DOI 10.20504/opus2023.29.28

Observando o trabalho musical e sua sustentação em uma banda filarmônica portuguesa

José Alberto Salgado
https://orcid.org/0000-0002-8233-1588
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ / Escola de Música / Departamento de Musicologia e Educação Musical / Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Resumo: O artigo descreve o trabalho musical em uma banda filarmônica portuguesa, com base em anotações etnográficas, entrevista com o diretor musical e interlocução com outros musicistas vinculados a esse tipo de conjunto no Brasil e em Portugal. No diálogo com a literatura, incluem-se concepções de música como ação coletiva e como recurso simbólico na construção de lugar e identidade, além de se dar relevo aos instrumentos e comportamentos como pontos focais para a observação, em pesquisa etnomusicológica e educativo-musical. Descrevem-se as rotinas de ensaio, em que pessoas de diferentes faixas etárias convivem, desenvolvem aprendizagem técnica e constroem repertórios enquanto criam parcerias com outros artistas e tipos de música que atualizam os significados dessa formação tradicional. Duas performances públicas desse conjunto são analisadas em termos que combinam produção de música e práticas de memória e coesão sociais. Considera-se também o paradoxo de um "trabalho amador", pela diferença de investimentos pessoais de tempo e participação na "vida coletiva" de uma banda, conforme se tenha ou não interesses de profissionalização. E sugere-se a metáfora da "harmonização" para compreender o processo dinâmico – mais que uma estrutura pré-formada – de sustentação de um conjunto musical desse tipo, ao se "lidar com tensões e problemas materiais de música e de trabalho, em sociedade".

Palavras-chave: Banda filarmônica. Observação em pesquisa. Trabalho musical. Sustentação de conjuntos. Coletividades.

Examining music as labor and its sustainment in a Portuguese philharmonic band

Abstract: The article describes the musical work within a Portuguese philharmonic band, relying on ethnographical notes, an interview with the musical director, and interactions with other musicians associated with this type of ensemble in Brazil and Portugal. In dialogue with the literature, it incorporates concepts of music as collective action and as a symbolic resource in the construction of place and identity. Emphasis is also placed on instruments and behaviors as focal points for observation in ethnomusicological and educational research. Rehearsal routines are depicted, where individuals of different age groups coexist, develop technical skills, build repertoires, and establish partnership with other artists and genres that update the meanings of this traditional formation. Two public performances by this ensemble are analyzed in terms that combine music production, the practices of social memory, and cohesion. The article also considers the paradox of "amateur labor", highlighting difference in personal investments of time and participation in the "collective life" of a band, depending on the presence or absence of interests in professionalization. The metaphor of "harmonization" is suggested to understand the dynamic process—rather than a pre-defined structure—for sustaining such a musical ensemble while dealing with "tensions and material problems of music and work in society."

Keywords: Philharmonic band. Observation in research. Working in music. Sustainability of music groups. Collectivities.

SALGADO, José Alberto. Observando o trabalho musical e sua sustentação em uma banda filarmônica portuguesa. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-22, 2023. http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.28

Recebido em 15/10/2022, aprovado em 3/12/2023, publicado em 2/1/2024

Sediada na cidade de Aveiro, em Portugal, e fundada no ano de 1834, a Banda Amizade é uma instituição musical cuja importância para aquela cidade pode ser resumida por três fatores: por sua própria longevidade, pelo papel educativo-musical em prática de conjunto e pela presença nas atividades culturais e no calendário cívico do município, chegando a representá-lo em festivais nacionais e internacionais. Durante os meses de abril a julho de 2019, participei presencialmente como membro da equipe internacional do projeto de investigação "Sons e Memórias de Aveiro - SOMA"[1] e, dentre as tarefas assumidas, conduzi um estudo etnográfico de curta duração, acompanhando naqueles quatro meses as atividades da Banda Amizade.

Em Portugal, como no Brasil e noutros países, a categoria geral de **banda** é largamente reconhecida[2], e em décadas recentes um *corpus* de estudos dedicados a esse tipo de conjunto e sua contextualização em práticas locais tem crescido com publicações, dissertações e projetos de investigação (p. ex., PESTANA, 2021. COSTA, 2008. BARBOSA, 2018. CHAGAS; LUCAS, 2014. REILY; BRUCHER, 2013. MOREIRA, 2007). Este artigo[3] se baseia na observação de ensaios e performances da Banda Amizade e na interlocução com seu diretor artístico, o maestro Carlos Marques, e com mais músicos associados à prática musical em bandas. A observação das atividades foi conduzida no intuito de compreender um processo de trabalho musical e orientou-se por questões interligadas: como se sustenta o trabalho do conjunto? Como se constroem repertórios e performances? Como se relaciona essa construção musical com a memória social e a coletividade na cidade de Aveiro?

No texto, estão articulados elementos de descrição, diálogo e interpretação sobre a "vida coletiva" da banda, precedidos pela exposição do procedimento e das referências teórico-metodológicas de maior relevo para a pesquisa empírica e a construção textual (seção 1). Na seção 2, por meio de transcrição e edição das anotações do caderno de campo, descrevo ensaios da banda em sua sede, no bairro do Alboi, e duas performances públicas na cidade. Em seguida (seção 3), apresento e comento uma edição de conteúdos da entrevista gravada com o maestro. Na seção 4, estão concentradas as notas de interpretação e discussão, em apoio à continuidade de estudos junto a conjuntos e associações musicais e à contextualização de seus modos de operar nas respectivas comunidades e cidades[4].

[1] Projeto com base no Instituto de Etnomusicologia (INET-md) da Universidade de Aveiro e com financiamento da Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT), de Portugal.

[2] Também se usa adjetivar "banda" como filarmônica/sinfônica/civil para distinguir essa formação, centrada em instrumentos de sopro e percussão, de outras bandas, como as de jazz ou de rock.

[3] O artigo é dedicado a musicistas e à direção da Banda Amizade, com meu agradecimento pela atenciosa acolhida em seu ambiente de trabalho.

[4] Durante o trabalho de campo, assim como na construção do texto, foram observados os cuidados éticos que caracterizam as pesquisas etnográficas na atualidade.

1. Sobre procedimento de pesquisa, referências de teoria e construção do texto

O trabalho empírico esteve centrado na observação de ensaios e performances da Banda Amizade, com anotações em caderno de campo feitas durante os eventos ou pouco depois deles, a fim de aproveitar o mais possível o registro de minhas percepções da experiência. Com efeitos importantes para aprender mais sobre o contexto e testar interpretações, realizei também uma entrevista semiestruturada[5] com o maestro Carlos Marques, diretor artístico do conjunto, e ouvi colegas em conversas informais – além de contar com o maestro como interlocutor principal, pude ouvir ao longo do período musicistas com experiências vividas em conjuntos semelhantes, que trouxeram mais elementos para uma reflexão sobre a prática da Banda Amizade e, por extensão, desse tipo de conjunto musical[6].

A observação de situações de ensaio e performance pública, com seus modos de trabalho e comportamento, serviu de base a uma escrita que descreve e interpreta essas situações. Segundo o modelo malinowskiano para a antropologia, uma "observação participante" envolveria, em nosso caso, atuar também no fazer musical, junto às pessoas – tocando, compondo, regendo, lecionando, ou de outro modo tomando parte na produção sonora. Nas condições de uma pesquisa de curta duração, porém, esse papel não me caberia (e nem chegou a ser sugerido), em vista da estruturação do trabalho musical na Banda Amizade como preparação continuada de repertório para apresentações e em vista das expectativas de cada musicista associar-se ao grupo de modo mais duradouro.

Podemos alongar um pouco mais a consideração teórica e metodológica sobre o processo de observar. O antropólogo Tim Ingold (2014) trata do processo de observação como uma forma de educação, pela atenção que se presta "ao que os outros estão fazendo ou dizendo, e ao que está acontecendo ao redor"; e no mesmo raciocínio ressalta que essa observação/educação não se orienta para chegar a um fim predeterminado, para confirmar ou negar uma hipótese ou para buscar encaixe entre dados empíricos e categorias de análise previamente estabelecidas. Em pensamento e linguagem enriquecidos pelo diálogo com ideias em filosofia da educação, o autor escreve:

> […] é como empurrar o barco para um mundo ainda não formado – um mundo em que as coisas não estão prontas, mas sempre incipientes, à beira de uma emergência contínua. Comandado não pelo que é dado, mas pelo que está em vias de ser dado, é preciso estar preparado para esperar (MASSCHELEIN 2010b: 46). Na verdade, esperar pelas coisas é precisamente o que significa atentar para elas[7] (INGOLD, 2014: 389, tradução nossa).

[5] Gravada em aparelho do tipo *smartphone* e depois transcrita.

[6] Mais adiante no processo, uma primeira versão do texto foi apresentada em reunião com colegas da equipe do Projeto SOMA. A maior parte das observações e sugestões oferecidas naquela reunião foi incorporada ao texto, e algumas aparecem em notas de rodapé. Um agradecimento especial é devido à coordenadora do projeto, Susana Sardo, pela cuidadosa revisão e anotação do texto naquela altura, assim como foi de grande proveito a contribuição crítica de pareceristas na leitura de versão posterior, submetida à revista *OPUS*.

[7] Original: "It is like pushing the boat out into an as yet unformed world—a world in which things are not ready made but always incipient, on the cusp of continual emergence. Commanded not by the given but by what is *on the way* to being given, one has to be prepared to *wait* (Masschelein 2010b: 46). Indeed, waiting upon things is precisely what it means to attend to them."

