



A CULTURA PATRIARCAL DAS BANDAS DE MÚSICA DO NORTE DO CEARÁ

Marco Antônio Toledo do Nascimento¹

Resumo: Esta pesquisa efetuou o mapeamento das trinta e cinco bandas de música em atividade na macrorregião norte do estado do Ceará, traçando seus perfis no intuito de verificar a existência de uma cultura patriarcal nessas instituições artísticas e culturais. Para obter tais informações, utilizou-se o protocolo da pesquisa de estudo de caso com a coleta de informações através de uma entrevista estruturada de maestros e/ou professores das trinta e cinco bandas da macrorregião. Os resultados demonstraram que, em sua grande maioria, as bandas da região apresentam uma problemática no que diz respeito às relações de gênero, discriminando a participação de jovens do sexo feminino nessas instituições, ao ponto de não haver nenhuma maestrina nesses grupos, o que indica a existência de uma forte cultura patriarcal nas bandas de música dessa macrorregião. Por fim o autor sugere algumas ações para a promoção da igualdade e da luta contra o patriarcado nas bandas de música através do Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará no *campus* de Sobral.

Palavras-chave: Banda de Música; Patriarcado; Educação Musical; Estado do Ceará; Mulheres Instrumentistas.

¹ Universidade Federal do Ceará - Campus de Sobral, Música – Licenciatura.

THE PATRIARCHAL CULTURE IN THE MUSIC BANDS IN THE NORTHERN CEARÁ

Abstract: *This research made the mapping of the thirty-five music bands in activity in the macroregion north of the state of Ceará, tracing their profiles in order to verify the existence of a patriarchal culture in these artistic and cultural institutions. To obtain such information, this research used the protocol of case study research collecting information through a structured interview of conductors and/or teachers of the thirty-five bands of the macroregion. The results showed that, in their great majority, the bands of the region, present problems of gender relations, discriminating the participation of young women in these institutions, due to no female conductors in these groups, demonstrating the existence of a strong patriarchal culture in the music bands of this macro-region. Finally, the author suggests some actions for the promotion of equality and the fight against patriarchy in music bands through music department - undergraduate of Federal University of Ceará at Sobral.*

Keywords: *Community wind band; Patriarchy; Music Education; State of Ceará; Women Instrumentists.*

*A música é feminina, os compositores são
homens: um gracejo para uma melodia
conhecida, e ainda assim sempre irritante².
Évelyne Pieller*

1. Introdução

É muito difícil determinar, por falta de fontes, o momento em que surgiram as “Bandas de Música” no Brasil, porém temos relatos de que esses grupos já estavam presentes desde os primeiros anos da colonização portuguesa. Mas o que são as

² *La musique est femme, les compositeurs sont hommes : boutade pour un air connu, et néanmoins toujours agaçant.*

bandas de música? Hoje nos referimos desse modo aos grupos amadores de música civil e/ou comunitária organizados em associações filantrópicas. Por isso, muitas vezes são chamados de bandas filarmônica, mas também podemos nomeá-las de bandas civis, de euterpes, de charangas ou mesmo de “furiotas” (NASCIMENTO, 2007, p. 33 - 39). Esses grupos amadores são formados por instrumentos de sopro como clarinetas, flautas, saxofones, tubas, eufônios, trompas, trombones e trompetes, e instrumentos de percussão como bombo, tarol e pratos, sendo liderados, na maioria das vezes, por um maestro que exerce ainda a função de professor.

Devido à colonização portuguesa, a história inicial desses grupos foi muito influenciada por Portugal, originando-se com os conjuntos de músicos executantes de “Charamelas” (BESSA, 2009, p. 12), que consiste em um instrumento de sopro de palheta dupla sem chaves com um som bastante estridente (ANDRADE, 1999, P. 129). Porém, nos séculos XVI e XVII esses grupos em terras brasileiras tinham predominância de negros escravos e, por isso, eram chamados de “Chameleiros Negros” (GRANJA, 1984, p. 22).

Com o desenvolvimento da região das Gerais a partir do século XVIII, esses grupos musicais chegaram a um outro patamar. Negros e mulatos exerceram importantes papéis como músicos, professores e compositores graças ao desenvolvimento econômico da região e a implicação das irmandades religiosas. Essas irmandades financiavam os grupos musicais, agora denominados “corporações de músicos”, para a realização dos atos sacros das igrejas (LANGE, 1979).

Apesar da existência de um corpo musical interessante no Rio de Janeiro, sob o comando daquele que é considerado o maior músico brasileiro de sua época, o padre mulato José Maurício Nunes Garcia, havia carência de instrumentos e instrumentistas no início do século XIX. Isso viria a se transformar com a chegada das cortes lusas e de toda a infraestrutura europeia para servir à nobreza transladada em 1808. Assim, aumentaram significativamente todos os serviços, bem como a qualidade profissional em todos os setores, incluindo na música. O príncipe regente D. João fez questão de trazer consigo os instrumentistas portugueses da “Brigada Real de Marinha” pelos quais “tinha uma predileção especial” (BESSA, 2009, p. 19). Fez trazer ainda, nos anos subsequentes, cantores de ópera italianos, o ilustre compositor português Marcos Portugal, em 1811 e o jovem prodígio austríaco Sigismund von Neukomm em 1822, bem como ordenou a construção do Real Teatro São João.

Já a abertura dos portos no Brasil por D. João transformou o Rio de Janeiro em palco de uma grande evolução musical na colônia, que passou a ser transitado não

somente por músicos e compositores, mas invadido por partituras de obras recém-lançadas na Europa e por modernos instrumentos musicais (BESSA, 2009, p, 19).

O termo “Banda” advém do grupo de músicos integrados ao exército com a função de encorajar os soldados na batalha, denominado “Banda Militar”. No entanto, a relação entre as bandas civis e militares não se observa apenas pelo nome. No Brasil é possível ver essa relação na formação das organizações paramilitares dos latifundiários em 1831, chamada Guarda Nacional, pois elas também tinham as suas bandas nos moldes das bandas militares. Porém, foi a Guerra da Tríplice Aliança, conflito intercontinental ocorrido de 1864 a 1870 e conhecido como Guerra do Paraguai, que mais evidenciou a influência das bandas militares que participaram desse conflito para a formação das bandas filarmônicas brasileiras. Para Carvalho, houve uma relação de troca entre os músicos civis que levaram a sua música para o teatro de operações e que após o conflito retornaram com os costumes militares para as suas bandas civis, transformando o modo operante dessas corporações e, inclusive, influenciando o seu repertório (CARVALHO, 2018, p. 29).

