

DANIEL MARCOS MARTINS

Música pela Democracia: comportamentos e protesto dos músicos de orquestra no Rio de Janeiro (2016)  
DEBATES | UNIRIO, n. 19, p.38-61, nov., 2017.

## Música pela Democracia: comportamentos e protesto dos músicos de orquestra no Rio de Janeiro (2016)

---

Daniel Marcos Martins  
*Faculdade Integrada Campo Grandense*

**Resumo:** Os músicos de orquestra são condicionados a um tipo de estudo rígido e conservador, proveniente das universidades tradicionais. Esse tipo de ambiente molda, muitas vezes, o comportamento do músico em sua vida, guiado por regras, tradição, ambiente competitivo e hierarquias. Quando esses músicos resolvem protestar, saem das salas de concerto e abandonam as tradições inventadas para esses ambientes. Os músicos se posicionam politicamente e realizam performances que seriam inimagináveis dentro de uma sala de concerto. O presente artigo pretende abordar a diferença desses dois ambientes e demonstrar o que muda na performance e comportamento dos músicos situados em um novo espaço: a rua. Alguns novos rituais serão criados, algumas práticas serão deixadas de lado, modificadas ou adaptadas para o novo cenário.

**Palavras-chave:** Protesto. Performance de rua. Espaço.

---

### Music for Democracy: behaviors and protest of the orchestra musicians in Rio de Janeiro (2016)

**Abstract:** The orchestra musicians are conditioned to a kind of hard and conservative study, coming from the traditional universities. This type of environment often shapes the musician's behavior in his life, guided by rules, tradition, competitive environment, and hierarchies. When these musicians decide to protest, they leave the concert halls and abandon the traditions invented for these environments. The musicians position themselves politically and give performances that would be unthinkable inside a concert hall. The present article intends to approach the difference of these two environments and to demonstrate what changes in the performance and behavior of the musicians located in a new space: the street. Some new rituals will be created, some practices will be left out, modified, or adapted to the new scenario.

**Keywords:** Protest. Street performance. Space.

### Introdução

Os protestos de 2016 foram tão intensos quanto os de 2013, mas a diferença é que passados três anos os segmentos políticos estavam bem

mais definidos. Um protesto convocado pela internet reunia pessoas com ideias parecidas propondo reivindicações políticas bem delimitadas, diferente do caos e aglomeração que se fez três anos antes. A essa altura o brasileiro já

havia encontrado seu lugar na política e sabia quais protestos se identificavam mais. Dentro desse cenário de manifestação de rua também se encontravam os grupos artísticos, em especial, grupos musicais geralmente formados por blocos de rua. Cantavam e tocavam músicas referentes a temática do protesto, que eram heranças de 2013 e em alguns casos, de anos anteriores. Marchinhas e gritos de ordem tentavam substituir o carro de som e davam outro tom a manifestação. Fantasias e cartazes também se faziam presente e praticamente definiam os protestos políticos de esquerda nas ruas do Rio de Janeiro. Os protestos intitulados “de direita” seguiam outro formato, geralmente acompanhados da bandeira do Brasil, camisas da seleção brasileira e a entoação de um nacionalismo (exacerbado e anticomunista<sup>1</sup>) onde cantavam principalmente o “Hino Nacional”.

No ano de 2016 músicos de orquestra em posse de seus instrumentos sinfônicos se reuniram e ocuparam as ruas tocando um repertório de concerto adaptado ao protesto político. Esse coletivo seria conhecido como “Música pela Democracia”. Compreendo coletivo como aqueles grupos que se reúnem de forma espontânea e que tem duração variável, podendo ser uma reunião pontual que dure alguns dias, meses ou anos, podendo se tornar movimentos sociais (MESQUITA, 2008). O coletivo surgiu a partir de conversas entre músicos

em um grupo de *Whatsapp*<sup>2</sup> que aconteciam durante os intervalos dos ensaios de orquestras (como a Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica da UFRJ ou a Orquestra Petrobras Sinfônica). Em um desses encontros a violoncelista Gretel Paganini, integrante da Orquestra Sinfônica da UFRJ conversou com o contrabaixista Claudio Alves sobre a ideia de fazerem um concerto protesto, guiados pela vontade de protestar nas ruas fazendo a música que estavam habituados a tocar. Ainda era a época em que o impeachment da presidenta Dilma Rousseff era avaliado pelo Senado. Paganini (2016) declara: “Nosso movimento surgiu da certeza de que nossa melhor arma é ocupar o espaço público com a música.”, assim surgiria o coletivo “Música pela Democracia”.

Esse artigo é produto de um estudo de caso<sup>3</sup> no qual foi aplicado a observação participante<sup>4</sup> na qual acompanhei como músico atuante no coletivo Música pela Democracia nos atos após sua segunda edição. Durante o período de pesquisa que se estendeu por todo segundo semestre de 2016 fiz uma entrevista a uma das integrantes do grupo.

---

1 Revivendo sentimentos parecidos com aqueles propagados na Guerra Fria, em especial durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985).

---

2 Aplicativo gratuito utilizado no aparelho celular, que permite a conversação por texto e voz. Também é possível criar grupos de conversa.

3 O estudo de caso “reúne o maior número de informações detalhadas, por meio de diferentes técnicas de pesquisa, com o objetivo de apreender a totalidade de uma situação e descrever a complexidade de um caso concreto” (GOLDENBERG, 2013, p.33-34)

4 Em que o “pesquisador busca compreender a cultura pela vivência concreta nela” (GOMES, 2014, p.56)

Infelizmente não consegui envolver mais músicos devido à recusa e o curto período de pesquisa que se estendeu durante a breve atuação do grupo. Considero que essa dificuldade faz parte desse tipo de trabalho, se considerar o tempo de atuação do grupo, curto e que não possibilitou um maior envolvimento entre os músicos (no meu caso desconhecido pela maioria presente). Também avalio que a condição de silêncio do músico de orquestra acontece devido a sua resistência a autoexposição, questão que será abordada e refletida adiante no artigo.

O coletivo Música pela Democracia fez sua primeira apresentação na praça São Salvador, em Laranjeiras, formado inicialmente

por pelo menos 25 violinos, 10 violas, 7 contrabaixos e alguns violoncelos, instrumentos de percussão, madeira, um pequeno coro e metais. Tocaram músicas de protesto conhecidas na época da ditadura militar como *Roda Viva* e *Apesar de você* de Chico Buarque, *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré e *Cio da Terra* de Milton Nascimento, tocada para lembrar a luta dos movimentos pela terra como o MST. O *Messias* de Handel fez bastante sucesso e coincidentemente foi no mesmo dia que Cunha foi afastado da presidência da Câmara. Também fizeram homenagem ao compositor brasileiro Guerra-Peixe tocando o *Mourão* e a Villa-Lobos com o *Trenzinho do Caipira*.



Figura 1. Música pela democracia no "Ocupa MinC" – 17/6/2016  
(Foto: Breno Crispino).