Ingold pondera que

> […]observar não é objetificar; é prestar atenção a pessoas e coisas, aprender com elas e seguir preceitos e práticas. Na verdade, não pode haver observação sem participação – isto é, sem um acoplamento íntimo, na percepção e na ação, de observador e observado[8] (INGOLD, 2014: 387, tradução nossa).

O autor sustenta uma visão de antropologia como prática de educação, principalmente no sentido de uma autoeducação: nos encontros com pessoas, em meio a situações de trabalho e de vida – para elas, assim como para quem pesquisa –, o que mais importa é aprender com essas pessoas e situações. O que Ingold diz sobre a prática antropológica da "observação participante" como prática educativa pode valer para pesquisas orientadas por outras disciplinas ou por combinações interdisciplinares, como sugere a antropóloga portuguesa Rita Cachado (2011). Em artigo metodológico sobre os usos do diário de campo, a autora cita Philipe Descola para justificar as pesquisas que, com duração mais curta ou mais longa, apresentem o sentido comum de transformar a intersubjetividade "num tipo de conhecimento que todos possam manter e tornar produtivo" (DESCOLA *apud* CACHADO, 2021: 552).

No campo das humanidades e ciências sociais, é geralmente reconhecido que a leitura de estudos etnográficos permite acessar e compreender formas de vida que envolvem "pessoas e coisas" (também se diz "humanos e não humanos"), em relações ora mais estreitas, ora mais ampliadas, que laboriosamente buscamos "contextualizar". Na composição, também entra a descrição de aprendizagens, mudanças de sensibilidade e entendimento no pesquisador que encontra essas formas de vida "no campo". Nessa mesma chave de interesses, pensamos, situam-se diversos estudos empíricos sobre práticas musicais, com as referências da etnomusicologia e de outras disciplinas[9].

No estudo sobre a Banda Amizade, exercitei uma perspectiva como a de Tim Ingold, no sentido de abertura para a experiência, com pouco apego a um quadro teórico preestabelecido. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer e apresentar certos pontos de partida que, por experiências anteriores e interesses de pesquisa, informam o trabalho de um observador e levam ao diálogo com outros estudos. Dentre as referências mobilizadas no texto a seguir, três ideias teóricas aparecem com recorrência, marcando presença em todas as seções: a de reconhecer música como "ação coletiva"; a de perceber o papel de certas práticas de música na construção de lugar, identidade coletiva e memória social; e a de observar práticas de música como processos de trabalho que, em grande parte, decorrem de modo invisível ou pouco aparente para o público – já que frequentemente se presencia o trabalho musical somente em situações de performance, apresentação, espetáculo.

Quanto à primeira ideia, talvez o conceito mais conhecido seja o de "mundos da arte", que o sociólogo Howard Becker (1977, 2010) utilizou para tratar da colaboração entre diversas pessoas, em diferentes papéis, como condição necessária para a realização e o reconhecimento público de uma criação artística. Nas

[8] Original: "... to observe is not to objectify; it is to attend to persons and things, to learn from them, and to follow in precept and practice. Indeed there can be no observation without participation—that is, without an intimate coupling, in perception and action, of observer and observed".

[9] Além de integrar as produções do Projecto SOMA, este artigo passa a integrar o acervo do projeto de pesquisa "Etnografias do trabalho musical em conjuntos e coletivos de música", que coordeno no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pelo interesse interdisciplinar sobre práticas musicais, poderá contribuir também para a formação de professores de Música, nas disciplinas do curso de Licenciatura em Música da mesma universidade. Tanto no projeto de pesquisa como nas disciplinas, promovemos articulação entre referências de teoria e prática em etnomusicologia, educação musical, filosofia da educação e ciências sociais.

seções a seguir, veremos que, no cotidiano da Banda Amizade, assim como no da Escola de Música a ela associada e também nas situações específicas de performance, está presente o trabalho de pessoas cuja participação – ainda que não toquem instrumentos na banda – é decisiva para a preparação dos atos musicais e para a própria sustentação material do conjunto. Entre outras conceituações úteis para examinar a articulação de agências diversas em produções e atos musicais, temos também: o "musicar" (*musicking*, SMALL, 1999), que propõe esse neologismo em forma de verbo para enfatizar – mais que o produto/obra – os processos de se fazer música, com sua dependência de múltiplos atores e trabalhos; e a "teoria ator-rede" (*ANT*, LATOUR, 2005), que, para a análise de atos sociais, propõe atenção a objetos, tecnologias, mediações diversas e "não humanas" que deles participam "em rede", pretendendo-se mesmo uma reformulação do que seja o "social".

A segunda ideia está bastante presente, e passa por continuada elaboração, em etnografias e teorizações ligadas à etnomusicologia. Alguns exemplos estão em pesquisas que identificam comunidades, seus territórios e memórias com práticas tradicionais como o Congado (LUCAS, 2000, 2002), o Maçambique (PRASS, 2009), a Folia de Reis (REILY, 2002) e a Morna (DIAS, 2010). Lugares provisórios ou diaspóricos, imaginados e sentidos desde o nível de um indivíduo até o de uma coletividade, também se constroem com eventos musicais que "evocam e organizam memórias coletivas e experiências presentes de lugar, com uma intensidade, força e simplicidade não igualadas por qualquer outra atividade social"[10] (STOKES, 1994: 3, tradução nossa). No texto adiante, descrevo atividades da Banda Amizade em situações de performance que, para seus membros e para o público participante, têm o potencial de constituir ou reintegrar sentidos de lugar e de pertencimento em mais de um nível – numa escala que vai do próprio prédio-sede ao bairro, à cidade, e à nacionalidade portuguesa.

Outro elemento textual importante é a descrição das situações de ensaio da Banda Amizade, que, como fases de "preparação", se completam com a "realização" desse trabalho em performances ao vivo e integram o "ciclo produtivo do trabalho musical" (SALGADO, 2005). De acordo com a terceira ideia, detalham-se os atos de trabalho musical observados *in loco*, como exercício de uma "arte de descrever" que caracteriza o estudo etnográfico (ALPERS *apud* INGOLD, 2014), confiando-se ao mesmo tempo nas interpretações de quem lê, para evitar o que Howard Becker criticou como "superinterpretação" por parte da autoria (BECKER *apud* SALGADO, 2011). A descrição de recursos materiais, avaliações técnicas e estéticas no ensaio, relações interpessoais e aspectos econômicos – fatores que não costumam receber atenção do público em geral – é vista aqui como necessária ao reconhecimento de características próprias do trabalho musical, para uma apreciação de seu valor, seus problemas e efeitos, sua relevância em sociedade.

Na Banda Amizade, a instrumentação mais antiga, à base de sopros e percussão (ANDRADE, 1989), é ampliada – como "banda sinfônica" – por violoncelos, contrabaixos acústicos e mais instrumentos de percussão, como o tímpano e o vibrafone, e mesmo o piano, que se fazem presentes especialmente em concertos e concursos. Em estudos empíricos de uma prática musical, os instrumentos recebem atenção, intensificada mais recentemente pelo reconhecimento da força viva que exercem sobre as condições e os resultados da experiência[11]. Nas seções adiante, penso que as anotações sobre eles tanto podem provocar a imaginação auditiva de ensaios e apresentações como adensar a consideração das condições e interações no trabalho da banda.

[10] Original: "...evokes and organises collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity."

[11] Uma amplificação da descrição e análise de suas operações é proposta, por exemplo, nas teorizações sobre "agência dos objetos" (LATOUR, 2005), "vida social das coisas" e "dos instrumentos" (APPADURAI, 1986. BATES, 2012).

2. Ensaios e apresentações

Esta seção concentra o trabalho descritivo da pesquisa, focalizando episódios de ensaio e apresentação pública, em seis subseções.

Ensaio, 10 de maio

Os ensaios regulares da Banda ocorrem às sextas-feiras, de 21h30 à meia-noite. Como um ensaio regular nesse dia da semana e nesse horário causou-me surpresa, tratei de comentar com uma saxofonista do grupo, que me explicou ser rotina bastante comum a outras filarmônicas da região.

Naquela primeira noite, cheguei à sede da Banda Amizade passando por alguns músicos que conversavam na calçada. Já no corredor que leva à sala de ensaios, parei diante dos retratos emoldurados de maestros e administradores que fazem parte da história da Banda: são quinze retratos com os nomes e os anos da atuação de cada um. Antes de chegar à sala de ensaios, vejo uma sala de acervo à direita e um bar à esquerda[12]. Na parede externa da sala de acervo, outros retratos estão expostos: são onze e mostram a banda completa, em anos e locais diversos, sempre uniformizada, tal como se apresenta em público.

Nos retratos em grupo, já aparece um traço marcante: a variedade de faixas etárias é muito grande. Em Portugal, como no Brasil, talvez seja esse um dos principais traços de composição social das agremiações como a Banda Amizade (bandas civis, filarmônicas, sinfônicas, euterpes etc.): a convivência entre pessoas de idades e gerações distintas, que partilham um processo produtivo. Este traço será possivelmente reforçado nos casos em que uma banda agregar, em suas atividades, uma dimensão pedagógica – o prédio abriga também a Escola de Música da Banda Amizade.