Assim, chegam as bandas civis no século XX: funcionando como um dos principais veículos difusores da cultura musical para a sociedade, atuando em seus eventos mais significativos, desde as procissões, enterros e quermesses nas festas paroquiais até as inaugurações de obras públicas, bailes, desfiles de carnaval, concerto no coreto das praças ou em teatros. Ademais, apesar de continuar desempenhando essa função cultural, as bandas civis atuam como “Conservatórios do Povo” (TACUCHIAN, 2009, p, 16), permitindo que qualquer pessoa que tenha interesse aprenda um instrumento musical de forma inteiramente gratuita. Devido à escassez de escolas de música gratuitas em muitas cidades brasileiras, a banda “torna-se a única opção para a iniciação musical de pessoas de todas as idades e classes sociais” (CAJAZEIRA, 2007, p. 28), pois, além das aulas de música, ela também oferece por empréstimo os instrumentos musicais para seus integrantes. A título de exemplo e utilizando um olhar mais regional, citamos que no estado do Ceará existem somente duas escolas de música públicas e gratuitas em funcionamento, porém aproximadamente cento e cinquenta bandas de música estão em atividade³.

Mas como foi o ingresso das mulheres nestas corporações musicais?

Uma coisa que podemos afirmar é que não foi fácil o ingresso das mulheres nas bandas de música, seja no Brasil ou no mundo, corroborando com o que acontece hoje em um sentido amplo, pois ainda necessitamos de um enfrentamento ao pensamento

³ Dados recentes extraídos do grupo de trabalho para a reinstauração do Sistema Estadual de Bandas (SEBAM), da qual o autor faz parte, porém não é possível aferir um quantitativo exato.

do sistema patriarcal (ou Patriarcado) na contemporaneidade. O Patriarcado foi inicialmente utilizado para designar uma estrutura familiar liderada por homens, no entanto, o século XXI marca o patriarcado como fruto de debates em diversas esferas produzindo “conceitos que vem despertando grande produção na literatura intelectual feminista recente e que também tem ocupado um lugar central no pensamento social brasileiro” (AGUIAR, 2000, p. 303).

Na área da música não é diferente e reflexões fundamentais para os estudos de gênero são trazidas por Susan McClary, Márcia Citron, Suzanne Cusick e Ellen Koskoff (GOMES, 2016, p 603). No âmbito nacional, podemos destacar, entre outras, as discussões sobre os aspectos teóricos das perspectivas feministas pós-coloniais da professora Laila Rosa. Porém, devemos prevenir ao leitor que esta pesquisa não possuiu a pretensão de discutir, de forma exaustiva, as temáticas dos estudos de gênero e sim acerca das representações femininas nas bandas de música do nosso estado. Para isso, iremos nos contentar à discussão do patriarcado pelo viés sociológico não adentrando em discussões recentes e complexas oriundas da musicologia e da etnomusicologia, tendo em vista que este autor não advém destas subáreas da música e sim da educação musical. Neste texto iremos nos referir ao patriarcado como o poder dos homens sobre as mulheres nos diversos espaços sociais.

As representações patriarcais situam-se na antiguidade ocidental, suas origens historiográficas contemplam lendas e mitos de origem divina, criados por diferentes povos para justificar questões inexplicáveis, dentre elas, aquelas que dizem respeito ao modo de organização social das relações cotidianas, atribuindo-lhes sentido e lógica, para que o pacto social não seja desfeito pelos membros subjugados. (RIBEIRO; PONCIANO, 2018, p. 12)

Assim, constata-se o papel central das religiões nesta discussão, pois suas escrituras estipulam um papel preponderante reservado aos homens, a mulher fica designada à situação coadjuvante na família, no trabalho, na política e na economia. No entanto, este pacto social chancelado pelas igrejas, não se dá de forma pacífica e indolor, sendo esta luta entre o homem e a mulher um fenômeno universal, contemporâneo e imemorial (OJINTA, 2011) e por isso presente também no meio musical, “... que, por lidar com a poesia, não quer dizer que esteja isenta de dor e rupturas. Ao contrário: a poesia e a música nascem das rupturas e da dor que transformam” (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 27).

Mesmo na França do século XXI, país expoente dos movimentos feministas, ainda é possível escutar frases que desestimulam a profissão musical para as jovens. A reconhecida maestrina francesa Zaia Ziouani relata em seu livro que, aos quinze anos,

em plena crise da adolescência, situação agravada pelo desemprego de seu pai, ela anunciou o desejo de se tornar regente para o seu maestro após um ensaio, e ouviu a seguinte frase: “aqui não é um lugar para mulheres, o ambiente é muito machista. Você não tem nenhuma chance nesta profissão. Esqueça essa ideia, pense em outra coisa” (ZIOUANI, 2010, p. 40)⁴. Apesar de essa atitude tê-la desestimulada totalmente a perseguir seu sonho, anos depois na universidade, ela conseguiu superar o trauma e iniciar a carreira de regente.

Na França e na Inglaterra as bandas filarmônicas se desenvolveram sobretudo na revolução industrial do século XIX a partir de bandas formadas pelos trabalhadores das minas de carvão. Devido ao fato de se tratar de um universo exclusivamente masculino, a entrada de mulheres era dificilmente aceita. Essa situação começaria a mudar somente no início do século XX com a desativação sucessiva das minas que fez com que as bandas se tornassem bandas civis comunitárias. Na França houve um grande desenvolvimento das bandas filarmônicas a partir dos anos setenta do século XX, em que elas se transformaram em escolas de música e até mesmo conservatórios (TOLEDO NASCIMENTO, 2011, p. 116), ampliando assim a entrada das mulheres.