A segunda apresentação aconteceu no "Ocupa MinC" (Ministério da Cultura), no Palácio Gustavo Capanema (Rio de Janeiro). O que motivou inicialmente o grupo

a ocupar o espaço foi quando Michel Temer decidiu recriar o Ministério da Cultura na intenção de reduzir ministérios, incorporando o setor à Educação em maio de 2016. Porém o

debate se expandiu e a luta também passou a ser contra o Golpe de Michel Temer e o partido PMDB na retirada da presidenta eleita Dilma Roussef. Temer ainda excluía mulheres e negros de seu governo (tanto em representatividade<sup>5</sup> como em ministérios), redução do acesso à saúde e a flexibilização dos direitos. O "Ocupa MinC"<sup>6</sup> foi composto de diversos coletivos que se encontraram na ocupação do prédio Gustavo Capanema. A cada dia agregou mais ativistas, incluindo artistas famosos como Caetano Veloso e Chico Buarque. Dentre alguns como o Teatro pela Democracia, Dança pela Democracia, Música pela Democracia, Fora do Eixo, Mídia Ninja, CUT, Sindicato dos Petroleiros, Reage Artista etc. Durante a ocupação se organizaram dividindo-se em Grupos de Trabalho, apelidados de GT. Cada GT dentro da ocupação fazia uma liderança respectiva a uma área, para atender as necessidades do grupo e fazer as atividades no lugar funcionar. O "Ocupa MinC" promoveu uma programação artística diária como forma de ocupação do espaço com aulas de dança, circo, palestras e apresentações musicais.

5 Embora posteriormente ele tenha colocado a então, primeira-dama Marcela Temer como embaixadora do programa criança feliz. Apelidada pelos manifestantes como "bela, recatada e do lar" devido a uma matéria da revista *Veja* que exaltava as "qualidades" recatadas da esposa de Temer (LINHARES, 2016). Uma tentativa de minimizar a falta da representatividade feminina ou por julgar que sua esposa poderia ser capaz de assumir o cargo.

6 Conhecido na internet pela hashtag: #ocupaminc.

A apresentação do coletivo "Música pela Democracia" teve uma enorme repercussão entre os participantes da ocupação. A ocupação tinha como principal crítica ao governo interino de Temer, e no dia da apresentação a frase "Fora Temer" era gritada por seus manifestantes. O slogan também estava em cartazes, cantos e na música. No dia 21 do mesmo mês Temer voltou atrás após uma onda de protestos com apoio de diversos grupos artísticos ao "Ocupa MinC", incluindo artistas como Erasmo Carlos, Daniela Mercury, Fernanda Torres e outros. Esse foi o cenário onde ocorreu a segunda edição da Música pela Democracia na qual ganhou maior visibilidade, devido ao lugar em que foi realizada e pela inclusão de novas músicas no repertório.

A descrição minuciosa de como foi a noite de música feita pela página do "Ocupa MinC" no *Facebook*:

#### CONCERTANDO A DEMOCRACIA

É voz corrente entre aqueles que desde ontem ocupam o Palácio Capanema o quão sortudos nós somos. Fazemos nossas plenárias cercados de murais de Portinari e dormimos entre as pilastras de Oscar Niemeyer. Mas nem o mais otimista ativista ousaria imaginar que com menos de quarenta e oito horas de ocupação estaríamos sendo saudados por uma orquestra sinfônica, com cordas, madeiras, metais, percussão e canto lírico,

tocando desde Haendel até Gonzaguinha.

A orquestra do "Música pela Democracia" montou suas estantes no pilotis do Capanema às 19 horas, para um público que lotou o espaço. Na verdade foi uma meta orquestra, composta por músicos de todas as sinfônicas cariocas e regida pelo maestro Rafael Barros de Castro, da Orquestra de Solistas do Rio de Janeiro. Foi a segunda récita do distinto conjunto. Se na primeira vez (na Praça São Salvador) o hino nacional foi tocado de improviso, por uma sugestão de um integrante, hoje foi o "ouvirem do Ipiranga" abriu o programa. Sem qualquer cerimônia, a música foi cantada por gente sentada, em pé, bebendo cerveja e curtindo. Como devia ser sempre.

Já entre a primeira e a segunda música o público emendou os aplausos num frenético coro de "fora temer". O que teria sido motivo de escândalo em qualquer sala de concerto do mundo aqui foi algo mais do que esperado, já que a queda do interino traidor é a pauta que une toda a ocupação (e toda a nação!). Logo depois houve uma peça do nada erudito Gonzaguinha e então finalmente a grande estreia da noite: uma paródia da tenebrosa

"Carmina Burana" de Carl Orff, na qual todos os apocalípticos versos foram mudados para "fora temer". Lá em Brasília o ilegítimo, certamente, tremeu.

Entre as demais peças, intervenções que não desafinaram nem atravessaram o compasso: diversas falas políticas de gente como Samuel Araújo, professor da escola de música da UFRJ, e o deputado Reimont (PT-RJ). Os momentos mais aplaudidos foram de duas mulheres que nunca teriam sido chamadas pro ministério do golpista: a octogenária professora e flautista francesa Odette Ernest Dias e a militante dos direitos das transexuais Indianara Siqueira. Um encontro improvável e feliz num país que era (é)(vai voltar a ser) governado por mulher.

No final, depois de Guerra-Peixe e de um mash-up entre Haendel e rima free-stile, o "petralha" Chico Buarque foi lembrado com uma versão orquestrada de Apesar de Você. A ocupação foi incondicionalmente apoiada por cada um dos presentes e hoje de noite vai dormir harmonizada, embalada pelos belos contrapontos do concerto. Ou talvez deva se escrever "conserto", com "s" mesmo, já que veio a

socorro de uma  
democracia enquiçada.

#ForaTEMER  
#MincÉNosso  
#OcupaTudo  
#OcupaMinC  
#OcupaMinCRJ  
#MusicaPelaDemocracia  
(Página do "Ocupa MinC"  
no Facebook, sem autoria)

A repercussão do primeiro concerto atraiu mais músicos e o movimento acabou se integrando ao "Ocupa MinC". A segunda edição ecoou a nível mundial, especialmente pelo uso da música *Ó Fortuna* da ópera *Carmina Burana* de Carl Orff, com a letra modificada para "Fora Temer". Um trecho muito conhecido e de enorme popularidade. Por seu teor incisivo e obscuro, a música acabou se encaixando no momento político. *Ó Fortuna* tomou tanta proporção que acabou sendo utilizada nos vídeos do "Ocupa MinC" como se fosse um "Hino" da resistência, ela também passou a ser executada por Blocos de protesto e em intervenções políticas de grupos como a Orquestra Voadora<sup>7</sup>. Em São Paulo foi organizado uma versão paulista da Música pela Democracia, o Ocupa Funarte, realizado no dia 25 de maio no Ministério da Cultura e a ideia se espalhou para outros estados como o "Ocupa MinC" em Santa Catarina. Posteriormente houve um ato em Paris tocando parte do repertório tocado nas duas edições do Rio de Janeiro com mais alguns acréscimos. Segundo Gretel não houve um contato dos franceses

7 Em conversa informal ao telefone com Ju Bones, integrante da Orquestra Voadora, relatou que "tirou" a música de ouvido, pois a achou muito boa para a ocasião.

com eles, foi um ato espontâneo dos franceses em apoio ao Brasil. Porém, mesmo com essa agitação política que pareceu contagiar outros músicos de orquestra no Brasil o único coletivo que seguiu adiante foi o do Rio de Janeiro. Fato que também chamou a atenção foi que o grupo francês não tocou *Ó Fortuna*, por fatores históricos que serão problematizados mais adiante.

O coletivo "Música pela Democracia" ainda participou de mais atos importantes. Um dos mais significativos foi o ato nacional unificado realizado no dia 10 de junho que contava com a participação de diversos grupos, incluindo blocos de protesto como o Bloco do Nada<sup>8</sup>. O grupo Música pela Democracia foi convidado para participar pela Frente Brasil Popular<sup>9</sup>, resultado dos contatos e visibilidade da segunda edição. O ato foi organizado pelo Povo sem Medo<sup>10</sup> e a Frente Brasil Popular.