O ensaio começa, e logo noto certa postura do maestro diante dessa "mistura de idades": é que ele trata os mais jovens, dois meninos que integram o naipe da percussão (junto a mais três colegas), com absoluto respeito e profissionalismo. Em nenhum momento vejo nas orientações do maestro traços de paternalismo, ou mudança acentuada no tom de voz ou no vocabulário, que de algum modo pudessem "infantilizar" ou diferenciar as crianças, rebaixando-as. As únicas distinções que percebi foram duas: o tratamento desses músicos por seus nomes, ao passo que normalmente se referia a outros, de mais idade, pelo nome dos instrumentos; e uma consideração mais detalhada de materiais a empregar na execução das partes escritas, o que se explica também pela própria variedade de recursos empregados pela percussão[13].

Também nas palavras ditas a outros musicistas, não há rispidez, autoritarismo nem qualquer sinal de impaciência; predomina um tom leve, franco, com uso de termos técnicos, e sobretudo uma farta e habilidosa exemplificação vocal das passagens musicais, ao cantar, ritmar e definir maneiras de articular os sons – após indicar a respectiva numeração dos compassos.

Próximo ao final da noite, logo antes de ensaiar uma marcha que tocarão dali a dois dias numa procissão, o maestro dirige-se a todos para fazer considerações diferentes das anteriores: agora, adverte para que não haja faltas sem aviso. Observa que cinco ausências num ensaio "já são ausências

[12] Em comentário a uma versão anterior deste artigo, a saxofonista Andreia Duarte ressalta que, no tempo pós-ensaio, o bar também se transforma em espaço de convivência entre músicos.

[13] Em certo momento, o maestro pediu a um dos membros da banda que alertasse outra pessoa (que supus ser o professor de percussão da Escola) para um trabalho específico na **aula** sobre a instrumentação da peça e sobre a preparação dos materiais para o ensaio seguinte.

demais" e que hoje houve mais que isto. Que venham mais assiduamente e que estejam ali ao início. Lembra que é uma grande honra que a banda tenha se apresentado ultimamente com "verdadeiros monumentos", como Francisco Fanhais e Manuel Freire[14]. Mas que, além disso, também precisam avançar com o repertório, fazer "música com mais desafios".

Durante o ensaio, há muitos momentos de bom humor, descontração, piadas dirigidas a colegas. Notei mais de uma brincadeira em resposta a sons produzidos ou falhados. Tudo se passava sem chegar a prejudicar um senso de trabalho em coletivo, e, quando os músicos falavam entre si, era em geral com pouco volume de voz[15].

A procissão de Santa Joana

No dia 12 de maio, realizou-se a "Procissão em Honra de Santa Joana Princesa, Padroeira da Cidade e da Diocese" de Aveiro[16]. Fui ao centro da cidade para assistir à procissão junto a um público que ocupava as calçadas ao longo do trajeto e que respeitosamente assistia à passagem.

Não era a primeira vez que eu participava do evento. No ano anterior, uma amiga aveirense havia-nos convidado para a procissão e acentuara a relevância social do acontecimento. Desta vez, no entanto, eu me postava com atenção aumentada, uma vez que a Banda Amizade participaria, e tratei de chegar com antecedência à praça, em tempo de ver passar o cortejo desde a primeira entidade que o formava. Antes disso, já soavam os sinos de igrejas, que, nessas ocasiões, efetuam um chamado – de significação não verbal muito efetiva – à participação das pessoas.

O que o observador então nota, ao sentir a "atmosfera" das ruas, é que estas deixam de ser, no momento, as mesmas por onde se passa nos outros dias e ocasiões do ano. À medida que nos aproximamos da Praça do Município, o que se sente é que aqueles lugares deixam de servir apenas ao trânsito casual e se transformam em espaços onde as pessoas, ao participarem de um evento público, concentram e coordenam suas expressões e afetos. Evidenciava-se, para mim, aquilo que possivelmente muitos ali percebiam: um ambiente construído por sonoridades, memórias, significações históricas, religiosas, além de mais ligações pessoais – pela participação de familiares, amigos, rostos conhecidos, na mesma procissão.

É justo que se considere a procissão como um evento social complexo e digno de observação e análise atentas, para além de uma "simpatia folclorizante" – expressão com que Gilberto Velho, antropólogo estudioso da vida urbana, identificou certas atitudes de pretensa superioridade intelectual/científica em face de práticas tradicionais populares (VELHO, 2004: 30). Creio que o mesmo cuidado se aplica à prática das bandas filarmônicas, seja no contexto da procissão ou em outros níveis de sua atuação.

Pessoas de todas as idades estão presentes na procissão. A participação de crianças muito pequenas chama a atenção em alguns dos grupos. Vêm geralmente cercadas de cuidados, com pais que andam

[14] Francisco Fanhais (1941-) e Manuel Freire (Manuel Augusto Coentro de Pinho Freire [1942-]), nascidos em Portugal, são dois dos mais célebres intérpretes da música portuguesa de resistência à ditadura. Mais adiante, a seção "Em retrospecto: o concerto no Teatro Aveirense" (p. 10) trata da colaboração da Banda Amizade com esses cantautores em espetáculo comemorativo do 25 de abril.

[15] Houve um momento em que, durante um solo de piano em *pp*, um dos percussionistas produziu – com sons leves e, segundo entendi, não previstos no arranjo – efeito jocoso, à maneira de um comentário sonoro, sem palavras.

[16] Para mais detalhes sobre a programação das festividades e do enquadre que lhe presta a Câmara Municipal de Aveiro, ver: https://www.cm-aveiro.pt/municipio/comunicacao/noticias/noticia/feriado-municipal-e-festa-de-santa-joana.

ao lado. Esse tipo de participação em festas populares, com a orientação e tutela de membros mais velhos da comunidade, tem sido estudada como forma potente de aprendizagem musical e, simultaneamente, como incorporação de identidades sociais (PRASS, 2009). A integração das crianças na Procissão de Santa Joana, aos olhos dos adultos responsáveis, equivaleria a uma espécie de iniciação à vida cívica e a uma identidade local de "aveirenses"? E, para os próprios adultos, será que essa performance pública envolve sentimentos que podem ser associados à ideia de "coesão social"[17]? Como indicador sonoro e corporal, cabe notar, por exemplo, a extrema coesão de andamento que se consegue manter entre os diversos grupos, organizados ao longo de todo o cortejo, em passo lento e perfeitamente coordenado com a música produzida por diferentes grupos de músicos, cada um a tocar uma marcha de seu repertório.

É marcante o papel unificador de uma célula rítmica, que as caixas fazem soar, em cada grupo: compasso quaternário, com toque à cabeça do primeiro e segundo tempos, pausa no terceiro e rufo no quarto[18]. É marcante o silêncio que todos, principalmente as pessoas que desfilam, mantêm durante a procissão – o que faz ressaltar a música das bandas e o badalar dos sinos. Uma interpretação musicológica pode atribuir à pausa musical, que se ouve na célula rítmica da caixa, um elemento **indutor** de silêncio do público: juntado ao caráter solene que emana de todo o ritual da procissão, é como se houvesse uma estruturação coerente entre gestos sonoros e comportamento social. Ao mesmo tempo, o silêncio das vozes parece aguçar a nitidez do que se passa à nossa frente. Além da cor e do brilho no aparato de cada grupo, também é marcante que, ao longo de todo o cortejo, se empregue um passo tão homogêneo, numa performance composta de muitos atores, encenada por grupos, com diversas faixas etárias e papéis sociais, em teatro a céu aberto.

Contei a participação de 14 entidades, precedidas de estandartes que as identificavam e indicavam algum aspecto predominante de associação – religiosa, militar, civil/cultural etc.[19] Vê-se que organizações de outros municípios vêm também participar do evento, emprestando-lhe uma dimensão que transcende a localidade[20]. A Banda Amizade, o Centro Etnográfico Barrocas e o Grupo Cultural S. Bernardo, nesta ordem, encerravam o cortejo[21].

Ensaio, 17 de maio

Um arranjo para a música-tema de *Star Wars* é a primeira peça de hoje. Antes de começarem a tocar, o maestro diz: "Muito obrigado!" – é a senha que usa para pedir silêncio aos músicos que ainda se aprontam e conversam. E passa as primeiras instruções ao naipe de percussão, indicando os instrumentos que cabem a cada músico nesta peça, com atenção especial ao mais novo dentre eles, que ficará com o pandeiro. Após a primeira

[17] Uma das "funções da música", segundo Merriam (1964).

[18] A esta minha percepção da célula rítmica, Andreia Duarte contrapôs que o primeiro tempo coincide tipicamente com o rufo, no contexto daquelas marchas – o que, dado o conhecimento da praticante, provavelmente está correto. Opto por registrar aqui as duas informações, pelo próprio interesse etnográfico de indicar situações em que a percepção de um observador externo pode diferir do entendimento dos praticantes.

[19] Por exemplo, a partir dos Escoteiros e de uma pequena Guarda e uma Banda de aparência militar, que vinham à frente do cortejo, os estandartes diziam: Mulheres Irmãs Dominicanas, Banda Quinta do Picado, Irmandade Santa Casa de Misericórdia, Fraternidade da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis, Confraria da Rainha Santa Isabel, de Coimbra, Real Irmandade de Arouca…

[20] A página da Câmara Municipal, referida acima, anuncia o evento como uma "Procissão marcante a nível nacional".