Já no Brasil, apesar do movimento feminista ter se iniciado no final do século XIX, diferentemente da França e da Inglaterra, tivemos um atraso às reivindicações femininas causados, primeiramente pelo golpe do Estado Novo promovido por Getúlio Vargas em 1937 e pelo Golpe Militar de 1964, pois ambos os golpes promoveram a repressão de movimentos populares (RIBEIRO; PONCIANO, 2018, p. 11). Ademais, podemos citar como possível motivo para a predominância masculina nas bandas de música à influência militar. A título de exemplo, a Marinha do Brasil só começou a aceitar instrumentistas mulheres em suas bandas de música no ano 2000. Mas não somente a influência militar foi responsável por esse atraso. Segundo Neto, um estereótipo machista, que persistiu até o início do século XX, ditava que os instrumentos de sopro e percussão não seriam aceitos para a prática feminina, apenas a prática do canto, do piano e da harpa (NETO, 2007, p. 2) estava destinada às mulheres. Outro fator que podemos mencionar foi o preconceito social de que as mulheres não deveriam frequentar um ambiente predominantemente masculino. Os aspectos supracitados atrasaram a entrada das mulheres nas bandas civis, um processo que começou a se fazer mais efetivo a partir da segunda metade do século XX.

Hoje as mulheres fazem parte efetivamente das bandas filarmônicas do mundo inteiro.

⁴ Ce n'est pas un endroit pour les femmes, le milieu est trop macho. Vous n'avez aucune chance dans ce métier. Oubliez cette idée, pensez à autre chose.

Mas como se dá essa participação?

O professor Marcos Moreira realizou um estudo multicaso com bandas de música civis no nordeste do Brasil e no norte de Portugal em que foi administrado um questionário a ser respondido por presidentes e maestros, totalizando dados de noventa e uma bandas brasileiras e vinte e uma bandas portuguesas. Segundo o autor, as bandas estudadas resultaram em uma amostra de 8% a 10% das bandas das regiões supramencionadas. Em nenhuma dessas bandas, seja no Brasil ou em Portugal, observou-se maioria feminina em seus quadros. No caso das bandas nordestinas, notou-se que somente 20% dos integrantes são do sexo feminino. Outro fato constatado foi a predominância das mulheres na execução dos instrumentos da família das madeiras, ficando os instrumentos da família dos metais, bem como as percussões, sob responsabilidade quase exclusiva dos homens. No caso da tuba, ainda mais espantoso, constatou-se a inexistência de mulheres que tocassem esse instrumento nas bandas pesquisadas dos dois países. O autor relata, ainda, uma ocorrência sistemática da saída das mulheres dos quadros das bandas após contraírem matrimônio (MOREIRA, 2017).

Esse tema instiga o autor deste artigo a partir de sua chegada ao estado do Ceará em fevereiro de 2011, após ser aprovado em concurso público para ser docente do recém-inaugurado Curso de Música – Licenciatura, no setor de estudos *Prática Instrumental – Sopros* na Universidade Federal do Ceará – *Campus* de Sobral. Assim, já se passaram mais de dez anos em que encontro todos os anos em minha sala de aula estudantes oriundos das bandas de música da macrorregião norte do estado. Dentre os trinta e cinco alunos oriundos dessas bandas, somente quatro eram mulheres. Como previsto no estudo supracitado, nenhuma delas tocava instrumentos da família dos metais, sendo duas flautistas e duas saxofonistas. No primeiro dia de aula, quando perguntadas sobre a origem da escolha do instrumento, a resposta quase sempre era a mesma: a escolha teria sido uma indicação pelo maestro da banda.

A partir do exposto, elencamos algumas perguntas norteadoras: como ocorre a participação das mulheres nas bandas de música da macrorregião norte do estado do Ceará? Será que existe a ocorrência de algum estereótipo machista? Em caso afirmativo, como isso acontece na visão dos maestros das bandas?

Permeado por tais questionamentos, foi realizado um projeto de pesquisa que teve por objetivo efetuar o mapeamento das Bandas de Música em atividade na macrorregião norte do estado do Ceará, traçando seus perfis, condições de atuação, quantidade de músicos e a representação feminina nesse contexto.

2. Método

Entre as muitas maneiras de se fazer pesquisas no âmbito das Ciências Sociais e Humanas, elencou-se o método estudo de caso (YIN, 2005) como um meio possível para realização da pesquisa, primeiramente por sua contribuição consolidada para a área da educação musical, colaborando, entre outras coisas, para o avanço de uma atividade educativa (MOORE, 2014) e pela experiência do pesquisador na aplicação deste método em pesquisas anteriores.

Porém, seria a banda de música um grupo social?

O autor deste texto, utilizando os preceitos da Teoria das Representações Sociais, classifica a banda de música como um grupo social composto por suas devidas interações, seu cotidiano, suas práticas e ações inerentes a ela (TOLEDO NASCIMENTO, 2011, p, 49). Por isso, entendemos como válido o emprego do estudo de caso (multicaso) como um método de pesquisa empírica para atingir o objetivo proposto, a saber: reconstruir os casos em uma perspectiva sociológica.

No intuito de mapear de forma precisa o número de bandas de música em atividade na macrorregião norte do estado do Ceará, seguiu-se primeiramente um levantamento bibliográfico e leitura de material coletado. Apesar de esta pesquisa ter consultado os dados da Secretaria de Cultura do Estado, eles estavam bastante obsoletos, tendo em vista que o órgão estadual incumbido de tratar das bandas de música do estado está desativado há vários anos. Assim, por questões óbvias, os dados encontrados são imprecisos, não mostram a realidade das bandas de música e não distinguem o quantitativo das bandas em atividade no estado. Outras fontes bibliográficas, principalmente os estudos científicos, também não se mostraram consistentes para obter informações precisas e relevantes. Por isso, visando obter dados precisos, foi estabelecido um protocolo de pesquisa composto de três etapas:

1) Localizar, Nomear e Quantificar⁵: realizou-se uma busca na internet em sítios das prefeituras e secretarias de educação e cultura dos trinta e cinco municípios que fazem parte da macrorregião norte do estado. A partir desses dados realizou-se contato telefônico visando averiguar a existência ou não de bandas de música nos municípios. Em casos em que havia bandas, solicitamos o contato do maestro e/ou responsável da banda municipal para fazer a divulgação de um curso de capacitação a ser oferecido pelo Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará na cidade de

⁵ Essa parte da pesquisa contou com a colaboração dos bolsistas do programa iniciação científica do CNPq Laiany Rodrigues de Sousa e Raul de Vasconcelos Botelho.

