O repertório periférico da Orquestra Santo Antônio

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: ETNOMUSICOLOGIA

Moacir da Silva Côrtes Junior.
UFBA - Universidade Federal da Bahia.
m.cortes.jr@bol.com.br

Resumo: Esta pesquisa propõe reafirmar o repertório musical periférico da Orquestra Santo Antônio, oriunda do semiárido baiano, problematizando seu posicionamento político, ideológico, musical e social, baseando-se na dialética de Blacking (2007); nos conceitos de territorialidade, conforme Rita Segato (2005), entre outros. Adota-se uma metodologia qualitativa de análise do contexto natural. Espera-se ter legitimado sua identidade sonora nordestina e seu colorido pluriétnico no cenário musical brasileiro.

Palavras-chave: Identidade. Territorialidade. Repertório musical periférico.

Abstract: This research proposes to reaffirm the musical repertoire of the Orquestra Santo Antônio, originating from the Bahian semiarid, problematizing its political, ideological, musical and social positioning, based on the dialectic of Blacking (2007); in the concepts of territoriality, according to Rita Segato (2005), among others. A qualitative methodology of natural context analysis is adopted. It is hoped to have legitimized its northeastern sound identity and its pluri-ethnic coloring in the Brazilian musical scene.

Keywords: Identity. Territoriality. Peripheral musical repertoire.

1 Primeiras palavras

Podemos dizer que, no geral, a história da música de concerto, no Brasil, no que concerne ao seu repertório, é marcada pela preferência ou culto à Grande Música Ocidental. Entendendo por Grande Música Ocidental (c.f. MENEZES BASTOS, 2013), uma linhagem musical cujas origens mítico-cronológicas remontam à Idade Média, caracterizada por sua racionalidade. Para Carlos Vega (1966 apud ALENCAR, 2015, p.157), essa denominação está relacionada ao conceito de "música superior", associada a uma suposta superioridade estética e uma hierarquia elevada quanto ao domínio técnico, estando ligada às camadas do mais alto nível na esfera social.

Para Tatyana de Alencar (2015, p. 156), a Historiografia Clássica da Música Brasileira é "marcada por um ideal de síntese cultural profundamente eurocêntrico". Para Araújo (2016), as orquestras sinfônicas sempre foram uma espécie de metáfora da estrutura social "ideal" do mundo ao seu redor. As orquestras representariam um modelo perfeito de organização social, que apesar de toda a diversidade humana de seus integrantes e suas múltiplas individualidades, ela funcionaria em equilíbrio harmônico acima dos conflitos individuais em prol de uma

excelência coletiva. No entanto, esse suposto modelo de perfeição sonoro e social não tardaria a desintegrar-se pelo de fato de que não seria possível uma prática musical que se configurasse como um modelo de organização social acima dos problemas e conflitos que afligem as sociedades.

Segundo Bourdieu (2004), o campo artístico é definido por conflitos simbólicos entre grupos sociais que buscam a manutenção ou aquisição de *status*, a partir das apreciações estéticas e do consumo de objetos culturais, garantindo, assim, o distanciamento dos grupos sociais dominantes das práticas culturais e artísticas dos grupos subalternizados. É baseado nessa dialética dos conflitos simbólicos a partir das escolhas estéticas, enfatizando as relações de tensão entre os processos de ordenação social e as ressignificações de práticas musicais (c.f MARCELO ANDRADE, 2015), que este artigo tem por objetivo apresentar o repertório musical periférico da Orquestra Santo Antônio, de Conceição do Coité, semiárido baiano, nordeste do Brasil, problematizando seu posicionamento musical, político e social frente a um sistema de relações de poder, revelando a extensão e complexidade das relações que unem a música com os posicionamentos político-ideológico da sociedade.

Para tanto, busco discutir e analisar as escolhas do repertório musical como elemento fundamental na construção identitária da orquestra de câmara em questão e dos sujeitos que a compõem. Seleciono algumas perguntas que considero essenciais para tentar entender os caminhos desse processo de formação da identidade musical: a) Qual a importância da inserção da música popular brasileira no repertório de uma orquestra de câmara do semiárido baiano? b) Quais as implicações que um repertório musical periférico pode ter no campo de produção simbólica como o da música na formação identitária de uma orquestra de câmara do nordeste brasileiro?