[21] Em sua leitura do texto, a colega Susana Sardo observa: "É importante destacar que na procissão estão presentes todas as entidades civis da cidade: o tribunal, a universidade, a Câmara Municipal e seguramente outras […]".

passada, há problemas técnicos de ritmo, então o maestro dá orientações a dois músicos do naipe, mostra com voz e movimentos as divisões que estão na partitura. Fazem algumas passagens para melhorar a execução. A certa altura, os dois músicos tomam a iniciativa de trocar entre si os papéis. O maestro pergunta por que trocaram, um deles diz candidamente que a sua parte "não estava a resultar bem". Não há sinais de constrangimento.

Passa-se à segunda música da noite, e as partes que faltavam a alguns músicos são distribuídas. "Ontem publiquei uma lista das partituras para o repertório, e até outubro vocês não precisam de nada além do que está lá." Lembra que serão três concertos nesse período e que a programação dos ensaios está afixada na parede à entrada da sala de ensaios. "Esta lista tem que ser levada a sério, cada um tem lá os instrumentos que tocará em cada peça" – é o que lembra ao naipe de percussão.

Hoje, a presença no ensaio é mais numerosa. Conto: 5 clarinetes, mais clarinete-baixo, 5 flautas, mais *piccolo*, 3 tubas, 2 trompetes, 2 trompas, 1 trombone, 3 eufônios, 2 saxofones-tenores, 2 altos, 4 percussionistas, 1 fagote, 3 violoncelos. Às 22h45, chegam mais um trompete e uma flauta para o ensaio.

O fagote e uma das trompas também são tocados por meninos que não estavam no ensaio anterior. No intervalo, perto das 23h, quando a maior parte dos integrantes sai à rua, vejo que os meninos permanecem na sala, e os dois da percussão conversam com o fagotista e o trompista; mostram a estes o som e o manejo dos *tubular bells* e do *vibra-slap*, que experimentam.

Após o intervalo, o maestro alerta para as divisões e acentuações de ritmos em 7 e em 5, que há na partitura, e as demonstra vocalmente. Para a banda, em geral, esta peça é mais difícil que a primeira, com mais mudanças de textura e menos ritmos constantes. A certa altura, o maestro interrompe o ensaio para conferir a afinação de clarinetes e sax-altos. A parada parece funcionar também como um recurso para descansar e renovar a atenção de todos.

Na terceira peça da noite, há passagens que também requerem cuidado maior. Faz-se um trabalho detalhado sobre ritmo e articulações, concentrado em certos naipes, repetindo e tocando em dois ou três andamentos, reduzindo para mais lento e chegando depois ao tempo previsto. O gestual da regência se mantém vibrante ao longo do ensaio, aparentemente sem cansaço do maestro. Ele pondera: "Este trabalho (nota a nota) não pode ser feito aqui. Pode ser um pouco no intervalo, um pouco em casa…". "Tenores estão com dificuldade de apanhar o compasso 29." Passa o trecho com eles, mais vezes. "Uma única nota" mais alongada ou a não observância de uma pausa levam a perder todo o ritmo que vem a seguir – esta orientação geral foi dada também no ensaio anterior. No entanto, as correções ocupam um tempo apenas suficiente, não demasiado. Há como que uma confiança de que as coisas se ajeitarão, e os músicos saberão resolver o que ainda não está perfeito. A música segue, e ele deixa de reger por um momento, dando ocasião a que os músicos ajustem o ritmo entre si. Ainda há pouco, alertou que havia naquele trecho duas partes "antagônicas" entre naipes: uma que tende a atrasar e outra que tende a adiantar o andamento.

Para pedir toque mais forte no bombo, o maestro diz com bom humor: "Olha, isto não parte, tá bem? Dá-lhe com força!". Novamente reparo que há muito equilíbrio no ambiente – descontração e atenção entre os músicos. Durante o ensaio, cada piada que fazem, sabem parar. Cada conversa é interrompida com naturalidade e sem constrangimento, à senha do "Muito obrigado!", que o maestro diz claramente para retomar a música.

Mais orientações estéticas e técnicas e novo alerta: "O risco disto soar…" (completa com um gesto que sugere desalento ou desagrado) – esta fala aconteceu também no ensaio anterior, para evidenciar a diferença entre uma articulação mais displicente e outra, mais precisa, encurtando a duração dos sons. E acrescenta: "Som com qualidade!".

Em retrospecto: o concerto no Teatro Aveirense

Volto agora a uma data anterior, para rememorar impressões do primeiro contato que tive com a Banda Amizade, como espectador de um concerto no principal teatro da cidade. O Teatro Aveirense, fundado em 1881, ocupa um prédio grande, junto a outros – o da Câmara Municipal, o da Escola Secundária Homem Cristo, o da Igreja da Misericórdia – situados em ruas por onde passa anualmente a Procissão de Santa Joana e que ladeiam a Praça do Município. É bem cuidado, com cerca de 550 lugares.

Na noite de 26 de abril, assisti ao concerto *Abril nos Canais*, que se fazia em homenagem ao 25 de abril (de 1974), data cívica central na história da República Portuguesa. O programa anunciava a Banda Amizade e dois "cantautores" identificados com o movimento cultural e político pela redemocratização do país (SARDO, 2014): Francisco Fanhais e Manuel Freire. O teatro parecia lotado, de plateia e balcão.

O programa se abriu com Francisco Fanhais a interpretar, com guitarra e canto, canções de sua autoria e também de José Afonso. Houve, desde o início, forte carga emotiva na relação com o público, que em vários trechos participava cantando a meia-voz. Tratava-se, evidentemente, de algo mais que um concerto de música: por meio dos instrumentos e das vozes, ia-se mais além, na reconstrução de memórias históricas e afetivas.

Em seguida, juntando-se a Fanhais, entrou no palco a Banda Amizade, com os instrumentistas e o maestro ocupando rápida e ordenadamente seus lugares. Ouviram-se então mais algumas canções de Fanhais e Afonso, com arranjos e execução que, pelo índice dos aplausos, causaram forte impressão.

No espetáculo, a certo intervalo entre duas músicas do roteiro, Manuel Freire pediu um instante ao maestro e usou o microfone para fazer notar ao público a quantidade e boa qualidade dos arranjos que se haviam produzido para aquele programa. "Isto dá muito trabalho!" – ressaltou, destacando o fato de que jovens instrumentistas da banda eram responsáveis por aquela fase da criação. O cantor quis mesmo saber quem eram, e disto resultou que o maestro Carlos Marques pedisse que se levantassem os músicos-arranjadores, que então receberam o aplauso da plateia.

Ensaio, 30 de maio

Hoje, uma quinta-feira, há seis músicos que eu não vira nos outros ensaios: um sax barítono, um sax-alto, um fagote, um oboé, uma trompetista e um trombone. Tudo me soa diferente, com a distribuição espacial mudada: não estão os violoncelos; os eufônios vieram um pouco à frente e abriram mais a fila ao centro da sala, com as trompas numa ponta, depois um fagote, quatro eufônios, depois dois tenores e ao fim um barítono. Há apenas um sax-alto, que fica separado deles, formando um semicírculo mais fechado em torno do pódio, com oboé, *piccolo* e flautas, mais à direita do maestro. É possível que as(os) integrantes sempre tenham uma percepção algo diferente, numa banda que muda um pouco de formação a cada ensaio. Infere-se que, sendo variáveis o quantitativo de músicos e a própria instrumentação, o maestro e os instrumentistas lidem com o imprevisto, na escuta e nas interações, e o trabalho de ensaiar envolva frequente adaptação, ao mesmo tempo em que se segue a firme estruturação dos arranjos escritos.

Há fórmulas muito efetivas para cuidar de detalhes: "no compasso x, não respirem, por favor!"; "compasso 273, quem não ouvir isto (passa o solo de oboé, com respostas do *piccolo*) é porque está a tocar muito forte". "As respirações não podem ser tão longas", diz em meio a uma pausa, sem parar a música.

No ensaio especial de hoje, não se faz intervalo, e o maestro pede rapidamente a próxima música. Pergunta quem precisa de partes e alguns levantam-se para buscar na sala de acervo. Trata-se de uma peça em que diferentes instrumentos solam, em volume *p*, quase sem acompanhamento. Uma expressividade acentuada de particulares, em contraste com massas maiores em *f* e *ff*. Ao vê-los e ouvi-los, penso: é possível imaginar o som de instrumentos como indivíduos, grupos e multidão – a orquestração como metáfora de uma organização de discursos no espaço social.

O ensaio termina às 23h30 (o maestro lembra que o dia seguinte é "um dia de trabalho")[22]. Mas, ao fim do ensaio, saem vários músicos à rua e ficam a conversar calma e alegremente à entrada do prédio. Voltei para casa (no prédio ao lado) e posso vê-los pela janela. Ouvem-se risos, homens e mulheres, o maestro está entre eles. Até 23h55 ainda há cerca de doze músicos conversando – e continuam até 0h25, quando os últimos se despedem.

Haverá apresentação na Praça Conselheiro Queirós, mais conhecida por "Largo do Alboi", no sábado, 1/6, por ocasião da "Festa dos Vizinhos", que a banda promove anualmente. Na sexta-feira, véspera da festa, um caminhão da prefeitura traz materiais e trabalhadores para a montagem de um palco. E no mesmo dia encontramos na caixa de correio um convite (Figura 1), que foi distribuído pelas moradas do bairro.