Sobral. Os dados desta etapa serviram para a confecção de uma lista nominal que quantifica a população a ser pesquisada. Essa etapa também serviu para obter os contatos dos membros das bandas que seriam necessários para a realização da etapa seguinte.

2) Contato direto com membros das bandas de música:

- Curso de Capacitação de Mestres de Banda: visando promover a formação e o desenvolvimento profissional dos mestres, músicos líderes e membros de bandas de música da macrorregião norte do estado do Ceará foi realizado o projeto de extensão intitulado “Curso de Capacitação de Mestres de Banda” instituído pelo Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará – *Campus* de Sobral. Para a participação, foi necessário um exame de seleção no qual os candidatos deveriam comparecer ao auditório do *Campus* de Sobral e demonstrar conhecimentos básicos de teoria musical e técnica instrumental de um instrumento de banda. Graças à grande procura pelo curso foi possível realizar uma importante coleta de informações inerentes às bandas da macrorregião. Durante o processo de seleção, que durou um mês, mais de cem entrevistas semiestruturadas foram realizadas com músicos de bandas de dezesseis localidades diferentes. Entre os entrevistados, doze eram mestres de bandas de música da macrorregião. Assim, antes da execução do trecho musical e da realização de perguntas sobre teoria musical, uma entrevista semiestruturada era realizada com as seguintes questões: a) procedência e quanto tempo de deslocamento da residência para a cidade de Sobral; b) se participa ou participou de alguma banda e, em caso afirmativo, qual é a sua função nela (instrumentista, maestro, professor, etc); quando identificado que o entrevistado era um maestro prosseguia-se, ainda, com as seguintes questões: c) se essa banda estava ativa e de quantos músicos ela dispõe; d) se existe aprendizagem musical sistematizada e como ela se dá; e) como é a situação socioeconômica da banda; f) como era a distribuição de instrumentos na banda; g) o número de mulheres na banda e quais instrumentos elas tocavam; h) no caso de haver um quantitativo reduzido de mulheres no grupo, era questionado o motivo para a pouca participação feminina, e, se fosse o caso, i) o porquê das mulheres tocarem prioritariamente instrumentos da família das madeiras.

- Bandas que não tiveram representantes no Curso de Capacitação: no que diz respeito às cidades que não enviaram representantes de suas bandas para participarem do curso de extensão, a partir das informações recolhidas na etapa (1) fez-se novamente contato com os membros das bandas de música por telefone, solicitando a realização de uma entrevista semiestruturada. Em alguns casos, optou-se pela

realização de um questionário enviado por correio eletrônico. O contato efetuado foi preferencialmente com o regente ou presidente da banda.

3) Visita aos municípios: mesmo de posse de todas as informações supracitadas, estava previsto no projeto uma viagem a campo na qual visitou-se todos os municípios da região. Este procedimento teve por objetivo confirmar as informações colhidas nas etapas (1) e (2), conhecer a atuação da banda, avaliar sua qualidade musical, conhecer o local de ensaios e o grupo. As visitas também serviram para recolher o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)⁶ daqueles que ainda não o tinham preenchido e divulgar o Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará em Sobral, bem como seu programa de ações extensionistas⁷.

3. Resultados

No intuito de preservar as identidades dos participantes, não mencionaremos neste artigo os nomes dos respondentes, os nomes das bandas de música estudadas, nem a sua cidade de origem.

Tabela 1 – visão geral das bandas na macrorregião

Bandas de música em funcionamento	Número de instrumentistas	Bandas centenárias	Bandas com menos de 10 anos de fundação	Bandas sem sede própria	Bandas com mais de 40 instrumentistas	Bandas com menos de 20 instrumentistas	Bandas que funcionam como escolas de música
31	396	02	11	23	2	8	29

Fonte: elaboração do autor

Foi possível atingir todos os 35 (trinta e cinco) municípios da macrorregião norte do estado do Ceará. Todos os municípios da macrorregião possuíam registros de banda de música, porém, somente em 31 (trinta e um) deles as bandas estavam em

⁶ Cumprindo as exigências do Comitê de Ética da Universidade Federal do Ceará, todos os entrevistados preencheram o TCLE.

⁷ Agradecemos o apoio da direção do *Campus* da Universidade Federal do Ceará em Sobral no que tange à cessão de viatura oficial, bem como o respectivo motorista para a realização da pesquisa de campo.

funcionamento. Verificou-se que as 17 (dezesete) bandas da macrorregião possuem entre 20 (vinte) e 40 (quarenta) anos de existência e 11 (onze) bandas ainda não possuem 10 (dez) anos de fundação. A região possui algumas bandas antigas, das quais duas centenárias e três bandas entre 40 (quarenta) e 99 (noventa e nove) anos de fundação. Em duas bandas não foi possível identificar a data de fundação, mas acredita-se que elas possuem mais de 50 (cinquenta) anos de existência. A grande maioria das bandas (23) ainda não possui uma sede própria e dependem de que a prefeitura ceda algum local para a realização de seus ensaios. A falta de uma sede, bem como o auxílio da prefeitura para o pagamento do salário do maestro e outras despesas, tais como reparo e compra de instrumentos e acessórios, foi o principal motivo para a desativação das quatro bandas elencadas neste estudo. Apesar de essas bandas estarem desativadas, conseguimos o contato dos seus ex-maestros para a realização da entrevista, totalizando assim 35 (trinta e cinco) respondentes.

Dos 35 (trinta e cinco) respondentes, 33 (trinta e três) exercem ou exerceram a função de maestro da banda, enquanto dois eram músicos e professores de suas instituições. Todos os respondentes são do sexo masculino.

Os dados mostram que as bandas participam ativamente das manifestações culturais de seus municípios. Nesse sentido, catorze delas realizam mais de 100 (cem) apresentações por ano, enquanto doze bandas realizam entre 50 (cinquenta) e 100 (cem) apresentações. Entre as apresentações mencionadas pelos entrevistados, as mais frequentes são as que ocorrem em datas comemorativas dos municípios e as festas religiosas.