No dia do protesto um agrupamento veio da Candelária em passeata e outro ficou na Cinelândia. Foi nesse lugar que o coletivo "Música pela Democracia" tocou, posicionado nas escadarias da Câmara dos Vereadores<sup>11</sup>. Mais uma

8 O nome original do grupo é "Bloco do Nada deve parecer impossível de mudar", surgiu no carnaval de 2013 da reunião de alguns comunicadores ligados ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL).

9 Frente de esquerda na luta pela democracia, combate à política econômica liberalista, contra os setores conservadores e a retirada de Dilma Rousseff da presidência.

10 Frente unitária de movimentos sociais.

11 É possível ver um vídeo da Mídia Ninja que fez uma coletânea de momentos do ato unificado em todo

vez o mesmo repertório foi tocado e o trecho de *Carmina Burana* ovacionado. A música e o momento do concerto chegaram a serem usadas pelo candidato Marcelo Freixo em sua campanha eleitoral do primeiro turno para prefeito naquele mesmo ano.

O grupo ainda tocava por mais alguns eventos ainda em 2016, como o protesto organizado pelas frentes Povo Sem Medo, Brasil Popular e Esquerda Socialista<sup>12</sup>, em conjunto com a Plenária dos Trabalhadores em Luta do Rio e a Central Sindical e Popular – Conlutas (CSP- Conlutas). O protesto foi realizado em frente ao Hotel Copacabana Palace. Nesse dia o grupo tocou em uma situação bem diferente: se organizaram na calçada central entre as duas pistas no meio da multidão. Estava bem cheio e a acústica não ajudou alguns instrumentos, como a Harpa, violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Importante observar também a interação com músicos de blocos de protesto, pois desde a segunda edição no Palácio Capanema, houve a participação de trombonistas, percussionistas, saxofonistas de outros grupos musicais, como da Orquestra Voadora e do Bloco do Nada, mas em nenhuma ocasião o coletivo havia dividido espaço com outros grupos que também estavam ali tocando suas músicas. Essa ocasião foi muito rica para análise do comportamento que será visto no próximo subcapítulo.

Uma das últimas apresentações de 2016 aconteceu no

---

Brasil. (<https://www.facebook.com/midiaNINJA/videos/666191266872355/>)  
12 Movimento Esquerda Socialista, pela luta das minorias (Gays, Negros, mulheres etc)

Circo Voador. Foi no dia 23 de agosto de 2016, na peça chamada "A Farsa", que contava toda a história do golpe contra Dilma. Com direção de Ernesto Piccolo e Luciana Sérvulo da Cunha, o coletivo tocou ao lado e no mesmo palco de Andrea Beltrão, André Abujamra, Chico César, Gregório Duvidier, Leticia Sabatella, Tico Santa Cruz e outros.

Quatro meses depois da votação na Câmara dos Deputados pela admissibilidade do *impeachment* da presidenta Dilma Roussef, o espetáculo "A FARSA" ocupa o picadeiro do tradicional Circo Voador e provoca em seu respeitável público uma reflexão sobre a atual crise política brasileira. (reprodução do *Facebook* do evento)

## Comportamentos

O lugar onde é realizado o concerto, a intenção, suas vestimentas e até o público que o assiste serão elementos fundamentais para compreender como se deu o contato do público e a música apresentada. As reações na rua, diferenciada de uma sala de concerto regida por regras, costumes, padrões. Análise dessa forma o que tem de comum entre o ato musical produzido na sala de concerto e um ato concerto realizado na rua.

Na sala de concerto os músicos têm vestimenta impecável, procuram tocar afinados, com arcadas bem sincronizadas e seguindo protocolos de comportamento. O público por sua vez, também segue suas regras: só

podem aplaudir na hora certa e possuem determinado padrão de vestimenta, embora hoje outros trajes sejam permitidos até o início do século era proibido a entrada vestindo bermuda no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Essas salas de concerto trabalham artificialmente em uma harmonia do espaço, porém os conflitos são muito intrínsecos, quase que nas entrelinhas e praticamente invisíveis ao público (senão quando o conflito não é entre ouvintes no próprio público). Segundo Lima (2016), o conflito entre os integrantes da orquestra só podem ser relatados pelos líderes de naipe, que são aqueles músicos que lideram o naipe<sup>13</sup>, comunicam problemas ao maestro e tomam decisões pelo grupo a fim de fazer todos soarem iguais. Pois os músicos “[...] precisam soar iguais, mesmo que em suas origens os instrumentos musicais possuam timbres diferentes e a técnica dos executantes não sejam da mesma gênese. A liderança de um maestro só é possível através das lideranças nos naites” (LIMA, 2016:62).

É possível considerar que o ambiente em algumas orquestras pode ser um tanto que insalubre para alguns músicos devido as interações e percepção de ofensa. Observo que isso faz parte da

formação do músico de orquestra: o constante incentivo a competitividade, fruto do pensamento neoliberalista e a busca por uma técnica refinada acabam por levar a esse nível de estresse. Porém durante os atos concertos, algumas dessas noções desapareceram ou ficaram escondidas, toleradas ou não declaradas. Já nas ruas, sem uma vestimenta formal, sem posicionamento fixo e sem chefes de naipe, muito menos a preocupação na sincronia dos arcos e até uma tolerância com a desafinação<sup>14</sup>, os músicos experimentaram o que é tocar na rua em um ato político, experiência que os blocos de protesto já vivenciam a muito tempo. Mas ainda sim foi possível observar preocupações com a afinação por parte de alguns músicos. Presenciei um comentário de um dos integrantes, quando esse criticou o nível de técnica e afinação dos músicos de um bloco que tocava na praia de Ipanema, demonstrando como a hierarquia de uma afinação perfeita pode incomodar, pois ele como músico de orquestra teve uma formação voltada ao máximo expurgo de qualquer sinal de dissonância não intencional. Avaliar um músico por sua falta de habilidade e afinação é uma forma de graduar níveis hierárquicos,

13 Agrupamentos de instrumentos da mesma família e tipo. “A escolha dos líderes de naipe não é baseada somente em uma qualificação técnica, mas também nas habilidades que o escolhido possa ter de exercer uma autoridade, de posicionar seus objetivos com clareza diante dos demais, esse atributo é uma exigência *sine qua non* ao analisar o discurso dos grupos relatados.” (LIMA, 2016:62)

14 Observo que por “cortesia” se oferece a posição que seria do chefe de naipe, ou seja, essa posição tão desejada e cobijada dentro da orquestra acabou sendo oferecida a mim diversas vezes na rua, ou seja, o músico de orquestra abandona as hierarquias e começa a ver que tais posições não são importantes no novo ambiente de protesto.

mesmo que o músico faça isso de forma automatizada<sup>15</sup>.

Vale esclarecer que os músicos de protesto (geralmente de blocos), também podem ser estudantes e novatos, é normal que tenham pouca técnica ao tocar seus instrumentos. Assim também o corpo de protestantes é formado por músicos ativistas que só tocam instrumentos para o protesto.

Em 2013 observamos que os protestos poderiam ser formados por dois tipos de organizações musicais: "músicos solitários" ou "grupo musical". Os solitários poderiam se inserir a qualquer momento em um grupo, desde que houvesse abertura para a sua interação com os outros. Com isso, podemos ainda pensar na confluência de outra identidade: o ativista músico. Este seria o ativista que não se considera músico, mas que utiliza o instrumento como forma de fazer protesto. (MARTINS, 2015:194)

Mas a tolerância com a desafinação nos protestos se daria por três motivos: (1) técnicas - com péssimas condições para tocar e quase sempre misturado a multidão e em lugares apertados; (2) importância na performance - o mais importante é a performance, o momento e qual música compõe esse cenário; (3) é um ato político - se

trata de um ato político, a música está misturada a isso. Embora todo ato de fazer música seja também um ato político, quando um bloco de protesto toca ou a orquestra faz um ato concerto, serão momentos mais específicos, ou seja, estão no seio do protesto de rua e juntos fazem parte dele, utilizando a música como ferramenta da manifestação. A afinação como um erro, é burlada e tolerada nesse meio, por não ser algo tão importante para aquele momento.