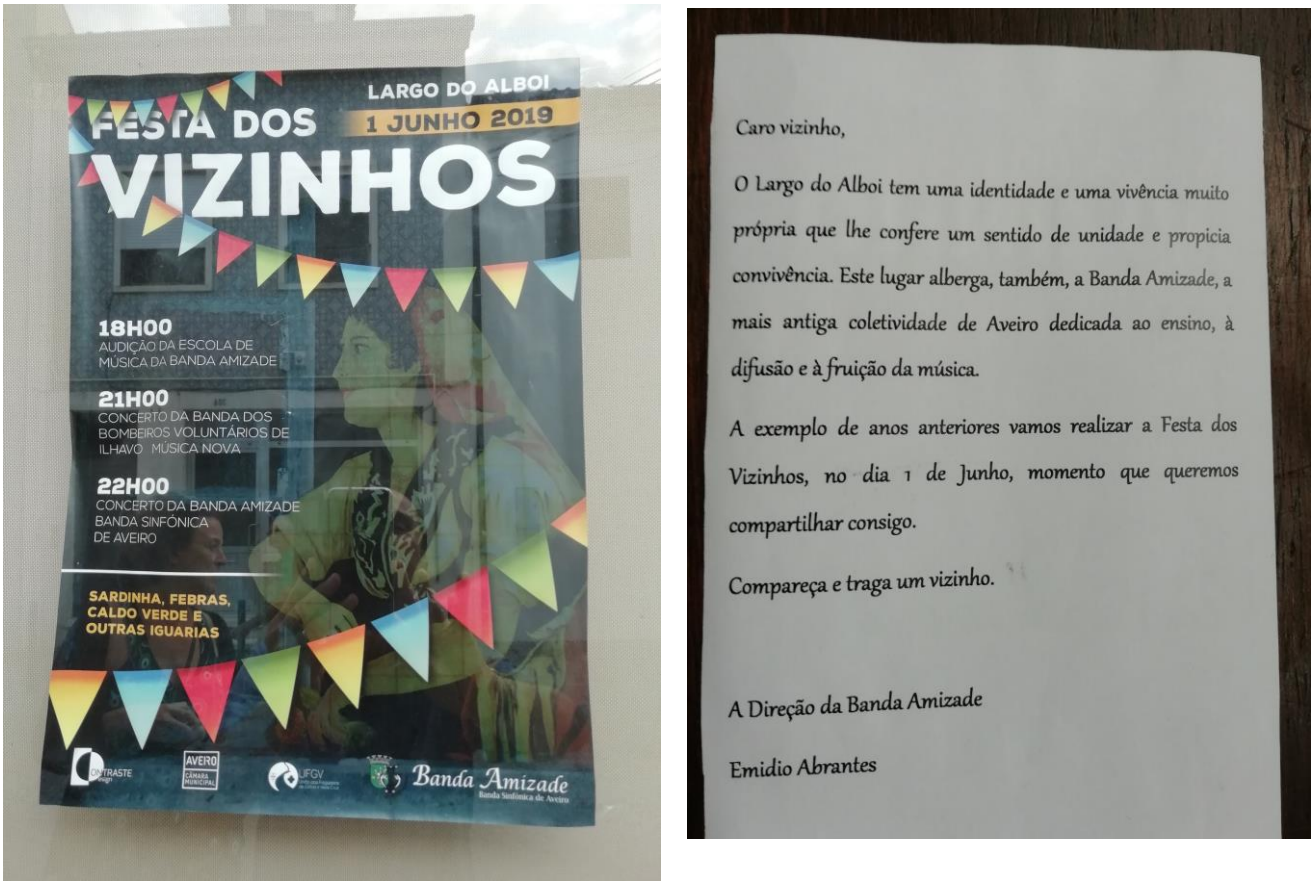


Fig. 1: Frente e verso do folheto de convite para a Festa dos Vizinhos

[22] As palavras referem às rotinas de trabalho exteriores ao que se realiza na Banda Amizade e indicam outras atividades profissionais que muitos ali exercem durante os dias da semana, para além do compromisso com o conjunto musical.

Aqui, vale notar o papel da Banda Amizade naquilo que estudos de etnomusicologia entendem como fator de construção simbólica de lugar e identidade (STOKES, 1994). Neste caso, vemos a música da banda agindo e sendo acionada em mais de um nível: além de formar sentidos de nacionalidade (como no concerto comemorativo do 25 de Abril) ou de cidade (como na Procissão de Santa Joana), opera também num nível mais específico da mesma cidade, com a organização de uma festa pública que anualmente ativa sentidos de bairro e vizinhança.

Ensaio, 2 de julho

Conto 8 flautas, 4 fagotes, 8 clarinetes, 1 clarinete-baixo, 1 oboé, 1 corne inglês, 4 eufônios, 2 tubas, 8 percussionistas, 4 trombones, 3 trompas, 5 trompetes, 4 saxofones altos, 2 tenores e 1 barítono.

O ambiente está mais ruidoso esta noite, com maior presença de músicos, nas vésperas de partirem para um festival na Itália[23] – por isso, o ensaio acontece numa terça-feira (Figura 2). Conversam, fazem ajustes individuais de afinação e, para começar a ensaiar, já ao pódio, o maestro diz ao grupo: "Ou afinamos as vozes ou afinamos os instrumentos – não conseguimos os dois ao mesmo tempo". Confere a afinação por cada naipe e orienta sobre um procedimento metódico para isso.



Fig. 2: A Banda Amizade ensaia às vésperas de viajar para um festival internacional na Itália.

[23] Festival Internazionale Bandistico di Besana in Brianza.

Avisa que farão 1h30min de programa, e sua intenção é passar o repertório em sequência. "Hoje não vamos ensaiar." Apesar do anúncio, faz paradas para corrigir o que julga necessário – e compreende-se que, em sua função, seja difícil "deixar passar" problemas mais sensíveis na execução das sete peças do programa.

Ao fim do ensaio, o maestro dirige-se a todos: "Eu vou hoje porque amanhã se estreia uma peça que eu escrevi, na abertura do festival. Espero por vocês na sexta-feira. Para quem já foi ao festival, será uma oportunidade de rever. Para quem ainda não foi, há de ser uma experiência interessante. Vamos nos divertir e fazer uma boa imagem da Banda Amizade!".

Ele e outros músicos vão tomando providências, tratam do transporte de instrumentos, das fardas. É meia-noite, e noto que não há pressa. Os mais novos e os mais velhos ainda estão na sala à 0h20. O maestro e eu havíamos combinado entrevista para depois do ensaio de hoje, e ele sugere uma sala vizinha para termos melhores condições de conversar.

3. A entrevista com o maestro: uma edição comentada

A entrevista com o maestro Carlos Marques tinha como objetivo principal ouvi-lo sobre a organização do trabalho e a sustentação econômica da banda – tópicos relacionados aos projetos de pesquisa mencionados acima (v. Introdução e nota de rodapé n.º 6). Quando o maestro descreve o funcionamento e a sustentação da Banda Amizade, percebe-se uma espécie de composição entre relações formais e informais de trabalho, em que a não remuneração é o padrão, para a maioria das tarefas.

> […] aqui há músicos que, sendo profissionais, a posição deles na banda é amadora: vêm quando podem, porque têm o trabalho deles. Aqui ninguém recebe para tocar, toda a gente toca aqui gratuitamente. […] Normalmente os músicos nas filarmônicas em Portugal são pagos, sobretudo os profissionais que são convidados para ir ajudar. Quase todas as bandas têm reforços de profissionais, normalmente são pagos […]. E mesmo os amadores, da casa, recebem uma contribuição que às vezes é pequena, é simbólica, mas é uma ajuda. […] Na Banda Amizade, os professores da escola, o maestro e o maestro adjunto, e a maestrina do coro – somos as únicas pessoas remuneradas. Nem os membros da direção nem os músicos recebem (MARQUES, 2019).

Note-se que as "posições" de profissional e amador aparecem combinadas e interagem nas filarmônicas. Assim como notamos a combinação entre faixas etárias diversas, este é mais um plano em que pessoas com diferenças de experiência e de perspectiva se engajam num projeto coletivo. E, tanto num plano como no outro, fica indicada a significação dinâmica que tais categorias adquirem na atividade musical, onde muitas vezes se ocupa uma posição relativa, mais do que se garante uma identidade fixa: encontramos então o profissional atuando como amador; a pessoa de mais idade aprendendo algo com a mais nova; cada uma dependendo da outra para fazer soar o naipe, e assim por diante.

Para além daqueles que tocam instrumentos ou dirigem uma performance, as ações da Banda Amizade mobilizam uma espécie de "rede", com agências interligadas (BECKER, 2010. SMALL, 1999).

> Aqui há uma estrutura interessante. Temos um presidente extremamente dinâmico, uma direção muito boa a trabalhar com ele: uma pessoa para tesouraria, uma para secretaria, uma para organizar todas as atividades extramusicais, e duas ou três para organizar todo o material sempre que se sai; há uma responsável pelo transporte do material. […] Há uma atividade intensa nas redes sociais e na comunicação social; há uma pessoa incumbida de fazer a divulgação das atividades. (MARQUES, 2019)

Enquanto esta fala demonstra a interdependência geralmente encontrada entre as tarefas, em cada atividade coletiva existem condições específicas a considerar, como a não remuneração e o que ela acarreta no modo de organização da Banda. Observa-se ali a transitoriedade do pessoal, a colaboração de familiares dos músicos e a busca de novos quadros para, periodicamente, substituir quem colabora voluntariamente com a direção.