A maior parte das bandas (20 bandas) é formada por um total de 22 (vinte e dois) a 29 (vinte e nove) membros, sete das trinta e cinco bandas possuem entre 30 (trinta) e 39 (trinta e nove) membros e somente duas bandas possuem mais de 40 (quarenta) membros. Oito bandas são formadas por menos de 18 (dezoito) membros.

A respeito da formação instrumental, notamos que as bandas da macrorregião norte do Ceará possuem os instrumentos musicais normalmente empregados nas bandas de música, com exceção de oboé e fagote. O motivo relatado pelos entrevistados é o mesmo encontrado por outras bandas brasileiras, ou seja, o valor desses instrumentos é muito elevado e são de difícil manutenção e manuseio devido à necessidade de utilização das palhetas⁸. Porém, outro fato observado que causou estranheza nesta pesquisa foi a pouca utilização da flauta transversal e da trompa de

⁸ Diferentemente dos instrumentos de palhetas simples como a clarineta e o saxofone, para os quais compram-se as palhetas pronta para o uso, o oboé e o fagote utilizam o sistema de palhetas duplas e normalmente são os próprios instrumentistas que se encarregam de sua confecção.

harmonia, instrumentos bastante utilizados nas bandas, tanto no Brasil quanto no mundo. Quando questionados sobre isso, os maestros relataram que o principal motivo é a falta de professores nas próprias bandas para ensinar esses instrumentos.

Foi constatado que a grande maioria das bandas exerce a função de escola de música (29 bandas) e que vinte e nove dos trinta e cinco entrevistados tinham alguma formação em educação musical e/ou em pedagogia. Todos os entrevistados tinham alguma experiência profissional como maestro e como professor de música e a maioria dos entrevistados (27 regentes) relatou ter mais de vinte anos de experiência.

Tabela 2 – participação das mulheres nas bandas da macrorregião

Número de mulheres nas bandas	Flautistas, clarinetistas ou saxofonistas	Trompistas de harmonia/de marcha, trompetistas, trombonista, eufonistas	Percussionistas	Tubista	Regentes de banda
70 (100%)	44 (63%)	17 (24%)	9 (13%)	0	0

Fonte: elaboração do autor

A fim de averiguar a participação das mulheres nas bandas da macrorregião realizamos uma análise absoluta sobre o número de músicos nos quadros das bandas. A primeira constatação é a de que não há mulheres exercendo o cargo de maestro. Sobre a quantidade de instrumentistas, os dados femininos se mostraram bastante inferiores aos masculinos. A população de músicos das bandas da região é de 396 (trezentos e noventa e seis) instrumentistas, dos quais somente 17%, ou seja, 70 (setenta) são do sexo feminino. Esses dados são ainda inferiores aos da pesquisa realizada com bandas do nordeste do Brasil e do norte de Portugal, em que a média foi de 20% de participação feminina (MOREIRA, 2017).

Somente duas bandas possuem efetivos paritários entre homens e mulheres tendo 18 (dezoito) ou mais instrumentistas do sexo feminino em seus quadros. Das outras trinta e três bandas analisadas, 9 (nove) possuem entre 6 (seis) e 12 (doze) mulheres, 13 (treze) possuem entre 1 (uma) e 5 (cinco) mulheres, **enquanto 11 (onze) bandas não possuem nenhuma participação feminina.**

Sobre a distribuição das mulheres nos instrumentos, percebe-se que, na grande maioria dos casos, as mulheres estão alocadas aos instrumentos da família das

madeiras. Das 70 (setenta) mulheres pertencentes aos quadros das bandas da região, 63% ou 44 (quarenta e quatro) executam flautas, clarinetas e saxofones, enquanto 37% ou 26 (vinte e seis) tocam instrumentos das outras famílias, entre elas 17 (dezesete) estão alocadas em instrumentos de metais, o que faz com que restem 24%, ou seja, 9 (nove) na percussão, representando 13% de participação feminina.

Em uma análise comparativa entre os instrumentos verificamos que dos 17 (dezesete) flautistas da região 47% ou 8 (oito) são mulheres, dos 34 (trinta e quatro) clarinetistas, 17 (dezesete) são mulheres (50%) e dos 35 (trinta e cinco) saxofonistas, 19 (dezenove) são mulheres (54%), o que demonstra uma divisão equilibrada entre os sexos. Temos ainda a incidência de 1 (uma) requinta e 2 (dois) clarones na pesquisa, mas todos os três instrumentos são executados por homens.

A divisão equilibrada não aparece nos instrumentos das outras famílias. Dos 35 trompetistas presentes nos quadros das bandas da macrorregião, apenas 5 (cinco) ou 14% são mulheres. Entre os trombones e eufônios a proporção é a mesma: cada um desses instrumentos é representado por 34 (trinta e quatro) instrumentistas, totalizando 68 (sessenta e oito) músicos, e a participação feminina nesses instrumentos corresponde somente a duas mulheres para cada um dos instrumentos, ou seja, 5%. As trompas de harmonia somam 11 (onze) na macrorregião, mas somente 1 (uma) é executada por mulher (9%). Nas trompas de marcha, das 29 (vinte e nove) em utilização pelas bandas da macrorregião, 7 (sete) estão com instrumentistas mulheres (24%).

No caso das tubas, o resultado é o mesmo encontrado nas pesquisas realizadas no nordeste do Brasil e no norte de Portugal (MOREIRA, 2017). As bandas da macrorregião do norte do Ceará contam com 33 tubas em atividade, porém não há executante do sexo feminino.

Entre as percussões, dos 34 bombos em atividades nas bandas da macrorregião somente 1 (um) ou 3% é de responsabilidade feminina. Entre os 31 (trinta e um) executantes do tarol, 2 (dois) ou 6% são mulheres, já os pratos são executados por 34 (trinta e quatro) instrumentistas, dos quais 2 (dois) (6%) são do sexo feminino. Outros instrumentos de percussão de pequeno porte como o triângulo, o afoxé e tamborim são executados por 32 (trinta e dois) instrumentistas, dos quais 4 (quatro) ou 12% são mulheres.