*Ó Fortuna* foi utilizada como hino nos vídeos de divulgação dos ocupantes do Ministério da Cultura. Observo que os manifestantes do "Ocupa MinC" valorizaram o ato, no dia, cantado junto com aqueles que assistiam sem se preocupar com uma qualidade de afinação que é tão importante para o músico de orquestra. Os manifestantes assim como o músico ativista do bloco valoriza bastante o momento. Obviamente como músicos também se preocupam com a afinação e dinâmica, porém ela não é mais importante que o momento em que tudo aconteceu. Segundo Roberto DaMatta (1987), não existe medida para o espaço pois os membros de uma sociedade se lembrarão das vivências em um determinado espaço, dos encontros aonde não se fala em horas ou minutos mas nos momentos em que tudo aconteceu e emocionou (DaMatta, 1987: 41). Talvez devido a esse ambiente de mais liberdade musical, onde uma nota desafinada não comprometerá o concerto em questão, a mudança do espaço e do público tenham dado outra noção aos músicos que não reproduziram com exatidão os padrões da sala de concerto.

---

15 Nem sempre, muitas vezes essas comparações são feitas até de forma perversa, principalmente entre os estudantes desse tipo de música.

Barry Green (2003) considera que os equívocos sobre o controle da orquestra começam com o regente, quando esse tem a necessidade de se sentir no controle da interpretação musical, dos músicos e até da organização. Dessa forma com o controle do maestro, seus desejos e exigências influenciam no descontentamento dos músicos que possuem pouco controle sobre sua agenda, a música que tocam, férias e mesmo os seus salários. Esse é um dado que não pode ser desconsiderado, pois o descontentamento de alguns músicos não é pela música que tocam, mas pelo ambiente hierarquizado da orquestra.

A diferença de comportamento dos músicos também foi observada por Jonas Soares Lana (2016), considerado por ele como um momento raro e de claras diferenças entre o ato de tocar na rua em um protesto e o concerto dentro de uma sala. Lana observa a vestimenta, as pessoas cantarem as músicas juntos, os aplausos entre as músicas, práticas essas que seriam reprováveis dentro do ambiente padrão das orquestras. Porém Lana reconhece o novo cenário e suas implicações:

A excepcionalidade desse ritual da música faz sentido se considerarmos a dimensão política de tal performance. Esta orquestra e coro estavam protestando contra o que eles - e agora muitos líderes nacionais e jornais ao redor do mundo - reconhecer como um golpe de estado que levou Dilma Rousseff para fora da

cadeira presidencial, com o apoio das elites econômicas de direita locais e com a ajuda dos conglomerados midiáticos brasileiros. Passou por um processo formal e supostamente democrático de impeachment, este golpe colocou o vice-presidente Michel Temer em seu lugar. (LANA, 2016)<sup>16</sup>

Claudio Alves (apud DEARO; WELSCHER, 2016) relata também a postura dos músicos no protesto, considerando que a aderência se deu por músicos menos conservadores. É possível observar entre os músicos de concerto um certo medo e autopreservação quando o assunto é política. Não é de admirar que o coletivo "Música pela Democracia" tenha chamado tanto a atenção, primeiro pelo fato inusitado de músicos de orquestra estarem tocando nas ruas em protesto, embora isso não seja uma novidade e já tenha acontecido antes<sup>17</sup>, tal

16 The exceptionality of this music ritual makes sense if we consider the political dimension of such performance. This orchestra and choir were protesting against what they - and now many nation leaders and newspapers around the world - recognize as a coup d'état that took Dilma Rousseff off the presidential chair with the support by local right wing economic elites and the help of mainstream Brazilian media conglomerates. Proceeded through a formal and supposedly democratic impeachment process, this takeover put the vice-president Michel Temer on her place.

17 Por volta de 2002, participei com outros estudantes da Escola de Música Villa-Lobos de um Ato concerto junto aos

manifestação não é frequente e segundo por que os músicos escolheram se expor. É muito difícil um músico de orquestra comprometer sua própria imagem, isso fica mais claro na forma como lidam com maestros e pessoas de cargos mais elevados dentro de uma orquestra. Procuram não opinar e não se exporem. Em alguns casos trabalhando como simples funcionários sem exercer sua liberdade criativa. Esse tipo de ambiente pode gerar um lugar péssimo de trabalho, que não fica visível a quem vai apenas assistir. Como ainda relata Alves na mesma entrevista:

No Theatro Municipal tocamos para a elite, as pessoas nos aplaudem e chama de Bravo. Mas assim que o show termina nós trocamos nossas roupas e entramos no metrô, e ninguém fala com a gente. Mas agora temos uma voz e a elite deve nos ouvir. Nós temos uma voz. Nós não existimos apenas para servir ao teatro e dar uma boa noite de entretenimento as pessoas. Nós temos a sua atenção. (ALVES apud OLIVEIRA; WELSCHER, 2016)<sup>18</sup>

---

alunos da escola de Teatro da Martins Penna. Tocamos na Cinelândia, regidos pelo professor de violino e maestro Marcelo Palhares. Também houve atos solitários, como de uma cantora que cantava Ó Fortuna em frente ao Theatro Municipal muitos anos depois.

18 Am Theatro Municipal spielen wir für die Elite, die Leute applaudieren uns, rufen Bravo. Sobald das Konzert aber zu Ende ist und wir unsere Anzüge

Claudio Alves pronuncia quase o esboço de um manifesto ao músico de orquestra, até então sempre oprimidos desde a sua formação. Músicos que passam a vida toda com exigências nos estudos, em sua performance, do maestro e muitas vezes tocando para um público que não considera simpático. E se uma vez expostos como incompetentes, acabam por ficar “queimados” na minúscula rede de contatos que é a música de concerto. Esses músicos acabam por se condicionar e começam a achar normal esse tipo de ambiente de pouca ou quase nenhuma liberdade política. Diante dessa situação não é raro que alguns músicos considerem que o real inimigo é o outro músico que “poderá lhe roubar a vaga”, ou seja, a máquina alienadora funciona muito bem na classe do músico de orquestra. É possível encontrar músicos bem conscientes do mundo que os cerca, porém a sua formação é bastante influenciadora. Embora “[...] a autodeterminação da pessoa, maleável durante o início da infância, se solidifique e endureça à medida que cresce, ela nunca deixa inteiramente de ser afetada pelas relações mutáveis com outras durante toda a vida” (ELIAS, 1993:205). Mesmo o músico mais velho e experiente vai lidar com as tensões geradas nas contradições em uma tentativa do autocontrole e libertação de anos de estudo musical sistemático.

---

ausziehen und in die U-Bahn steigen, spricht niemand mehr mit uns. Jetzt haben wir aber eine Stimme, und die Elite muss uns zuhören. Wir existieren nicht nur im Theater, um den Leuten eine gute Abendunterhaltung zu bieten. Jetzt haben wir auch ihr Ohr.