> As pessoas trabalham por um ou dois anos com muito entusiasmo, mas depois se cansam, e é necessário renovar a equipa. É uma equipa absolutamente voluntária. É muito difícil arranjarmos para a direção pessoas voluntárias para trabalhar que não sejam músicos ou familiares de músicos. Normalmente direção, tesoureiro, secretário – são pais de músicos (MARQUES, 2019).

Também se evidencia uma articulação importante entre o conjunto musical e a Escola de Música da Banda Amizade, que oferece aulas de instrumentos no mesmo prédio-sede onde acontecem os ensaios. No cotidiano e nos efeitos de suas ações, banda e escola se articulam, na medida em que a atividade pedagógica apoia pontualmente a preparação da performance (*vide* nota 13), e em médio prazo vai formando novos quadros para a banda – ao mesmo tempo que a atuação desta, nos palcos e eventos, propaga também o nome da escola e pode sempre interessar a potenciais estudantes, empresas e instituições na região de Aveiro[24].

Pelo que é dito, entendo que a Escola e a Banda têm finanças independentes e que ambas devem constantemente criar seus modos de arrecadação, por oferta de serviços e produtos musicais variados (educativos, terapêuticos, artísticos, de entretenimento).

> A Escola é autossustentável; tem uma série de projetos – de música para bebês, música nas creches, música em lares da terceira idade –, e os participantes desses projetos pagam uma mensalidade que permite financiar a escola. Porque a escola de música aqui na Banda (a contar somente com aulas de instrumentos) é deficitária, a mensalidade que os alunos pagam não chega para pagar aos professores. São esses projetos com turmas grandes, grupos grandes de pessoas, que permitem financiar a escola […]. Os nossos professores são todos licenciados, são pagos com essa verba; e os maestros são pagos com o dinheiro das atividades que a direção organiza (MARQUES, 2019).

A narrativa do maestro faz considerar uma dimensão do trabalho musical voltada para a sustentação das atividades de conjuntos e seus colaboradores. Essa dimensão permanece "oculta" para as plateias, e aquilo que presenciamos nos palcos e nos eventos públicos – como performance – depende da organização de outras atividades e a busca de variados apoios e recursos. Por uma lógica de políticas públicas para a produção cultural da cidade, faz sentido endossarmos – como pesquisador(a), musicista ou membro de um público apreciador – uma articulação mais intensa e continuada entre agências locais:

[24] Mais informações sobre a história da Banda Amizade e muitas de suas congêneres em Portugal estão disponíveis em: https://anossamusica.web.ua.pt. O sítio reúne materiais e resultados do projeto de investigação "A nossa música, o nosso mundo: associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais – 1880-2018" (PTDC/CPC-MMU/5720/2014), coordenado por Rosário Pestana e sediado no INET, polo da Universidade de Aveiro.

> A parte econômica é difícil. Eu agora sou maestro da banda, mas durante oito anos fui presidente da direção, tinha responsabilidade de angariar fundos, e não há muitos apoios. A Banda organiza muitas atividades para angariar fundos, por exemplo, os Bailes temáticos[25] e a Festa dos Vizinhos. Por acaso, no ano passado tivemos apoio da Câmara e de uma empresa de Aveiro, mas foi do ponto de vista logístico, com obras de recuperação da sala de ensaios[26]. […] Há um problema de falta de ligação entre as várias instituições da cidade, nomeadamente entre a universidade, a banda, o conservatório, a orquestra Filarmonia das Beiras e a autarquia […]. Poderíamos fazer mais coisas de forma integrada. Mesmo agora, a propósito da capital europeia da cultura, da candidatura que está a ser feita para 2027, podia já ter sido posto em marcha um plano que juntasse… há sinergias que podem ser criadas […] (MARQUES, 2019).

Por parte da Banda, a busca por apoios é retomada periodicamente, conforme proposta de programação de atividades, apresentada a cada ano. Uma dessas atividades iniciou-se em 2003 e foi bem-sucedida, com seu formato chegando a disseminar-se para outros locais desde então:

> Nós começamos a fazer um curso de verão, chamamos "Verão Amizade". Convidamos um maestro estrangeiro que vinha aqui por uma semana trabalhar, as pessoas se inscreviam, vinham de todo o país. Quando o fizemos em 2003, só tinha havido antes um outro, em 94, também com a Banda Amizade. Fizemos durante 11 ou 12 anos seguidos, e agora os cursos desse gênero parecem cogumelos aqui à volta – esta semana estão decorrer três ou quatro –, e seguindo o modelo que criamos (MARQUES, 2019).

O maestro diz também sobre iniciativas de produzir concertos com solistas convidados:

> Tentamos sair um bocadinho do que é feito na generalidade das bandas, não só do ponto de vista do repertório, mas também das parcerias, e criação de novos públicos. Fazemos concertos com solistas consagrados na área da música erudita, mas também com alguns artistas na área de pop-rock – que é o que está sendo feito por muitas bandas em Portugal (MARQUES, 2019).

Em 2017, apresentaram um concerto do compositor George Gershwin, com João Bettencourt da Câmara, professor de piano na Universidade de Aveiro. "Foi feita uma transcrição para a banda, dois meses a trabalhar o concerto. Vamos pensando em projetos desses e concretizando, um de cada vez." Noutras ocasiões também se têm criado espetáculos em parceria, o que implica ativar, entre membros do grupo, mais uma "frente de trabalho" (SALGADO, 2020): a de criação musical, em forma de arranjo e/ou de orquestração, para repertórios de apresentações especiais[27]. Vai-se além da interpretação de peças do repertório já disponível para bandas – que extrapola o âmbito nacional e circula entre agremiações de outros países – para colaborações com solistas e artistas em diversos gêneros musicais.

Em seção anterior, vimos um relato do concerto "Abril nos Canais", com Francisco Fanhais e Manuel Freire. Novo exemplo desse tipo de realização se daria poucos dias após a entrevista com o maestro: "Na semana depois de chegarmos de Itália, vamos fazer um concerto com *rappers*, e os arranjos estão a ser feitos por músicos da banda. Somos seis compositores, cada um faz dois arranjos". O concerto, intitulado *Hip Hop Sinfónico*, está registrado no sítio eletrônico da Banda Amizade como mais uma parceria, desta vez com

[25] Ao longo de cada ano, promove-se uma série de bailes tradicionais, abertos à comunidade, com ingressos a preço módico, e, em alguns deles, o recurso da entrada franca para senhoras que venham mascaradas, segundo uma tradição local. São festas para dançar, e nelas a Banda não se apresenta; o repertório é inteiramente outro, em grande parte associado à música "pimba", com DJs e/ou pequenos conjuntos contratados. Pode-se acompanhar a programação de bailes pelo sítio eletrônico da banda: www.bandaamizade.com.

[26] Ver sítio eletrônico: http://bandaamizade.com/parcerias.

[27] *Vide* destaque feito, em seção anterior, pelo artista convidado Manuel Freire no concerto do Teatro Aveirense.

Capicua, Deau, Virtus, Keso e o DJ D-One – "cinco figuras incontornáveis do hip-hop e do rap português e em português" –, dando continuidade a uma série de colaborações em variados estilos musicais[28].

Pela construção das parcerias e dos repertórios, vê-se que os sentidos de "tradição", tão associados às bandas filarmônicas, pouco ou nada significam de estacionário neste caso, ou de apelo nostálgico. Também as combinações entre "amador" e "profissional", na estrutura desta banda, podem fazer parte de seu dinamismo, e, na visão de Carlos Marques, há objetivos de expansão e crescimento artístico:

> A vida coletiva da banda é conseguir realizar projetos que sejam cada vez mais ambiciosos, que façam a banda crescer artisticamente e que tornem a banda uma referência. Acho que ela é um bocadinho uma referência. Estes projetos com solistas, com artistas, quando os começamos a fazer, ninguém os fazia em Portugal. (MARQUES, 2019)

4. Refletindo sobre o trabalho e a sustentação de uma banda de música

Na Banda Amizade, produz-se música continuadamente, com programação anual, ensaios regulares e agenda diversificada de apresentações. Além de engajar um grupo regular e numeroso de musicistas e colaboradores(as), essa produção envolve também eventuais parcerias artísticas, o que tende a ampliar os circuitos de sua recepção. Nesta seção final, interpreto o que presenciei nas atividades e ouvi na interlocução com o maestro e outros colegas e sintetizo pontos para reflexão sobre a relevância social desse modo de fazer música e sobre sua sustentação no tempo atual. Proponho a consideração de algumas relações entre economia e produção cultural, modos de organizar o trabalho, educação extraescolar e sociabilidade, performance e participação cívica. São assuntos vastos, que integram a complexidade dessa prática musical.

Primeiro, uma nota relativa à sustentação econômica. Assim como outros músicos – individualmente ou organizados em conjuntos e coletivos –, uma banda filarmônica/sinfônica busca se integrar ao campo social da música[29] e nele ocupar posição de reconhecimento e legitimação, a fim de obter apoios econômicos junto à administração pública e a setores privados. Isto coloca em jogo parâmetros artísticos de excelência técnica e efeito estético, que aparecem ainda mais valorizados quando conectados a discursos no campo da economia, com seus próprios parâmetros de produtividade e rentabilidade dos investimentos – por uma lógica dos negócios, seria questionável investir recursos onde não houver expectativa de lucro, ou de "impacto". Ora, no relato sobre as atividades e produções da Banda Amizade e nas reflexões a seguir, acredito haver indicativos e argumentos a demonstrar suas formas de contribuição, pela ação cultural, para a cidade e região de Aveiro.