Segundo Blacking (2007), a arte só se configura como tal a partir das atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe imprimem. Evidentemente, a melhor leitura que se pode fazer da natureza da música é por meio das muitas percepções que as pessoas fazem dela e das diferentes possibilidades de produzir sentido dos símbolos musicais. Considerando que é objeto de investigação desta pesquisa o repertório musical periférico da Orquestra Santo Antônio como reafirmação identitária dos sujeitos que a compõem, bem como a demarcação de sua territorialidade, é de grande relevância as abordagens dialéticas feitas por John Blacking acerca da relação entre música, cultura e

experiência e dos conceitos de territorialidade como apropriação política do espaço conforme Rita Segato (2005).

2 Identidade e territorialidade: construindo uma trajetória

Quando pensamos em repertório de música orquestral, inevitavelmente a ideia que temos é de um repertório mais ou menos padronizado, com base, exclusivamente, nos grandes compositores europeus canonizados pelo rótulo de música "séria" (c.f. Adorno, 1973). Desse modo, no imaginário coletivo, qualquer repertório de música orquestral que fuja desse modelo é considerado inferior, menor, de pouco valor musical, isto é, que se situa na periferia da música orquestral.

É com base na perspectiva de referenciação de identidades individual e coletiva, a partir das concepções e percepções dos lugares imaginários e simbólicos do "nós" e do "eles", constituindo-se como significante identitário, pessoal e coletivo; bem como na de territorialidade construída dos emblemas identificadores da paisagem simbólica e do paisagismo das tradições e lugares históricos que proponho referenciar e reafirmar o repertório musical periférico da Orquestra Santo Antônio neste capítulo.

2.1 Construindo uma identidade regional

Pensar nas relações entre os sujeitos e os processos musicais como práticas sociais inevitavelmente perpassa pela questão das identidades e sua (des)construção ou liquidificação. Segundo Bauman (2005, p.32), somos seres diferentes, "habitantes do liquido mundo moderno", que buscamos manter as referências de nossas identidades comuns entre "grupos igualmente moveis e velozes", porém, a atemporalidade dessas estruturas de referência não nos oferece mais a confiança em sua utilidade por sua incapacidade de incluir novos conteúdos. A rigidez das identidades ao tradicional modelo antigo, inflexível, e supostamente durável, já não funciona mais diante da fugacidade das oportunidades que surgem e da fragilidade da segurança do lugar de origem que se dilui ao passar do tempo (BAUMAN, 2005).

Na construção da identidade no contexto social é necessária uma relação de troca com o outro para estabelecer o que somos ou quem não somos. Logo, a identidade dos sujeitos sociais dependerá da relação social e das afirmações

perante um grupo ou grupos. Contudo, muitas vezes essa relação entre indivíduos ou entre grupos socais se estabelece por meio de conflitos identitários por não se reconhecerem no outro. Esses embates sociais e culturais são definidos como "sistemas classificatórios"[1] criados para fins de estigmatização e exclusão.

O termo 'estigma', utilizado aqui, se refere a sinais corporais que evidenciam aspectos bons ou ruins sobre o status moral de quem os porta e é a sociedade que vai estabelecer as formas para categorizar as pessoas e os grupos. As identidades sociais formadas pela preconcepção de categorias geram expectativas normativas que vão padronizar os atributos considerados comuns e naturais. Silva afirma que

> [...] nesse terreno contestado, as identidades "reprimidas" reivindicam não apenas seu acesso à representação, mas, sobretudo, seu direito a controlar o processo de sua representação. Ironicamente, entretanto, no regime dominante de representação, a identidade dominante é a norma visível que regula todas as identidades (SILVA, 2000, p. 55).

Essas expectativas normativas geram exigências rigorosas que podem acontecer de forma consciente ou não. Ou seja, quando a pergunta gerada é se o sujeito se enquadra ou não, está apto ou não, inconscientemente ou não se estabelecem normas para julgamento e critérios a serem alcançados (GOFFMAN, 2004). O que estou denominando aqui de repertório periférico diz respeito ao fato de ser constituído de músicas de compositores brasileiros, e mais especificamente da música popular brasileira, isto é, uma música que se situa na periferia dos repertórios de músicas orquestrais no Brasil, de um modo geral, além de ser considerada uma música de "menor" valor quando comparada à música "séria", seguindo a conceituação adorniana. Há de se destacar, evidentemente, que esses distanciamentos e julgamentos de valor sobre músicas periféricas estão ancorados muito mais em questões ideológicas do que musicais, baseados em visões hegemônicas de um modelo padronizado europeu eleito como um ideal de "música superior".