Jonas Soares Lana (2010) analisa o uso da estratégia e tática no estudo da música. Lana aborda o termo "movimento tático" que são formas de se manter a ordem e a estabilidade em determinados lugares. Usa como exemplo o controle da igreja sobre as Sagradas Escrituras e seu controle sobre a música ocidental, hora proibindo determinados intervalos<sup>19</sup> e hora atribuindo efeitos morais, com capacidade de edificar e corromper. Um dos elementos marcantes na formação do músico de orquestra é o uso da partitura, pela qual ele estuda e trabalha, uma vez que "as instituições disciplinares modernas teriam como ascendentes diretos os mosteiros medievais onde, não por acaso, foram produzidas as primeiras partituras e alguns dos tratados que ditaram os princípios e normas da música sacra." (FOUCAULT apud LANA, 2010:5). A relação mestre e aprendiz sofre ruptura na Revolução Francesa, sendo substituída pela instituição, ou seja, o conservatório (HARNONCOURT, 1998:29). Dessa forma a música passou a ser comercializada como produto e, portanto, produzida para que o público urbano pudesse consumi-la. A burguesia começaria a consumir música, como diz Hudson Claudio Neres Lima (2016:47):

[...] a música deixa as cortes e passa a ser produzida e executada para um público urbano. A urbanização traz consigo a burguesia que passa a produzir, executar e

consumir música. Beethoven compunha, tocava e cobrava ingressos de um público urbano para que suas peças fossem assistidas. Isso levou a ambientes teatrais, e não mais a salões ou a câmaras em palácios e cortes, e gerou o necessário aumento da orquestra sinfônica. Tocar em grandes teatros urbanos exigia mais instrumentos, maiores orquestras, que fossem capazes de gerar maior volume sonoro. E, assim, chegamos à segunda metade do século passado e ao romantismo musical.

Constrói-se assim o formato de uma orquestra sinfônica "padrão" das salas de concerto. Porém a orquestra pode ser pensada como grupo, onde percebe-se divisões hierárquicas, costumes e funções pré estabelecidas para cada músico que forma o corpo orquestral. As orquestras e a forma de aprendizado da música hoje é proveniente de um modelo da época romântica, pós-Revolução Industrial (fim do século XVIII e início do século XIX) que também influenciou a produção de música, saindo de uma criação artesanal para uma construção em série e "Industrializada". Não é de se admirar que se forma músicos como uma linha de produção em massa de músicos que buscam tocar de forma igual, com as mesmas técnicas e mesmo tipo de interpretação. Obviamente também absorvem concepções equivocadas como as noções de arte "degenerada" e "elevada", ou eurocêntricas com

19 Como o conhecido "diabolus in musica", representado pela dissonância de quinta diminuta.

algumas depreciações a cultura brasileira.

O estudo do músico brasileiro é pautado por uma exigência que visa transformá-lo em um virtuose ou solista. Essa formação exige horas de empenho e dedicação diária, sem falar na pressão psicológica vinda de todos os lados. O músico condiciona seu corpo e sua mente para ser o melhor no que faz, enfrenta a dificuldade de viver de música, pressão dos professores, da família, dos concorrentes e dependendo de sua classe social, não consegue sustentar a trajetória até uma vida profissional que também não será mais fácil. O músico praticamente "adestrado" a reproduzir movimentos mecânicos, técnicos.

[...] o disciplinamento dos músicos, modernamente efetuado para otimização da execução musical por virtuosos, teria se desenvolvido como uma ação domesticadora, espécie de exercício penitenciário necessário à anulação da dimensão corporal. Um processo que, no plano simbólico, operou-se no campo sonoro, regulado pela exclusão de determinados intervalos, de timbres instrumentais e de qualquer regularidade rítmica que pudesse balançar corpos e convicções. (LANA, 2010:5)

A formação do músico é um produto controlado por instituições de ensino que são lugares estratégicos onde se busca a

manutenção dos valores antes controlados pelos antigos mosteiros. Essas formas de ensinar, com o uso da partitura, métodos, técnicas e uma tradição pedagógica musical voltada apenas para um determinado gênero musical (no caso a música chamada de "erudita") são técnicas silenciosas de disciplinar o corpo e mente. Nesse contexto o músico tem a chance de se libertar quando interpreta e busca uma performance. Nikolaus Harnoncourt (1998:31) critica a formação do músico:

[...] a formação do músico deveria ser completamente diferente e repousar sobre outros princípios. Esta formação não se deveria restringir apenas ao ensino de onde colocar o dedo no instrumento para produzir um determinado som, ou de como adquirir virtuosidade. Uma formação demasiado técnica não produz músicos, mas acrobatas insignificantes.

É possível observar que não são aspectos apenas conservadores por parte dos professores de música, mas também uma manutenção intencional das instituições com um propósito de standardização do músico.

Quando o músico muda de ambiente tem ainda mais abertura para a libertação através de uma performance diferenciada e voltada para outra causa. Relembrando o que Claudio Alves disse "Nós não existimos apenas para servir ao teatro e dar uma boa noite de entretenimento as pessoas", mas agora eles tem voz, e mesmo que a

elite que vai ao Theatro Municipal não goste, terá de ouvi-los tocar músicas de protesto, com letras modificadas para a ocasião. Esses pontos podem elucidar a diferença de comportamento do músico tocando em uma sala de concerto e na rua em um ato concerto. Se trata da abertura para uma autorrepresentação e libertação de um sistema dominante que molda os músicos em um ambiente com determinado padrão cultural.

Trata-se de dois espaços diferentes, mas segundo Michel de Certeau, nas lembranças de Paul Virilio (apud DOSSE, 2013:88) "É a atividade que qualifica o espaço". Essa seria a concepção do espaço praticado e somente com a ação realizada no espaço, permite modificar a perspectiva do pensamento urbano. O "[...] espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres." (CERTEAU, 1998:202) Esses espaços possuem temporalidades, criando um verdadeiro "intercambio de memórias diferentes no seio da grande cidade" (DOSSE, 2013:92).

Certeau faz diferenciação entre lugar e espaço, quando o primeiro é reduzível aos objetos, como um corpo inerte, e o espaço acontece pelas ações dos sujeitos históricos. Assim com a transformação de um espaço em lugar pela animação dos objetos antes inertes. Os gestos, práticas, a forma de se fazer a narrativa disputa espaços com outras formas de se fazer discursos, pois cada um de nós é portador de uma memória que pode contar algo sobre o espaço. Segundo Jacques Leg

Goff<sup>20</sup> (1996), a memória é um conjunto de funções psíquicas, na qual as pessoas podem atualizar suas impressões e informações básicas. Esse conjunto de memórias individuais vai criar o que o autor chama de "memória coletiva" sobre os lugares.

Certeau estudou a multiplicidade dos modos de apropriação do espaço praticado. Dentro desse estudo, pode-se citar o seminário de 1985 realizado em Paris organizado por Jean- François Augoyard, sobre "Ambiente sonoro e sociedade", com um programa de pesquisa que

[...] articulava ambiente sonoro e vida urbana pelo estudo da função dos sons e dos barulhos da cidade na organização social dos modos de vida, a evolução da cultura sonora ordinária em função dos objetos técnicos contemporâneos, o papel simbólico e os rituais sociais na percepção sonora e as apostas sociais e urbanas em torno da prática da melhora sonora do quadro de vida. (DOSSE, 2013: 95-96)

Dessa forma Augoyard, segundo a interpretação de François Dosse (2013) insiste na positividade social do som. Nesse estudo é possível observar o papel simbólico dos rituais sociais na percepção sonora, pois cada música traz consigo esse poder simbólico, e a apresentação de uma orquestra é

---

20 Historiador francês, voltado ao estudo da idade média.

carregada de rituais sociais, onde alguns se transformam ou ficam esquecidos quando realizado na rua. A música ocupa o espaço público para a resistência, atuando coletivamente. A arte é apresentada para as pessoas e se na sala de concerto a música é uma ponte entre o músico e o ouvinte, na manifestação essa distância é encurtada ou preenchida. Talvez para alguns a oportunidade de assistir uma orquestra nunca teria sido possível se o grupo não tivesse se deslocado até as ruas para sua apresentação política. São construídas relações que passarão por processos profundos de alteridade, desencadeadas por esse encontro no espaço pois se trata de uma arte, ativista (ou "ativista") e colaborativa alheia a lógica de ingressos, lucro ou oferecimento de algum produto (NOVAES, 2012: 71).