No final das entrevistas os regentes e professores das bandas foram questionados sobre o motivo para a baixa participação das mulheres nas bandas da macrorregião e o porquê da escolha predominante dos instrumentos da família das madeiras para elas. Todos os entrevistados relataram que a entrada de mulheres nos quadros das bandas não é proibida. Dois maestros relataram não perceber nenhuma

diferença entre os sexos desde a entrada como aprendizes até a atuação como instrumentista nos quadros de suas bandas. Justamente os dois maestros que responderam dessa forma são aqueles cujas bandas possuem uma divisão mais igualitária em seus quadros no que se refere ao gênero. Citamos como exemplo que duas das quatro estudantes mencionadas na introdução deste artigo como alunas da disciplina prática instrumental (sopros) do Curso de Música - Licenciatura da Universidade Federal do Ceará em Sobral são oriundas dessas duas bandas, sendo uma filha de um dos respondentes.

Os demais 33 (trinta e três) respondentes relataram que, apesar de não haver nenhum tipo de discriminação contra a entrada de moças nos quadros das bandas, elas não ficam por muito tempo. Desses 33 maestros (trinta e três), 11 (onze) informaram que a desistência acontece principalmente quando as instrumentistas começam a namorar.

Todos os maestros alegaram não haver preferência por instrumentistas homens ou mulheres. Porém, 9 (nove) maestros ressaltaram que a saída precoce das mulheres das bandas pelos motivos supramencionados, muitas vezes compromete a performance musical da banda. Ainda em resposta a esse tema, 3 (três) maestros relataram que o período das regras menstruais das mulheres causa algum tipo de problema para eles: “Ah, as mulheres ainda têm aqueles dias, né?”⁹.

A respeito do fato de que a escolha dos instrumentos para as mulheres prioriza os instrumentos das famílias das madeiras, todos eles foram unânimes em alegar que é uma questão de diferença física, pois os instrumentos de metais e de percussão exigem um porte físico maior, normalmente não compatível com o de uma mulher.

4. Discussão

Observamos que nas bandas de música da macrorregião norte do estado do Ceará a disparidade de gênero é ainda mais crítica se comparada com outros exemplos do nordeste do Brasil. Existe um quantitativo feminino bem inferior ao dos homens nas bandas de música, o que demonstra a existência de um paradoxo nessas instituições famosas por serem o “conservatório do povo”, nas quais qualquer um, de qualquer nível social, pode aprender música e a tocar um instrumento musical. Verificamos nesta pesquisa que a participação é aberta para qualquer um, porém com certa reserva em relação às mulheres, que correspondem somente a 17% de seus membros. Se

⁹ Depoimento do um dos maestros.

observarmos a população do estado do Ceará, que é de 8.452.381 habitantes, verificamos que não há diferença populacional significativa entre homens e mulheres e que, além disso, na faixa etária de 20 a 29 anos o número de mulheres é superior ao de homens¹⁰. Assim, não vemos explicações demográficas plausíveis que justifiquem a diferença de gênero tão significativa presente nas bandas desta macrorregião.

Quando perguntados sobre o motivo de tal diferença quantitativa em relação ao gênero, os maestros não pareceram estar surpresos com a constatação e enxergam o fato como normal, com a exceção dos dois regentes que estão à frente de bandas que possuem uma divisão igualitária entre os gêneros. Porém, onze regentes justificaram a disparidade apontando o namoro como principal motivo de evasão entre as mulheres. Entre esses onze respondentes, nove indicaram que esse fator compromete, de certa forma, a atuação artística da banda. Nas bandas de música, normalmente o período de formação de um(a) jovem aprendiz se estende entre um e dois anos. É um período em que ele(a) aprende primeiramente a teoria musical para, em seguida, passar a ter seus primeiros contatos com o instrumento indicado pelo maestro. Somente após esse período este(a) jovem é admitido na banda de música. Muitas vezes, por escassez de instrumentistas ao grupo, cada jovem exerce uma função importante na formação instrumental, o que torna realmente prejudicial à banda qualquer tipo de evasão. Mas por que essa evasão não acontece com os homens, tendo em vista que normalmente eles também começam a namorar?

Outro fato que nos intrigou foi a queixa apresentada por nove dos maestros sobre os problemas referentes ao período menstrual das mulheres. Como músico, professor e regente de bandas de música por mais de trinta anos, somente uma vez liberei uma aluna por tal motivo. Nas bandas e orquestras profissionais em que atuei, tanto no Brasil quanto no exterior, nunca presenciei uma colega solicitar liberação de concerto ou ensaio devido a tal situação.

Sobre a constatação de que as mulheres são prioritariamente destinadas aos instrumentos de madeiras por serem instrumentos de menor porte, todos os trinta e cinco respondentes demonstraram naturalidade com o fato, julgando que é um fator problematizador para as mulheres tocarem instrumentos de metais ou percussão, ou seja, quanto maior, menos apropriado. Essa questão também não possui justificativa científica, pois podemos observar tanto nas bandas como em orquestras amadoras e profissionais mulheres exercendo a função de instrumentos de grande porte como contrabaixo, trombone e até mesmo a tuba. Em estudo desenvolvido por Siw Nielsen

¹⁰ Censo populacional realizado pelo IBGE em 2010. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/panorama>. Acesso em: 20 jun. 2020.

com 130 (centro e trinta) estudantes avançados de seis instituições norueguesas de ensino de música, dos mais variados instrumentos e canto em ambos os sexos, não houve diferenças significativas no uso das estratégias de aprendizagem (NIELSEN, 2004). Assim, podemos especular que a diferença entre os instrumentos não incide em variável de dificuldade ou facilidade na sua prática de estudo.

Mas por que existe uma discriminação velada para com as mulheres? Ela fica bastante evidente com a inexistência de uma líder à frente das bandas. Das trinta e cinco bandas da macrorregião, nenhuma tem uma mulher como regente, fato que também se repetiu nos estudos em outras localidades do Brasil do Portugal.

Vemos neste exemplo no norte do Ceará que o mundo contemporâneo ainda traz vestígios de épocas antigas ou de “nações primitivas” como ressalta a pesquisadora Serena Facci em sua pesquisa que investigou o motivo aparente das mulheres no Congo não poderem tocar um instrumento. Seu estudo teve como resposta que isso não seria possível porque “o instrumentista está no centro das atenções e que aquilo seria contraditório com aquelas reservas que as mulheres devem ter” (FACCI, 2005, p. 860)¹¹. Porém, a autora argumenta que na mesma cultura as mulheres dançam e muitas vezes ficam no centro das atenções, o que indica uma contradição. Por estes exemplos verificamos que a representação social excludente ainda está muito presente nas sociedades. A própria concepção da estruturação da música ocidental tem predominância masculina velada que foi forjada pelos musicólogos dos séculos XIX e XX. Segundo a autora Carolina Robertson, as estratégias musicais utilizadas por compositores e musicólogos no domínio da música absoluta (pressuposto de que a existência da música não está ligada a referências sociais) confere a este domínio artístico um *ethos* metafísico impermeável às influências culturais, pois essa afirmação não se sustenta. A própria forma sonata, ícone da forma na música ocidental, nos deixa claro que há predominância masculina. A autora cita a manipulação das tonalidades efetuada por Brahms em sua Terceira Sinfonia, demonstrando musicalmente que o enfraquecimento de heróis gloriosos acontece com a associação de elementos musicais que retratam a **fraqueza, a passividade e a instabilidade femininas** (ROBERTSON, 2005, p. 900).

Um exemplo flagrante em que se percebe a cultura patriarcal em música, ainda no século XX, é a ópera. Já em 1979, Catherine Clément, por meio de uma análise da ópera, nos alertava sobre a interpretação da música, no sentido mais amplo do termo, em que a mulher é colocada em plano inferior. Assim, a cultura patriarcal está

¹¹ L'instrumentiste est au centre de l'attention et que ceci est contradictoire avec la réserve auxquelles les femmes sont tenues.

impregnada não somente nos enredos ou na composição musical, mas em toda a produção do espetáculo, com cantores, músicos, compositores, libretistas, diretores, e maestros, quase exclusivamente homens (CLÉMENT, 1979).

Todos esses argumentos produzem acomodações sobre a cultura patriarcal, fazendo com que os responsáveis pelas bandas a encarem com naturalidade, como se continuasse a fazer parte da cultura musical do mundo ocidental, da qual as bandas se originaram.

5. Conclusão

O termo *Mulher*, hoje, em pleno século XXI, para muitos cientistas sociais, ainda é novidade temática em produção de escritos, sejam de caráter científico, literário, ou ficcional, e continua sendo inviabilizada quantitativamente, mesmo em muitos ramos de estudos científicos nas ciências humanas, por isso a importância de abordar a temática também em música (MOREIRA, 2017, p. 19).

Reproduzindo a autora da epígrafe deste artigo, Évelyne Pieiller, nota-se que apesar de a banda ser um termo feminino, seus maestros e seus membros são homens. Mesmo já tendo se passado várias décadas do movimento feminista, a música ainda não conseguiu excluir a supremacia masculina de sua ordem.

Conforme destacado pelo Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS) do Ipea¹², “A promoção de igualdade de gênero por meio de políticas públicas se dá de diversas formas cujos resultados muitas vezes são difíceis de mensurar” (ABREU; FONTOURA, 2011, p. 59). Muitas dessas políticas públicas são destinadas somente às mulheres e não promovem para os homens um amadurecimento em relação às questões de igualdade de gênero, como ficou notório no discurso dos maestros das bandas de música aqui estudadas. Por outro lado, uma formação voltada para professores e maestros de banda de música seria uma sugestão interessante para dirimir a influência da cultura patriarcal no seio das bandas de música civis.

O presente estudo possui alguns limites que devem ser mencionados. Reconhecemos que os contatos com os entrevistados e as rápidas visitas às cidades das bandas, que por questões logísticas e de financiamento não passavam de uma tarde ou de uma manhã, não trazem um aprofundamento etnográfico que poderia responder questões consideradas fundamentais como por exemplo o conhecimento sobre o repertório tocado por essas bandas, a identificação de casos de machismo em

¹² Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.

ensaios ou apresentações e o entendimento das vozes femininas, como por exemplo alguma mulher que efetivamente saiu da banda porque começou a namorar. Salientamos também o fato de o autor deste texto ser uma pessoa biológica e socialmente do sexo masculino que lança um olhar sobre o universo feminino e discursa sobre mulheres que ele próprio acusa de serem oprimidas, fato este que pode ser considerado como uma contradição e que poderia reforçar os estereótipos machistas.

Apesar dos limites supramencionados a realização desta pesquisa e o aprofundamento teórico demandado sobre o tema me fizeram amadurecer e refletir sobre o papel das mulheres nas bandas. Essas reflexões me inspiraram a modificar de algumas atitudes práticas como professor, mestre de banda e pesquisador. Pesquisas sobre as bandas da região norte do estado do Ceará de cunho etnográfico são fomentadas entre meus orientandos de iniciação científica e de trabalho de conclusão de curso no Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará no *campus* de Sobral visando uma compreensão mais aprofundada do fenômeno. Entre estas ressalto a pesquisa em andamento sobre o tema da inserção das mulheres na banda de música das cidades de Sobral e Miraíma realizada pela estudante Maria Edina Privino Veras, sendo ela mesma uma mulher musicista das bandas, e que pretende compreender qual a percepção das integrantes femininas da Banda de Música São Pedro e da Banda de Música Maestro José Pedro, relacionando as relações de gênero ao ingresso e permanência nestes grupos.

Já no “Curso de Capacitação de Mestres de Banda” e em minha prática docente procuro incluir ferramentas e possibilidades para fortalecer a igualdade de gênero na região e combater o patriarcado, discutindo em ensaios e nas aulas casos de estereótipos machistas nas bandas e fomentando a literatura sobre o assunto. Na próxima edição do curso serão ofertadas vagas destinadas para mulheres instrumentistas e o curso incluirá obras de compositoras, como as peças para banda de música da professora cearense Francisca Antonia Marcilane Gonçalves Cruz, vencedora de diversas edições do Prêmio Alberto Nepomuceno de Composição Musical.

Uma questão que me instigou neste processo e que merece ser discutida futuramente é a reflexão sobre as propostas educacionais sobre as bandas, que ainda reforçavam cânones masculinos do repertório de bandas. A bibliografia que trata sobre a seleção de repertório para bandas de música ressalta a importância do regente em considerar a diversidade cultural e mesmo de influência indígena (JAGOW, 2007), o gosto dos jovens (BATTISTI, 2003) entre outros diversos fatores, mas a questão de gênero não é mencionada (BATTISTI, 2003; DVORAK; FLOYD, 2000; SMITH, 2000), assim observa-se, obviamente, a predominância de obras escritas por compositores homens.

De uma maneira mais ampla, as noções de música encaradas de maneira absoluta e baseadas nos discursos dos musicólogos sobretudo germânicos e anglo-saxônicos, alienados de toda a função social que permeia o fazer musical (ABBATE, 2004), não podem gerar uma discussão única em nossos cursos de formação musical, sobretudo aqueles de formação de professores. Entender o desenvolvimento da música no mundo sob uma ótica ampla e identificar seus problemas latentes, entre os quais está a cultura patriarcal, faz-se condição *sine qua non* para a promoção da igualdade em todos seus aspectos.

Referências

ABBATE, Carolyn. Musicologie, Politiques culturelles et identité sexuelle. In: NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musiques. une encyclopedie pour le XXIe siècle*. Paris: Actes Sud, 2004, v. 2, Les savoirs musicaux, p. 822-830.

ABREU, Maria Aparecida Azevedo; FONTOURA, Natália de Oliveira. SIPS Serviços para mulheres e cuidado de crianças: igualdade de gênero e políticas públicas. In: SCHIAVINATTO, Fabio. *Sistema de Indicadores de Percepção social (SIPS)*. Brasília: Ipea, 2011, cap. 3, p. 59-77.

AGUIAR, Neuma. Patriarcado, Sociedade e Patrimonialismo. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 15, n. 2, 2000, p. 303-330. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922000000200006>. Acesso em: 11 ago. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922000000200006>

ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

BATTISTI, Frank. *The winds of change*. Fort Lauderdale: Meredith Music. 2003.

BESSA, Rui. As filarmônicas em Portugal: contributos para um enquadramento histórico. In: MOTA, Graça. *Crescer nas Bandas Filarmônicas: um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Edições Afrontamentos, 2009.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. *Educação continuada a distância para músicos da filarmônica Minerva: gestão e curso batuta*. 2004. 316 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2004.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. *A música militar na Guerra da Tríplice Aliança: notas documentais e manuscritos revelados*. Belo Horizonte: Editora Puc de Minas, 2018.

CLÉMENT, Catherine. *L'Opéra ou la Défait des femmes*. Paris: Grasset, 1979.

DVORAK, Thomas; FLOYD, Richard. *Best music for beginning band*. Nova Iorque: Meredith Music, 2000.

FACCI, Serena. Hommes/femme dans les danses africaines. In : NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musiques: une encyclopedie pour le XXIe siècle*. V. 3 Musiques et Cultures. Paris: Actes Sud, 2005, p. 853-880.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 4ª. Ed. 1994

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Os percursos da etnomusicologia feminista nas últimas quatro décadas: uma visão de dentro por Ellen KOSKOFF. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 24(2): 292, maio-agosto/2016, p. 673-676.

Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/ref/a/FLbFpLMjVj3b6fz4qW4q6vM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 26 jul. 2022.

JAGOW, Shelley. *Developing the complete band program*. Galesville: Meredith Music, 2007.

LANGE, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*. v. 8, ed. 2, Publicações do Arquivo Público Mineiro, 1979.

MOORE, Errol. Case Study Research in music education: an examination of meaning. In: HARTWING, Kay Ann. *Research Methodologies in music education*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2014, p. 115-144.

MOREIRA, Marcos. *Mulheres nas bandas de música: uma visão do nordeste do Brasil e do norte de Portugal*. Rio de Janeiro: Publit, 2017.

NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo. Método elementar para o ensino de instrumentos de Banda de Música "Da Capo": um estudo sobre sua aplicação. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

NETO, Diósnio Machado. Do pernicioso à virtude: a música como agente da emancipação feminina. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 25, p. 18-25, 2007.

https://www.researchgate.net/publication/235424656_Do_pernicioso_a_virtude_a_musica_como_agente_da_emancipacao_feminina Acesso em 11 ago. 2020.

NIELSEN, Siw Graabræk. Strategies and self-efficacy beliefs in instrumental and vocal individual practice: study of students in higher music education. *Psychology of Music*, v. 32, p. 418-431, 2004.

Disponível em: < <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0305735604046099>> Acesso em 11 ago. 2020.

OJINTA, Ikechukwu Aloysius. *Le féminisme et le patriarcat, le rôle médiateur de la religion*. Munique: Grin Verlag, 2011.

PIELLER, Évelyne. *Musique Maestra: le surprenant mais néanmoins véridique récit de l'histoire des femmes dans la musique du XVIe au XIXe siècle*. Paris: Editions Plume, 1992.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda; PONCIANO, Jéssica Kurak. O discurso patriarcal através da música popular brasileira. *Revista do Instituto de Políticas Públicas de Marília, Marília*, v.4, n.1, p. 9-24, Jan./Jun., 2018. Disponível em: < <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/RIPPMAR/article/download/8121/5212> Acesso em: 27 jul. 2022. <https://doi.org/10.33027/2447-780X.2018.v4.n1.02.p9>

ROBERTSON, Carolina. Genres et representation des genres. In : NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musiques: une encyclopedie pour le XXIe siècle*. v.3 Musiques et Cultures. Paris: Actes Sud, 2005, p. 880-907.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, [S. l.], v. 3, n. 2, 2015.

Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/887> Acesso em 27 jul. 2022.

TACUCHIAN, Ricardo. *Tradição e resistência. Catálogo de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

TOLEDO NASCIMENTO, Marco Antonio. *L'apprentissage musical en amateur au sein des harmonies de la Confédération Musicale de France (CMF), en vue d'une application au contexte brésilien*. 2011. Tese (Doutorado em Música [Cotutela]) Toulouse, Université Toulouse II le Mirail e Universidade Federal da Bahia.

YIN, Robert, K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 3ª. Ed., 2005.

ZIOUANI, Zahia. *La chef d'orchestre*. Paris: Éditions Anne Carrière, 2010.