2.2 Demarcando sua territorialidade

No que se refere à noção de território que menciono aqui como espaço apropriado, traçado, percorrido e delimitado relaciona-se com as análises de Rita Segato (2005) que o define como representação social do espaço. "É um âmbito sob o controle de um sujeito individual ou coletivo, marcado pela identidade de sua presença e, portanto, indissociável das categorias de domínio e poder". É no sentido do campo simbólico que o território se configura como realidade

estruturada, sendo o espaço de domínio real, "só acessível nos formatos que a fantasia lhe permite assumir [...], o território é a dimensão econômico-política desta realidade imaginária" (SEGATO, 2005, p. 3). O **lugar** diz respeito ao

> assentamento do sujeito individual e coletivo, é o suporte onde essas produções espaciais e territoriais se concretizam, onde se erguem suas balizas e também, inevitavelmente, onde os limites de um real emanado da materialidade do espaço físico e natural emergem em crises periódicas e imprevisíveis, mostrando a precariedade dos trabalhos da imaginação e o trajeto indeterminável da história (SEGATO, 2005, p. 3).

Segundo Rita Segato, as definições de espaço, lugar e território, utilizadas por ela, estão baseadas, em boa parte, em Foucault, a partir de uma perspectiva que estabelece sua construção com base em um dispositivo de poder onipresente, que sujeita e subjetiva, particularmente em cada época e cultura; e em Lacan, para quem esse modelo ternário do real é revelado quando surge em crises naturais ou históricas, desestabilizando o esquema simbólico de organização dos significados, constituído do imaginário que se propaga das fantasias "de um sujeito individual e da ideologia de um sujeito coletivo" (2005, p.3).

No modelo de territorialidade proposto por Segato, o aspecto físico territorial constituído a partir de uma paisagem natural pré-cultural não se revela. Trata-se de uma noção de territorialidade histórica e política em sua plenitude, dissociada da matéria fixa, modernamente avançada e móvel. Situando-se na ideia de território como significante de identidade, proponho que o repertório periférico da OSA se configure como uma representatividade identitária de uma demarcação simbólica, de um território, cujas paisagens geográficas e humanas são emblemas da realidade e materialidade que precisamos reafirmar para que sejam reconhecidas por nós mesmos e pelos outros.

3 Um repertório musical periférico: reafirmando suas raízes

A Orquestra Santo Antônio é uma orquestra de câmara, nascida de um projeto social, criado por moradores de um bairro chamado Alto da Colina, periferia da cidade de Conceição do Coité, município situado na região sisaleira do semiárido baiano, aproximadamente a 211 km da capital, Salvador.

A Orquestra foi fundada em 2007, tendo como idealizadora e coordenadora do projeto Dona Maria Valdete Almeida, também moradora na comunidade. A associação dos moradores do Alto da Colina é a entidade responsável pelo projeto. Segundo Dona Valdete, antes da construção da sede do projeto, as crianças aprendiam e tocavam "debaixo de um pé de pau", referindo-se a um local à sombra de uma árvore. "Todo dia, ao final da tarde, até a sede ficar pronta, eram lá os ensaios da orquestra, 'debaixo do pé de pau'".

O projeto teve como primeiro professor e maestro Josevaldo de Almeida, mais conhecido como Nim, que toca saxofone, violino, violão, sem nunca ter frequentado uma escola de música, aprendeu tudo "de ouvido" e vendo o irmão mais velho tocar. Dona Joselita, mãe do maestro, dizia, ao ver o filho debruçado no instrumento tentando aprender, "meu Deus, como é que esse menino vai aprender sem ter quem ensine?". Segundo Josevaldo, seu maior desafio era compreender a partitura e as notas musicais, o qual ele buscou superar com muita vontade e dedicação. Como ele próprio diz: "sempre sonhei com isso, não só tocar um instrumento pela partitura, mas ensinar música, ser professor de música".

Quanto ao repertório da orquestra, Nim explica que sempre procurou inserir músicas de compositores brasileiros. Das composições eruditas brasileiras, fazem parte: a) do compositor **Cesar Guerra Peixe**[2], a peça "Trio de cordas", considerada um marco na pesquisa dodecafônica pelo fato de constituir-se em tons nacionais (composição da segunda fase do compositor pela acentuada intenção de nacionalizar sua sonoridade). Embora nascido em Petrópolis, Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos em música, resolveu mudar-se para o Nordeste para trabalhar como arranjador da Rádio Jornal, em Recife, período em que também se dedicou a pesquisas sobre o folclore e ritmos nordestinos como maracatu, coco e frevo. Passou a dedicar-se a produzir melodias que retratassem o cenário do Nordeste; b) do compositor **Ernani Henrique Chaves Aguiar**, "Quatro momentos n.3" e "Instantes II"; segundo o próprio Ernani, suas composições são baseadas na música popular, "na música que o povo gosta de ouvir"[3]; sempre buscando inserir elementos da música brasileira.