### **A rede de contatos e a busca por novas estratégias**

Os integrantes do coletivo escolhiam um lugar para fazer as reuniões, geralmente a casa de alguém ou alguma sala nas dependências da UFRJ de música, localizada no 21º andar do Edifício Ventura na Avenida Chile<sup>21</sup>. Nessa reunião decidiram o lugar do próximo ato, repertório a ser tocado, a logística e posicionamento.

A segunda edição do concerto envolveu mais pessoas. A princípio seria realizado na Cinelândia, mas o local foi mudado para o Palácio Capanema. Alguns organizadores

(Gretel Paganini e Alexandre Brasil) do grupo estiveram em uma plenária que reuniu representantes dos movimentos culturais da cidade. O assunto debatido foi o fim do Ministério da Cultura assim como ocupações nos Ministérios de todo o Brasil. Foi a partir desse encontro que o coletivo "Música pela Democracia" montou sua maior rede de contatos e consolidou sua união com outros setores artísticos. Nessa plenária foi decidido a transferência do ato concerto para o Palácio Capanema, também conhecido como o antigo edifício do MEC situado na rua Graça Aranha no Rio de Janeiro. Além da ocupação que havia começado no lugar, também foi escolhido por seu poder simbólico. Tocar no "Ocupa MinC" também possibilitaria que o coletivo Música pela Democracia ganhasse apoio, visibilidade e novos contatos. De fato foi isso que aconteceu a partir dessa segunda apresentação o coletivo ficaria bem mais conhecido no meio ativista. A apresentação ocorreria no dia 17 de maio de 2016 às 19h e contaria com violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, trompas, oboé, percussão, coro e maestro.

Após a segunda edição a rede de contatos do coletivo ficou mais abrangente. Mantiveram contato com o Teatro pela Democracia, Reage Artista, Cinema pela Democracia, a Frente Brasil Popular e outros. Esse contato estratégico sempre foi importante para colocar a disposição do público mais militante. A orquestra era uma novidade nesse meio, e dessa forma o coletivo conseguiu demonstrar que os músicos de orquestra também possuem anseios políticos e que poderia ser menos alienados em seu mundo de estudos.

---

21 Local provisório devido às obras nas antigas dependências da Escola de Música da UFRJ na Lapa, iniciadas no final de 2015.

## O efeito *Carmina Burana*

A ópera foi composta em 1936 por Carl Orff (1895 – 1984). Uma adaptação musical de textos do *codéx Burano* do século XIII, encontrados no Mosteiro de Benediktbeuern, na Baviera.

O sucesso do cancionário de Beuern, enquanto obra-mestra da música do século XX, teve o feliz efeito de suscitar certo interesse pela letra da cantata – a obra literária que Orff encontrou na Biblioteca do Estado em sua cidade natal, Munique (SPINA; WOENSEL, 1994: 17).

A música foi utilizada pelo coletivo<sup>22</sup>, assim como um dos movimentos do *Messias de Handel*. Fizeram o que seria impensável em uma sala de concerto: apresentar a peça com a letra modificada, no caso do *Messias* foi “Fora Cunha” e em *Carmina Burana*, modificado para “Fora Temer”. Posteriormente o *Messias* também teve a letra modificada para “Fora Temer”, pois no mesmo dia Eduardo Cunha renunciou a seu cargo de presidente da câmara, então acharam melhor mudar o foco da música para o então presidente interino Michael Temer.

Na declaração de Jonas Soares Lana, que presenciou a primeira execução do Ó Fortuna no “Ocupa MinC”, diz que:

---

22 A ideia de tocarem *Carmina Burana* veio do violista Stoyan.

Em ambos os casos, as letras foram trocadas por “Fora Temer!”. Como resultado, a dramática e monumental retórica por peças compostas para orquestras e coros deu um significado bastante épico para a palavra de ordem que nesse momento no Brasil. Em épocas democráticas, crises políticas são momentos épicos nas histórias nacionais, momentos em que há muitas lutas simbólicas e derramamento de sangue. De uma forma muito carnavalesca, ontem apresentações das composições de Orff e Handel por protestantes do Rio indubitavelmente inflaram a força interior, empoderando um movimento social composto por pessoas que acreditam que música é política e, assim sendo, ela pode ser usada como ferramenta política<sup>23</sup> (LANA, 2016, mime).

---

23 In both cases, the lyrics were replaced by “Fora Temer!”. As a result, the dramatic and monumental rhetoric by pieces composed for full orchestras and choirs borrowed a very epic meaning to the watchword that is on the order of the day in Brazil. In democratic times, political crisis are epic moments in national histories, moments in which there is a lot of symbolic fight and bloodshed. In a very carnivalesque way, yesterday performances of Orff and Handel compositions by Rio protesters undoubtedly inflated inner strength, empowering a social movement

A música acabou criando o clima certo para o grito de ordem "Fora Temer". Com sua atmosfera "pesada" e "sombria", quase como uma canção do apocalipse, todos gritaram ao ritmo da música de Carl Orff. Lana destaca também a forma carnavalesca do protesto e a força que as canções trouxeram ao movimento, reforçando a importância da música na luta política, ou seja, a música como uma ferramenta política.

Carl Orff nasceu na Baviera e viveu durante o regime nazista, fazendo grande sucesso como compositor por sua música incisiva e composta de refrões com temas pagãos.

A música de Orff tinha muitos elementos que agradavam os ideólogos nazistas, sobretudo a sua simplicidade de compreensão. As relações de Orff com os nazistas ficaram ainda mais evidenciadas com as contradições a respeito de sua relação com o movimento dissidente "Rosa branca". Para sair livre em seu julgamento feito pelos aliados depois da derrota da Alemanha em 1945, ele usou como argumento uma eventual colaboração para a libertação de membros desta organização dissidente, o que foi

desmentido por familiares dos membros deste movimento, mortos pelos nazistas. Orff chegou a falsificar uma carta de agradecimento cujo autor nunca existiu. (COLARUSSO, 2013)

Gretel Paganini (2016) fala que a escolha de *Ó Fortuna* foi por ser um trecho de ópera muito conhecido e por "seu aspecto sonoro sombrio e obscuro que se encaixou muito bem ao momento atual. A escolha foi totalmente musical".

---

composed by people who believe that music is political and, by being so, it can be used as political tool.