Uma outra lógica, não desvinculada da anterior, seria mais interna à profissão musical. Considere-se que músicos são agentes que cultivam um apreço à excelência e ao aprimoramento do que fazem – e essa valoração do "som com qualidade", essa "ambição artística" evocada pelo maestro, conquanto assuma características específicas em cada setor do campo musical, seria em geral formadora, levando a uma

[28] Fonte: http://bandaamizade.com/eventos/concerto-improvavel/. Acesso em: 21 out. 2023. O mesmo texto cita "Paulo de Carvalho, Brigada Victor Jara, Fausto Bordalo Dias, Ena Pá 2000, Paula Oliveira, Vozes da Radio, The Legendary Tigerman, entre outros".

[29] Sobre a estruturação de práticas sociais em "campos", v. p. ex., Bourdieu (1990).

incorporação de certos modos de agir e pensar que identificam "o músico" em seu profissionalismo[30]. Para o diretor de uma banda, e também para as(os) instrumentistas com igual perspectiva de música como profissão, a produção do conjunto implica investimentos pessoais e constantes no desenvolvimento técnico-artístico, ligados à sua qualificação de banda **sinfônica** e às situações de **concerto**.

Nesta altura, também importa reconhecer a diferença de papéis, expectativas e empenhos, que se mostram no cotidiano, entre sujeitos que têm a música como atividade de trabalho regular e dela derivam seus meios de vida e, por outro lado, praticantes de música de modo mais geral e economicamente menos dependente. Para uns e outros há valores em comum, mas também pode haver uma ordem diferente de prioridades e diferentes medidas no investimento de tempo e trabalho.

Nas relações e vínculos com uma banda, e olhando pelo ângulo da "tradição" e da fruição da música de bandas em municípios brasileiros, o Prof. Joel Barbosa, em palestra na Universidade de Aveiro[31], indica mais um plano a compreender. Ele argumenta que as pessoas podem querer sobretudo "o som da tuba" – e diz isso com gesto que expressa um efeito físico, sensorial. Sugere assim a presença de um fator estético, modelado numa prática musical e em sua recepção. Na performance de bandas, importa reconhecer uma cultura reencenada entre gerações e entre localidades, com caracterização de sonoridade, afetividade e sociabilidade: para além dos palcos, uma banda soa na rua, soa na praça – e tocar com ela, vê-la e ouvi-la pode ser experiência de realização e gratificação, em relações não estritamente pautadas por lógica de profissão ou de negócios. Considere-se, em nosso caso, mas também noutras relações de se fazer música: pode haver – para instrumentistas e público participante – uma fruição marcadamente sensorial da música, relativamente sem ambição ou objetivo ulterior. Tal fruição ou engajamento estético, não se restringindo a quem a contempla, mas ocorrendo também entre integrantes de uma banda, implicaria sensibilidades e valores não estritamente ligados à profissionalização e que inclusive podem ser uma das condições para a cooperação entre músicos "profissionais" e "amadores".

Um ponto de vista adicional sobre as bandas e sua atualidade vem de educadores, que podem considerar importante que a participação em atividades musicais se amplie socialmente, em vez de – como nota a Prof.ª Rosário Pestana (comun. pessoal) – ser um "privilégio" de poucas pessoas. As bandas filarmônicas, em Portugal, no Brasil e noutros lugares do mundo, aparecem então como *locus* propício, "comunidade de prática" (WENGER, 1998) que vem reforçar ideais contemporâneos de inclusão e participação social, em contraponto às vias de especialização e hierarquização, tal como se organizam academicamente em conservatórios e universidades. É certo que estas instituições do ensino formal têm papel indispensável para a elaboração técnica e estética, e para a produção de conhecimento histórico e interdisciplinar, entre outras valências — mas consideramos também, com aportes teóricos de educação e de etnomusicologia[32], a relevância de outras vias e finalidades de prática musical: é o caso das bandas, em que se constroem repertórios e performances, se transmitem saberes e ao mesmo tempo se formam sentidos de cidadania, responsabilidade, afetividade, trabalho cooperativo, sociabilidade.

[30] A respeito de uma caracterização histórica e filosófica do fazer artesanal/artístico, ver o ensaio de Richard Sennett, *The Craftsman* (2009). Para a discussão recorrente sobre as categorias "profissional" e "amador", ver Finnegan (1989) e Erthal (2017).

[31] Em 22 de maio de 2019, no âmbito dos cursos de pós-graduação em Música, da Universidade de Aveiro.

[32] Ver, p. ex. o elogio de Thomas Turino (2008) ao modo "participatório" de ação musical.

Está em jogo, portanto, essa ótica de educação musical que não se limita à escolaridade, e abrange muitas instâncias da vida social como processo largo e continuado de uma educação mútua, que podemos relacionar aqui à conhecida proposição de Paulo Freire (1970) – "os homens se educam uns aos outros, mediatizados pelo mundo" –, para levar em conta a comunicação e as aprendizagens que ocorrem na banda entre as diversas faixas etárias e entre pessoas com interesse profissional e outras que não têm essa perspectiva.

No quadro geral, podemos ver ainda mais elementos de complexidade do trabalho musical na Banda. Por reflexões do maestro durante a entrevista, notam-se táticas de adaptação e negociação para manter o grupo, em face de condições variáveis de trabalho, que influem nos resultados.

> […] Tentamos fazer um repertório mais exigente do ponto de vista técnico, só que depois esbarramos na estrutura amadora […], em que hoje estão quarenta músicos no ensaio, amanhã podem estar trinta… Muitas vezes, eu faço uma planificação, preciso de cinco ensaios para montar um programa; e parte-se do princípio que a banda está completa nos cinco ensaios, mas depois muitas vezes não está: em vez de cinco ensaios, preciso de sete, de oito, isso às vezes cria algumas situações de pressão, de estresse, mas pronto… é um trabalho difícil, mas que me deixa orgulhoso no resultado, e julgo que aos músicos também (MARQUES, 2019).

Aproveito aqui o termo **antagonismo**, usado pelo maestro num dos ensaios relatados, quando se referia a duas partes simultâneas que tendem a se mover em tempos divergentes. Será que podemos imaginar uma analogia entre a presença de dois ritmos antagônicos na partitura e a dinâmica de conciliar diferenças entre exigências do profissionalismo e um outro "ritmo" de experiência na mesma ação musical? Nas rotinas da Banda Amizade, parece se efetuar uma espécie de ajuste entre o andamento mais "corrido" das demandas profissionais e o tempo propriamente mais "lento" – vale lembrar também os termos do jargão, *rubato* e *ad libitum* – em outras relações com a mesma música.

Participar na "vida coletiva" da Banda Amizade envolve antagonismos entre noções de profissional e amador, formal e informal, remuneração e gratuidade. À formalidade – dos ensaios regulares, do fardamento e ordem dos movimentos corporais, da disciplina nos ensaios e nos rituais de performance – agregam-se outros traços, mais associáveis à informalidade, como a noção de não obrigatoriedade no comparecimento aos ensaios, o desempenho voluntário de certas tarefas ou o prazer da sociabilidade. Acrescente-se à dimensão "informal" um dado econômico marcante: a presumida aceitação, por musicistas, da gratuidade em atos que demandam de si quantidades de tempo, esforço físico, disposição mental, deslocamentos, estudo continuado. Havendo, portanto, todo um **trabalho musical** destinado a produzir fruição e benefícios a outrem – além de reforçar a imagem de outras instituições e da própria municipalidade –, ainda assim, frequentemente se reproduzem esses atos e processos de labor sem a contrapartida da remuneração.

Em conversa com um colega clarinetista, o Prof. Batista Jr., perguntei o que lhe parecia a hipótese da **tensão entre tendências antagônicas**, na vida contemporânea de bandas filarmônicas: por um lado, tender a um aperfeiçoamento artístico, visando resultados em certa medida análogos aos de uma profissionalização; e, por outro, tender aos padrões históricos de uma prática complexa, mas não profissionalizada. O colega concordou com a hipótese de coexistência, acrescentando que a classificação de "profissional" pode apenas aplicar-se a bandas militares; para manter em operação as bandas civis que ele conhece no Brasil, inclusive aquela em que aprendeu os rudimentos de teoria e onde começou a tocar o instrumento, seria sempre necessário contar com integrantes de idades e níveis técnicos variados, sendo

que essas pessoas têm objetivos distintos ao participar. Interpreto que exista, assim, uma espécie de "trabalho amador", termo paradoxal mas coerente com a tensão que considero característica e estruturante das relações musicais e interpessoais em muitas bandas filarmônicas – a ponto de podermos, talvez, tipificá-las deste modo. Seria um tópico para mais diálogos com participantes e pesquisas empíricas: na atividade contemporânea de outras bandas filarmônicas, podemos observar um processo semelhante?