Dos compositores que representam a música popular brasileira, têm-se as composições de: **Luiz Gonzaga**, que despensa maiores comentários, soube como

poucos retratar a cultura e a vida do povo nordestino, “Asa branca”, “Luar do sertão” e “Juazeiro” são algumas canções do Rei do Baião executadas pela OSA; **Sivuca**, multi-instrumentista, maestro, compositor e arranjador, reconhecido internacionalmente por sua competência musical nas composições e arranjos, “Feira de Mangaio” (composição de **Sivuca** e **Glorinha Gadelha**, sua esposa); **Dominguinhos**, instrumentista, cantor e compositor, foi um dos maiores sanfoneiros do Brasil; “Lamento sertanejo”, composição de Dominguinhos e Gilberto Gil, que retrata o modo de ser do sertanejo, sua vida simples e o jeito introvertido, calado, árido como o agreste e sublime como a flor do mandacaru. Além do repertório, a OSA insere também instrumentos musicais tradicionais da cultura sonora nordestina, como zabumba, triângulo, sanfona, o que dá uma sonoridade particular quando combinados com os instrumentos da tradição sinfônica. Os “sons do sertão” fazem as vezes da OSA ao tocar nos palcos das praças das pequenas cidades do semiárido baiano, onde o povo de lá se reconhece nas músicas executadas. A OSA é a cara da heterogeneidade cultural e sonora brasileira; é popular, rural e urbana, é o uso da linguagem musical erudita executada com o sotaque e a cor do Nordeste. É a territorialidade da região do sisal sendo demarcada pela musicalidade e revelando sua identidade sonora.

4 Últimas Palavras

Quando proponho aqui reafirmar o repertório musical periférico de uma orquestra oriunda do semiárido baiano, nordeste do Brasil, que busca homenagear figuras como Luiz Gonzaga, Sivuca, Dominguinhos que, entre tantos outros, são a cara da música nordestina brasileira, além de compositores como Ernane Aguiar e Guerra Peixe, que também souberam colocar os tons do Brasil nas músicas de concerto, o faço para demarcar meu posicionamento político, ideológico, musical e social, contra a reprodução única de uma música orquestral europeia, branca, “pura”, “séria” em um território heterogeneamente brasileiro.

Em resposta à primeira pergunta lançada no início deste texto, a) Qual a importância da inserção da música popular brasileira no repertório de uma orquestra de câmara do semiárido baiano? sua importância diz respeito a reafirmar uma identidade sonora legitimamente nordestina, brasileira, que revele seu pluralismo em suas singularidades, seu colorido pluriétnico em um cenário musical de tradição branca europeia; e quanto à segunda, b) Quais as implicações que um repertório musical periférico pode ter no campo de produção simbólica como o da música na formação identitária de uma orquestra de câmara do nordeste brasileiro? espera-se que tanto a execução pelos músicos que constituem a OSA quanto a

audição pelo público que comparece aos seus espetáculos possibilitem um repensar musical, uma reflexão sobre o quanto a música pode abrir novas portas onde só havia paredes, e sirvam para que as cores da diversidade musical brasileira sejam também legitimadas no cenário orquestral no Brasil e mundo afora.

5 Referências

Adorno, T. **Philosophy of Modern Music**. Trans. A. G. Mitchell and W. Blomster. New York: Continuum, 1973.

ALENCAR JAQUES, Tatyana de. **Historiografia clássica da música brasileira e a invenção da música nacional**. Florianópolis: VII Enabet, UFSC, 2015.

ANDRADE, Marcelo Rubião. **Música, identidade, habitus de classe e poder**: reflexões sobre uma abordagem sociológica da práxis sonora no carnaval de rua do Rio de Janeiro. Florianópolis: VII Enabet, UFSC, 2015.

BAUMAN, Zygmont. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BLACKING, John. **Música cultura e experiência**. Trad. SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. São Paulo: Cadernos de Campo. 2007, n. 16, p. 201-218.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

GOFFMAN, E. **Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada** – Tradução: Mathias Lambert. 2004.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico interpretativa. Florianópolis: VII Enabet, UFSC, 2015.

SEGATO, Rita. **Em busca de um Léxico para teorizar a experiência territorial contemporânea**. Brasília: UNB, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu (Org.) – **Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000, 133p.

Notas

[1] Termo utilizado por Tomaz Tadeu Silva (2000).

[2] Pesquisa do Wikipédia, em 15/03/2019.
[3] Extraído do site Notícia sobre música