## CARMINA BURANA

### Fortuna Imperatrix Mundi

#### 1 - O Fortuna

Carl Orff (1895 - 1982)

Pesante ( $\text{♩} = 60$ )

**S** *ff* Fo- ra- Te-mer Fo- ra- Te-mer Fo- o- o- ra Mi- chel- Te- mer

**C** *ff* Fo- ra- Te-mer Fo- ra- Te-mer Fo- o- o- ra Mi- chel- Te- mer

**T** *ff* Fo- ra- Te-mer Fo- ra- Te-mer Fo- o- o- ra Mi- chel- Te- mer

**B** *ff* Fo- ra- Te-mer Fo- ra- Te-mer Fo- o- o- ra Mi- chel- Te- mer

*pp*  $\text{♩} = 126$

*pp* fo- ra- Te- mer, fo- ra- Te- mer, fo- o- ra- Mi- chel- Te- mer,

*pp* fo- ra- Te- mer, fo- ra- Te- mer, fo- o- ra- Mi- chel- Te- mer,

*pp* fo- ra- Te- mer, fo- ra- Te- mer, fo- o- ra- Mi- chel- Te- mer,

*pp* fo- ra- Te- mer, fo- ra- Te- mer, fo- o- ra- Mi- chel- Te- mer,

fo- ra- Te- mer, fo- ra- Te- mer, fo- o- ra- Mi- chel- Te- mer,

fo- ra- Te- mer, fo- ra- Te- mer, fo- o- ra- Mi- chel- Te- mer,

fo- ra- Te- mer, fo- ra- Te- mer, fo- o- ra- Mi- chel- Te- mer,

fo- ra- Te- mer, fo- ra- Te- mer, fo- o- ra- Mi- chel- Te- mer,

fo- ra- Te- mer, fo- ra- Te- mer, fo- o- ra- Mi- chel- Te- mer,

Figura 2. Grade de *Ó Fortuna* com letra modificada.

Em Paris houve um ato de músicos da Orchestre Debout em apoio ao Brasil, nessa ocasião votaram em não tocar *Ó Fortuna* devido a ligação de Orff com o nazismo, o que foi uma grande surpresa para a maioria dos músicos

brasileiros, que não conheciam essa estranha história do compositor. Mesmo tomando conhecimento desse fato, a escolha foi pelo efeito que a música traz, menos por sua origem ideológica ou o uso dela no passado por um regime fascista. É necessário

também contextualizar a diferença cultural, uma vez que a França teve disputas históricas e rivalidade com a Alemanha, ao vencer a Primeira Guerra Mundial impondo dívidas a Alemanha e posteriormente sendo invadida por Hitler na Segunda Guerra Mundial (ver REIS FILHO; FERREIRA; ZENHA, 2000; MONIZ, 2009; HOBBSAWM, 1995)

Em Santa Catarina no "Ocupa MinC" também contou com uma pequena orquestra que tocou o *Messias de Handel*, além da música *Baile de Favela* com a letra adaptada para:

Eduardo Cunha vem pra dar o golpe, Jair Bolsonaro vem pra dar o golpe. Mas conta na Suíça pra Globo não dá ibope. Contra os negros, tenta dar um golpe, Contra as mulheres, tenta dar o golpe. LGBT tenta dar o golpe, Mas se cuspir na cara a moral diz que não pode. Pela família vem pra dar o golpe, pela igreja vem pra dar o golpe. A época e a Veja vem pra dar o golpe, mas golpe midiático a gente não engole. Todas as famílias, o povo contra o golpe. Pelos estudantes, todos contra o golpe. Pelos trabalhadores somos contra o golpe, Pela democracia somos todos contra o golpe.

Também tocaram a música "Pisa ligeiro" que é uma canção do povo Xucuru-Kariri, na qual se canta: "Pisa ligeiro, quem não pode com a formiga não assanha o formigueiro".

Mas a edição de São Paulo foi a que mais se assemelhou com a do Rio de Janeiro. Os paulistas realizaram seu protesto no dia 5 de maio e levaram o mesmo nome do coletivo carioca: Música pela Democracia<sup>24</sup>. O ato concerto foi realizado na Funarte, que ficou conhecido como o Ocupa Funarte. Nessa ocasião o grupo de São Paulo tocou *Ode a Alegria*, um trecho da 9ª *Sinfonia* de Bethoven, com a letra "Fora Temer".

## E o Hino Nacional?

Desde 2013, dificilmente o hino nacional brasileiro era cantado pelos manifestantes de esquerda no Rio de Janeiro. A música que simboliza o país começou a ser cantada com mais frequência protestos "verde-amarelo", com pessoas vestidas com camisa da seleção. Esses grupos se intitulavam como uma "direita". O Hino Nacional aos poucos começou a ser apropriado por esses grupos, também chamados pelos manifestantes de esquerda de "paneleiros", pois adoravam bater suas panelas seletivamente durante as falas de Dilma Rousseff na televisão. O hino, escrito por Joaquim Osório Duque Estrada (1870-1927) e música de Francisco Manuel da Silva (1795-1865) já traz consigo alguns ideais nacionalistas e positivistas, tal como na bandeira do Brasil. Os símbolos sempre foram instrumentos poderosos na criação do imaginário coletivo. Para os mais críticos, de esquerda e anarquistas, o Hino Nacional (e a bandeira)

---

24 Incluindo a utilização de fotos dos músicos cariocas na divulgação.

representa um grande problema de representatividade.

Na segunda edição do coletivo "Música pela Democracia" o Hino Nacional foi executado, por se tratar de costume que as vezes é realizado nas salas de concerto. Proveniente de uma tradição conservadora, pois a execução do hino também demonstra o caráter conservador das instituições musicais. O Hino Nacional foi mantido apenas na segunda edição da apresentação do coletivo. Antes da apresentação começar houve um questionamento do produtor musical Júlio Barroso quanto a música que seria tocada, devido ao incomodo e conteúdo que ela representava, além do que, ela passou a ser evitada pelos movimentos de esquerda depois de sua apropriação exacerbada pelos protestos de "direita"<sup>25</sup>. É interessante observar a fala Júlio, que representa esse desconforto com o que representa o hino, e sua reação depois que ele foi executado:

Devo confessar que quando ouvi que iam tocar o hino, fiquei um pouco incomodado. A gente tem a falsa impressão que o hino é uma coisa fascista e patriótica de direita. Afinal, os golpistas sempre cantam para

comemorar suas escaramuças. Porém o Hino Nacional não é de uma determinada classe. O hino é de todos nós brasileiros. Quer gostemos ou não, a gente não pode deixar que eles se apropriem do hino e nem da bandeira nacional. Foi uma das execuções mais viscerais que vi na minha vida. Depois de décadas cantei o hino a plenos pulmões e tive que me segurar para não chorar. Aliás, eu as mais de 1000 pessoas que estavam presentes no pilotis do Gustavo Capanema. E nossa ocupação está apenas começando...Fora Temer! (BARROSO, 2016)

Foi quebrado o limite criado pela apropriação da direita, pela primeira vez desde 2013 o Hino Nacional brasileiro não era cantado em protestos de esquerda. O coletivo Música pela Democracia conseguiu trazer novas interpretações e leituras para o hino, demonstrando que uma música pode ser re apropriada e utilizada com outros sentimentos de pertencimento, de que devemos lutar pelo nosso país e não entregá-lo nas mãos da elite, grandes empresários, empreiteiras, máfias de transporte e uma classe média conservadora.

### **Ritual dos arcos "todos por um e um por todos"**

Ao final das apresentações e entre as músicas tocadas os músicos do coletivo erguiam os arcos e seus instrumentos os juntando ao centro

---

25 A meu ver essa "direita" brasileira é um tanto que caricata e talvez pouco consciente do modelo econômico que desejam defender, pois abraçam o discurso de uma elite que visa criar um inimigo do povo, nesse caso, sentimentos anticomunistas, antiesquerdismos são revividos em pleno século XXI ao melhor clima de Guerra Fria.

do grupo. Um ato que foi repetido diversas vezes até se tornar um costume ritual. Estar ali no meio dos músicos, levantar o seu arco e tocá-los no alto seria um gesto de reforçar a união e coesão do grupo. Como se todos colocassem as mãos uma sobre as outras no centro da roda, para mostrar que todos ali estavam unidos pelo mesmo ideal, pela mesma luta. Também era comum balançar os arcos para o alto durante as apresentações durante os gritos de "Fora Temer" que se criavam entre uma música e outra. Aqueles que não tocavam instrumentos de corda friccionada (que não tinham arcos) utilizavam seus próprios instrumentos ou ferramentas: trombonistas levantavam seus trombones, flautistas suas flautas e o maestro a batuta.

É possível observar a ideia da força simbólica na interpretação de Gretel sobre o ritual:

A primeira vez que aconteceu, na praça São Salvador, foi totalmente espontâneo. Depois acabou virando nossa marca. Penso que, acima de tudo, significou a união dos músicos em torno daquela causa, tipo "um por todos, todos por um". Mas confesso que depois que vi a imagem pela primeira vez, os arcos me lembraram espadas, e vislumbrei um lindo símbolo de luta não-violenta. Mas essas são opiniões particulares, esse tema nunca chegou às reuniões. (PAGANINI, 2016).



Figura 3. Música pela Democracia na escadaria da Câmara dos Vereadores na Cinelândia – 25/5/2016 (Foto: Breno Crispino).

Os rituais fazem parte de um sistema de sinalizações e servem para comunicar informações. Esses comportamentos codificados se constituem na comunicação. Para DaMatta (Apud ALVES, 1980) A atmosfera do ritual é criada não por meio de transformações essenciais do mundo das relações sociais, mas por uma manipulação dos elementos e da relação deste mundo. Os rituais expressam a ordem das coisas dentro da estrutura, os rituais trazem “[...] um conjunto de mensagens que dizem respeito à vida social experimentada cotidianamente pelos grupos e categorias sociais.” (ALVES, 1980:23). Ainda segundo Isidoro Alves, os ritos operam as categorias de coletivo e individual, em categorias de significação e dos atributos valorativos.

Daí, nas ocasiões rituais, os aspectos de solidariedade e/ou diferenciação, ordem e/ou “desordem”, observância de etiquetas formais e/ou informalidade, emergirem como opostos complementares e possíveis em tais ocasiões. Por isso falamos num momento “extraordinário” que articula de uma maneira diferente os momentos ordinários da rotina cotidiana e, além de torná-la inteligível, institui uma outra rotina para que os indivíduos participantes compreenda as diferenças entre o natural e o cultural, o natural, o social e o sobrenatural, entre as hierarquias sociais, as

regras de poder, etc.  
(ALVES, 1980:24-25).

Compreendo que dessa forma que o ato concerto não possui a formalidade, hierarquias e mesmo ritual das salas de concerto, onde os músicos ao final abaixam suas cabeças em agradecimento, como um protocolo de boas maneiras. No concerto ato todos levantam seus arcos e instrumentos ao alto e compartilham juntos a ideia de união na luta política. Victor W. Turner (1974), em sua pesquisa sobre os rituais do povo Ndembo, constata que o ritual visa revelar algo e são dispositivos evocadores para despertar, canalizar e domesticar emoções poderosas tais como ódio, temor, afeição e tristeza (TURNER, 1974:60). Em concordância com Turner, observo que os músicos levantam seus arcos e instrumentos, esbravejam o descontentamento com o atual governo e se libertam das hierarquias da sala de concerto, utilizam o ritual como dispositivo para canalizar suas emoções.

### **Último movimento**

O uso do espaço é muito dinâmico, heterogêneo e amplo. Esses espaços são lugares praticados, eles possuem temporalidades e fazem o intercâmbio de memórias. A cada nova apresentação musical, uma nova memória passa a fazer parte do espaço, e no momento em que tudo acontece o ato modifica a percepção do lugar. A grande cidade guarda dentro de si, em suas ruas e praças muitas histórias e memórias que são atualizadas todos os dias. Os músicos de orquestra, que apesar de frequentarem instituições conser-

vadoras, submetidos a métodos de estudo pouco atualizados não são uma massa que pensa da mesma forma, ou seja, não são escravos musicais. Eles pensam de forma diferente, agem, se indignam e sabem que o melhor modo para protestarem é ocupando as ruas. Existe uma série de análises que podem e devem ser mais aprofundadas e que foram aqui sugeridas. A realidade das orquestras pode ser contestada por músicos e pesquisadores que possam comprovar que o ambiente dentro das salas de concerto já não é mais tão hierarquizado. Não me oponho a essa realidade, na verdade até a desejo. O presente trabalho procura contribuir com isso demonstrando que os músicos não precisam ser apenas um tipo de "executor" de música, mas também ser um sujeito no meio em que vive, se posicionando, criticando e agindo. Os músicos não são ferramentas funcionais que apenas tocam a música ou que se abstraem da realidade política a sua volta, mas que podem se empoderar como músicos politizados e conscientes de seus direitos.

## Referências

ALVES, Isidoro. *O carnaval devoto: um estudo sobre a festa de Nazaré, em Belém*. Petrópolis: Vozes, 1980.

CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano: artes de fazer*. 3.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COLARUSSO, Osvaldo. *Carmina Burana: segredo de um dos hits da música clássica*. 2013. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/bl ogs/falando-de-musica/carmina->

[burana-os-segredos-de-um-dos-hits-da-musica-classica/](#) (Acesso em: 5 de Nov. de 2016).

DAMATTA, Roberto. *A casa & rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DEARO, Samantha; WELSCHER, Hartmut. *Occupy Händel*. 2016. Disponível em <https://van.atavist.com/occupy-haendel> (Acesso em: 5 de Nov. de 2016).

DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *ArtCultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*. Vol 6, nº 9, 2004:82 – 92.

ELIAS, Norbert. *O processo Civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2v. 1993.

GREEN, Barry. *The mastery of Music: ten Parthways to True Artistry*. New York: Broadway Books, 2003.

GOMES, Mércio. *Antropologia*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 13.ed. Rio de Janeiro: Redord, 2013.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1998.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LANA, Jonas Soares. Performance, invenção e subversão: reflexões sobre o uso dos conceitos de estratégia e de tática de Michel de Certeau no estudo da música. In: 27ª Reunião Brasileira de Antropologia. *Anais ...* Belém, Pará, 2010.

\_\_\_\_\_. *The evening when Carl Orff and Handel's music have carried democratic messages in Brazil* [mimeo]. Rio de Janeiro: 2016.

LEGOFF, Jacques. *História e memória*. 4.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Hudson Cláudio Neres. *A hierarquia como método: uma etnografia da produção da música de concerto*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.

LINHARES, Juliana. 2016. *Marcela Temer: bela, recatada e "do lar"*. 2016. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>> Acesso em: 30 de Set. de 2017.

MARTINS, Daniel Marcos. Música, identidade e ativismo: a música nos protestos de rua no Rio de Janeiro (2013-2015). *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.188-207.

NOVAES, Mariana. Sistemas de arte participativa: apontamentos sobre um espaço praticado. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n.24, ano XIX, 2012, p.64-75.

MESQUITA, Marcos Ribeiro. Cultura e política: A experiência dos coletivos de cultura do movimento estudantil. *Revista Críticas de Ciências Sociais*. 81, p.179-207, 2008.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *A reunificação da Alemanha: do ideal socialista ao socialismo real*. 3.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O tempo das certezas: da formação do capitalismo à Primeira grande Guerra*. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SPINA, Segismundo; WOENSEL, Maurice van. *Carmina Burana: Cações de Beuern*. São Paulo: Ars Poetica, 1994.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

## Referências primárias

BARROSO, Júlio. *Depoimento* [2016] Rio de Janeiro. Declaração no Facebook.

PAGANINI, Gretel. *Depoimento* [2016] Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao autor.