Em face dos câmbios frequentes nas condições desse trabalho, um outro termo musical adquire significado ampliado: a **harmonização**. No jargão, a palavra indica um processo criativo de escolher e variar entre possibilidades disponíveis para a articulação e sincronização de sons (especialmente pelo parâmetro de altura), em lugar de uma acepção de "harmonia" como estrutura pré-formada em dada composição[33]. Ao lado dos **ritmos antagônicos**, **a harmonização** parece ser outra metáfora adequada ao processo de sustentar o trabalho coletivo em bandas, orquestras e outros grupos autônomos. Manter atuantes essas associações é processo que logicamente depende de condições materiais e financeiras e de um complexo de saberes e atitudes – um *modus operandi*, enfim, como o que buscamos registrar aqui. Com a figura da "harmonização", não sugiro que haja, na vida da Banda, uma placidez ou concórdia ideal; trata-se antes de um empenho multilateral, com busca e mobilização dos diversos tipos de recursos, para lidar com tensões e problemas materiais de música e de trabalho em sociedade.

Concluindo

Assim como se observa atentamente uma procissão religiosa como evento social complexo, o mesmo cuidado se aplica à prática das bandas filarmônicas, seja no âmbito de uma performance pública ou em outros níveis de sua ação. Isto inclui a rotina dos ensaios, essa dimensão do trabalho musical que permanece oculta para a maior parte do público e que envolve, como se pôde ver pelo relato, imensos cuidados técnicos com o discurso sonoro, em meio a transações cognitivas e afetivas, entre pessoas em papéis complementares. Some-se a isto, sem decrescer de importância, as medidas de organização e administração dos materiais e recursos necessários à realização da música, tais como o acervo de partituras e partes cavadas, os instrumentos próprios da banda, as salas de ensaio, o mobiliário, a comunicação extraensaio entre integrantes, as providências e o transporte para deslocamentos.

Ampliando-se um pouco o campo de visão, aparece também, no caso da Banda Amizade, o papel da Escola de Música integrada à Banda, na educação inicial e continuada de musicistas do conjunto. Notamos que, até por orientação do maestro, assuntos e dificuldades do repertório podem ser trazidos dos ensaios para as aulas, para atenção e apoio de professora ou professor.

Também foi possível ver, pela entrevista com o maestro, um pouco da fundamental relação econômica entre a banda e outras instâncias que, na cidade de Aveiro, se coordenam para viabilizar as atividades desse conjunto. Nos anos de trabalho com a banda (incluindo a função anterior, na presidência), o maestro Carlos Marques observa que tal coordenação econômica se dá de modo variável, com menor ou maior apoio de outras instituições, e indica que as fontes de recursos mais estáveis têm sido as atividades

[33] Confrontar com Lehmann (1998), que faz uso crítico de outros significados de "harmonia" nas rotinas de trabalho de uma orquestra sinfônica.

organizadas pela própria direção da Banda Amizade. Indica ainda que, para o trabalho de organização e administração, se conta frequentemente com o apoio voluntário e provisório de familiares de musicistas.

Por outro lado, a criação de vínculos e apoios duradouros poderia ser tomada, por agências do setor público e privado, como investimento na manutenção e fortalecimento de bens públicos para a cidade[34]: considere-se o caso da procissão de Santa Joana[35], ou o concerto com artistas de vulto nacional, num marco cívico como o 25 de Abril, como ocasiões de performance coletiva, em que, na apresentação da Banda Amizade, não se contempla apenas "música", mas percebe-se a presença de uma quantidade de pessoas que ali se (re)constitui dinamicamente como coletividade – na medida em que as pessoas se veem, se ouvem e fruem sentimentos e memórias ligados à performance. Celebram assim um repertório, um "abril" histórico e mesmo a ligação do que é local e aveirense – a figura de José Afonso, a Banda Amizade, a santa padroeira da cidade – ao que é nacional e português.

Parece mesmo paradoxal[36] que, graças à mediação da música instrumental, tida como "abstrata", uma população deixe de ser uma abstração numérica e ganhe contornos e sentimentos de realidade e concretude. Trata-se, afinal, duma prática capaz de dar expressão viva a uma comunidade que, ao deixar seu estado habitual de dispersão e fazer-se presente em tais momentos, vem reativar a produção de suas memórias e a partilha do tempo atual. Por fim, digamos que, em meio aos sons, silêncios e movimentos coordenados, ao brilho dos instrumentos e dos uniformes, e às diferentes faixas etárias, a atuação de uma banda vai além da música, do concerto ou da festa, e chega também a educar, em espaços complementares aos da escolarização, para sentidos de pertencimento e participação.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BARBOSA, Joel Luis. Tradição e inovação em bandas de música. *In*: SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA: BANDAS DE MÚSICA NO BRASIL, 1., 2009, Ouro Preto. *Anais* [...]. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009. v. 1. p. 65-72.

BATES, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 3, p. 363-395, 2012.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. *In*: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade:* ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9-26.

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010 [1983].

BOURDIEU, Pierre. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett; LUCAS, Glaura. Transmissão do saber e relações sociais nas práticas musicais das bandas civis de música. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: ANPPOM, 2014.

CLÉMENT, Ana Resende. *Para uma compreensão da presença da música nos eventos de temática histórica em Portugal*. Tese (Doutorado). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2022.

[34] Incluindo o enriquecimento de sua "imagem"/"marca" junto aos negócios do turismo, pela via da produção cultural. Observa-se este fator na organização de eventos periódicos, como na eleição de uma cidade como "Capital Europeia da Cultura" (posto a que Aveiro concorria na época) ou no circuito de festivais em torno de temáticas históricas em Portugal, com participação relevante de atos musicais e outras expressões de cultura (CLÉMENT, 2022).

[35] Entre outras procissões do calendário em que a Banda Amizade também atua (ver http://bandaamizade.com/eventos).

[36] Mas também plausível para interpretações antropológicas/etnomusicológicas que atribuem à performance musical uma força de delimitar tempos, espaços, comunidades (ver Introdução).

COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro*. Dissertação (Mestrado). CCHLA, Universidade Federal da Paraíba, 2008.

DIAS, Juliana Braz. Sentimentos vividos: experiências com a música cabo-verdiana. *Música e Cultura*, n. 5, 2010.

ERTHAL, Julio Cesar Silva. *Trabalho com música*: um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina. 2017. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians*: Music-Making in an English Town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GONDIM, Sônia Maria Guedes. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. *Paidéia*, v.14, n. 28, p. 139-152, 2004.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

INGOLD, Tim. That´s Enough About Ethnography!. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social*: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.

LEHMANN, Bernard. O avesso da harmonia. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 73-102, 1998.

LUCAS, Glaura. Música religiosa dos negros do Rosário na América portuguesa. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: MÚSICA RELIGIOSA NA AMÉRICA PORTUGUESA, 4., 2000, Juiz de Fora. *Anais* […]. Juiz de Fora: [*s. n.*], 2000.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

MARQUES, Carlos. Entrevista concedida a José Alberto Salgado, na sede da Banda Amizade, Aveiro, Portugal, em 2 de julho de 2019.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOREIRA, Marcos dos Santos. *Aspectos históricos, sociais e pedagógicos em filarmônicas sergipanas*: Indiaroba e Itabaiana. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

PESTANA, Maria do Rosário. As bandas civis em Portugal: um olhar multifocalizado sobre espaços de atravessamento. *Música e Cultura*, n. 12, 2021.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa*: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas no sul do Brasil. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi*: Enchanted Journeys in Southeast Brazil. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura*, v. 9, 2014.

REILY, Suzel Ana; BRUCHER, Katherine. *Brass Band of the World*: Militarism, Colonial Legacies and Local Music Making. Boorlinghton: Ashgate, 2013.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical*: uma etnografia entre estudantes universitários de Música. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SALGADO, José Alberto. Notas sobre descrição, diálogo e etnografia. *Música e Cultura*, v. 6, p. 57-68, 2011.

SALGADO, José Alberto. A composição como trabalho semi-oculto e sua revelação em pesquisas acadêmicas. *In*: MARINHO, Helena; PESTANA, Maria do Rosário; ARTIAGA, Maria José; PENHA, Rui (ed.). *Hidden Archives, Hidden Practices*: Debates About Music-Making. Aveiro: UA Editora, 2020.

SARDO, Susana. Fado, folclore e canção de protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia. *Debates*, n. 12, p. 63-77, jun. 2014.

SENNETT, Richard. *The Craftsman*. London: Penguin Books, 2009.

SMALL, Christopher. El Musicar: un ritual en el Espacio Social. *Revista Transcultural de Música - Trans* 4, 1999.

STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity and Music*: The Musical Construction of Place. Oxford: Berg, 1994.

TURNER, Victor W.; BRUNER, Edward M. (org.). *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004 [1987].

WENGER, Etienne. *Communities of Practice*: Learning, Meaning and Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

José Alberto Salgado e Silva é professor na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e integra os Programas de Pós-graduação em Música da UFRJ (PPGM-UFRJ) e da UNIRIO (PPGM-UNIRIO). É membro-fundador da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), e colabora com o Instituto de Etnomusicologia (INET-md) da Universidade de Aveiro, onde lecionou como Professor Visitante, entre 2015 e 2019. Entre seus interesses estão: formação universitária, modos de aprender e ensinar música, profissionalização e trabalho musical, conjuntos e coletivos, etnografia de práticas musicais, temas de técnica e estética. Tem produção artística, com o nome Zé Al, em música e poesia. jass@musica.ufrj.br

A *Opus* está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional