



HISTÓRIAS DE VIDA E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE ORQUESTRAS

Sebastião Gonçalves Feitosa ¹
Taiza Mara Rauen Moraes ²

Resumo: Este artigo tem como objetivo ampliar as discussões sobre significados, representações e papéis sociais das orquestras brasileiras e da música de concerto na atualidade, a partir de um estudo no campo do Patrimônio Cultural e Sociedade, tematizando as orquestras como instâncias de memórias e o seu papel no âmbito do Patrimônio Cultural. O foco do estudo é a percepção dos músicos sobre o seu fazer musical e sobre a relevância social e cultural de orquestras sediadas em diferentes regiões do Brasil. A História Oral foi utilizada como suporte metodológico e foi realizado um vídeo documentário digital. As orquestras são focadas pelo poder de articulação cultural como espaços identitários, educativos, políticos, de trabalho, de produção artística, de formação e de socialização. Elas despontam no século XXI, renovadas em termos de estruturas e de posturas. Diante de seu caráter aparentemente transitório, propomos trazer para a discussão as narrativas dos músicos, suas histórias de vida, suas perspectivas em relação aos grupos e suas formas de descrever as vivências musicais.

Palavras-chave: Histórias de vida; Músicos de orquestras; Patrimônio cultural; Orquestra escola.

*LIFE STORIES AND CONTEMPORARY NARRATIVES ABOUT
ORCHESTRAS*

¹ Bacharel em Composição e Regência e Mestre em Educação - Universidade de Brasília. Doutorando em Patrimônio Cultural e Sociedade - Universidade da Região de Joinville. Membro do Grupo de Pesquisa *Imbricamentos de Linguagens* (CNPq). e-mail: sebgofe@gmail.com

² Graduada em Letras pela Universidade do Contestado/SC, mestrado e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora titular da Universidade da Região de Joinville no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade (PRPPG). Membro da Academia Joinvilense de Letras. Coordena o *Projeto Institucional de Extensão de Incentivo à Leitura* (PROLER), UNIVILLE; Líder do Grupo de Pesquisa *Imbricamentos de Linguagens* (CNPq) e pesquisadora da rede IIler - Cátedra da Unesco/PUC/Rio. e-mail: moraes.taiza@gmail.com

Abstract: This article aims to expand discussions on meanings, representations and social roles of Brazilian orchestras and concert music today, based on a study in the field of Cultural Heritage and Society, focusing on orchestras as instances of memories and their role within the scope of Cultural Heritage. The study focuses on the musicians' perception of their music-making and the social and cultural relevance of orchestras based in different regions of Brazil. A digital documentary video was made using Oral History as support for the methodology. Instruments endowed with the strong power of cultural articulation, orchestras are spaces of identity, education, politics, work, artistic production, training and socialization. They emerge in the 21st century, renewed in terms of structures and attitudes. Given their transitory character, we propose to bring to the discussion the musicians' narratives, their life stories, their perspectives concerning groups and their ways of describing musical experiences.

Keywords: Life stories; Orchestral musicians; Cultural heritage; School orchestra.

HISTORIAS DE VIDA Y NARRATIVAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE ORQUESTAS

Resumen: Este artículo tiene como objetivo ampliar las discusiones sobre significados, representaciones y roles sociales de las orquestas y la música de concierto brasileñas en la actualidad, a partir de un estudio en el campo del Patrimonio Cultural y de la Sociedad, centrándose en las orquestas como instancias de memoria y su papel en el ámbito del Patrimonio Cultural. El foco del estudio es la percepción de los músicos sobre su creación musical y la relevancia social y cultural de las orquestas radicadas en diferentes regiones de Brasil. Para ello, utilizando la Historia Oral como soporte de la metodología, se realizó un vídeo documental digital. Instrumentos dotados de un fuerte poder de articulación cultural, las orquestas son espacios de identidad, educación, política, trabajo, producción artística, formación y socialización. Surgen en el siglo XXI renovados en términos de estructuras y actitudes. Dado su carácter aparentemente transitorio, nos proponemos traer a la discusión las narrativas de los músicos, sus historias de vida, sus perspectivas en relación con los grupos y sus formas de describir las experiencias musicales.

Palabras clave: Historias de vida; Músicos de orquesta; Herencia cultural; Orquesta escolar.

1. Introdução

No final da década 1970 e início dos anos 80, surgiu internacionalmente uma discussão sobre a possibilidade de desaparecimento das orquestras sinfônicas. Dentro os músicos que expuseram publicamente essa ideia, estava o maestro Leonard Bernstein, na época um dos mais importantes e requisitados regentes das grandes orquestras mundiais (Cardoso, 2020). Os argumentos nesse sentido apontavam a falta de financiamento, a perda da função social – devido a um crescente desinteresse pela música clássica – novas relações de apreciação e produção musical decorrentes do novo paradigma tecnológico da sociedade, entre outros. As reflexões críticas de Bomfim (2017), Maudonnet (2015), Menezes (2015),

Santos *et al.* (2020) e Cardoso (2020), sugerem que ocorreu uma redução na quantidade de orquestras sinfônicas no mundo na segunda metade do século XX. Contudo, uma avaliação do panorama atual da música como fenômeno cultural cotidiano, permite-nos identificar que as orquestras sobrevivem. Grupos de vários tipos e tamanhos, com formações que integram pessoas de diferentes idades e níveis de conhecimento musical, podem ser encontrados nas cinco regiões brasileiras. Há escolas de música e conservatórios ativos, formando novos músicos, promovendo apresentações e festivais. Além disso, o comércio de instrumentos musicais, acessórios (cordas, palhetas, surdinas etc.), livros, material instrucional e partituras para música de orquestra está ativo tanto em lojas físicas, quanto por *e-commerce*.

Passaram-se quarenta anos e as orquestras permanecem, todavia, diferentes. No Brasil, Cardoso (2020), entre outros, aponta que elas aumentaram em quantidade nos últimos vinte anos, mas, como projetos sociais, isto é, orquestras-escolas abertas às comunidades onde estão inseridas. Esse cenário suscita algumas questões: se as orquestras sinfônicas estiverem desaparecendo, o que está emergindo no lugar delas? Novos formatos de grupos? Grupos que antes não eram percebidos (ou considerados)? Está havendo uma inovação no repertório, nos estilos musicais e na gestão dos grupos? Está o patrimônio da música orquestral correndo risco de restringir-se às gravações já realizadas? Como as orquestras da atualidade modelam as paisagens sonoras dos lugares onde estão inseridas? Há espaço para o trabalho de novos compositores? Não há respostas precisas para essas perguntas.

Orquestras são instâncias de memórias. Compõem um conjunto particular de fatores, valores e condições que quando acionados possibilitam vivenciar uma incontável quantidade de sensações e formar memórias igualmente numerosas. Orquestras se constituem de pessoas fazendo música e com isso, modificando a paisagem sonora num processo criativo de sensações e vivências estéticas. Em nossa tese discutimos a hipótese de que as orquestras brasileiras são um patrimônio sentido e vivido pelas comunidades que as mantém. Como instâncias de memórias elas afetam a modelagem das paisagens sonoras, ensejando momentos para a evocação de recordações e, devido a seu caráter coletivo, ativam culturas que viabilizam estratégias de permanência e subsistência dos grupos e das suas formas de inserção social. Meneguello (2017, p. 28) observa que “não raro a expressão paisagem sonora passou a ser utilizada associada a músicas típicas de alguma região geográfica e como expressão equivalente à ‘cena musical’ ou à ‘tradição musical’”. A orquestra é um bem cultural. O patrimônio cultural que esse bem disponibiliza para a sociedade são obras musicais, além do conhecimento de como fazer acontecer e se perpetuar a própria orquestra.

Neste artigo, propomos um diálogo sobre o papel social das orquestras brasileiras na atualidade. No início do século XXI, há indícios de que as orquestras estão passando por um momento de transformação em seu sentido social. Buscamos indagar como os musicistas narram os seus papéis sociais e qual a atuação dos grupos que integram. Para isso, realizamos uma pesquisa sobre as orquestras, incluindo como arcabouço para a discussão científica histórias de vida de musicistas, organizadas em um documentário. Por meio de câmeras digitais, coletamos fragmentos da paisagem sonora atual, exemplos que ilustram as narrativas descritas pela música, e diante da tecnologia disponível são fixadas pelas imagens em movimento e pelo áudio. Isso incorpora ao trabalho um componente de modo algum alienável, isto é, a subjetividade de cada pessoa que se expõe, expressando a partir da própria rememoração e verbalização, uma leitura pessoal da atividade e da vivência da música e da música orquestral. Cada grupo tem suas especificidades e cada pessoa, principalmente, tem suas motivações e afetos em relação à atividade musical, porém, há um tipo de envolvimento suscitado pelo fazer musical coletivo da orquestra, que não pode ser vivenciado fora dela.

A partir dessa compreensão, no movimento de construir uma argumentação que permita ao mesmo tempo situar a música de orquestra como fenômeno cultural, captar as suas intrusões na paisagem sonora cotidiana e problematizar a existência dos grupos como instituições sociais e como bem cultural, foi possível gravar em áudio e vídeo algo da dimensão das orquestras como instâncias de memórias: as memórias dos musicistas individualmente, entrelaçando-se no fazer coletivo de aprender música, de participar dos ensaios e das apresentações. Narrativas de oito musicistas atuantes em seis cidades diferentes do Brasil foram reunidas neste vídeo, como base sustentadora da tese. O recorte aqui apresentado integra as discussões presentes tanto no vídeo, quanto no texto.

Ao assumir o documentário como viés de expressão das narrativas, compreendemos que isso permite apresentar *in natura* as descrições das memórias que compõem os nexos de significado da recordação (Assmann, 2011). Assim, contrapondo autobiografias em um conjunto de narrativas de histórias de vida entre/tecidas pela temática do fazer musical, alinhadas e imbricadas como os temas de uma composição orquestral, as memórias de cada instrumentista falando do seu instrumento e de sua identidade na interrelação com os grupos, nos permite descrever por que nós *nos fazemos orquestras*. Essa é a nossa versão do sentido e vivido em relação às orquestras.

Os objetivos elencados e a fundamentação teórica da tese se sustentam nas categorias memória, memória coletiva, memória comunicativa, vestígios memoriais e instâncias de memória, por compreendermos que as orquestras são instâncias de memórias e os músicos, por sua vez, são os portadores de várias memórias coletivas, comunicacionais e da cultura em que se inserem. Para situar a

compreensão do tratamento dado a essas memórias, utilizamos os referenciais ligados à identidade de povo, identidade artística, identidade cultural e identidade étnica.

Os procedimentos e processos metodológicos da pesquisa da tese foram escolhidos tendo como referenciais a pesquisa qualitativa. O estado da arte foi delineado por meio de pesquisa bibliográfica, análise de publicações impressas ou eletrônicas em livros, artigos científicos, teses e dissertações. A abordagem buscou articular a gestão dos grupos, a produção artística e a motivação pessoal dos músicos em relação ao ambiente produtivo das orquestras. Para apoiar o tratamento, a organização e a análise dos documentos produzidos na pesquisa de campo, adotamos a história oral.

2. Significados, representações e papéis sociais das orquestras

Historicamente, tanto os conceitos de música clássica e de música popular quanto as definições de orquestra, como grupo instrumental com vários formatos e finalidades, sedimentaram-se de modo mais ou menos consensual. No Brasil, circulam os termos música erudita, música de concerto e música clássica usados como “sinônimos”, que buscam ajustar a definição do gênero musical desvinculando a música de viéses sócio-políticos. Embora ainda persistam discussões sobre o caráter ideológico embutido no uso desses termos, podemos afirmar que, no que diz respeito ao seu uso como substantivos, isto é, do ponto de vista do que se entende como significado objetivo das palavras, tais conceitos são claramente compreensíveis quanto ao que descrevem.

Sob a perspectiva ideológica, por outro lado, uma orquestra assume muitos significados e uma miríade de representações e papéis sociais relacionam-se a este “objeto”. Nesse sentido, orquestra é simultaneamente: um grupo musical, um grupo social, um grupo cultural, uma instituição de trabalho, um *locus* de produção de objetos de consumo... entre vários outros papéis que o mesmo grupo pode exercer, sem prejuízo de uma função em detrimento das outras.

Nossa proposta é situar a orquestra como patrimônio cultural, reconhecendo em sua existência e nos diversos papéis sociais que ela assume, um componente cultural humano que, por sua dimensão e valor social, representa e expressa motivos para sua proteção e conservação como bem cultural. Mais especificamente, interessa-nos conectar conhecimentos sobre a situação das orquestras brasileiras no contexto da transmissão dos saberes musicais. Há um componente da educação musical que consiste na transmissão dos saberes práticos da arte de compor, tocar e interpretar músicas. Esse saber, não é conceitual, mas prático, isto é, trata-se da vivência da prática de conjunto na orquestra, onde se aprende a tocar, como tocar,

como se comunicar e se integrar musicalmente no grupo. É nessa vivência que as pessoas aprendem e ensinam, por exemplo, como o grupo funciona para responder organicamente e musicalmente à regência do maestro, seja ele quem for. Note-se que, como já demarcado, nos últimos anos registrou-se no Brasil um aumento no número de orquestras-escolas e grupos de aprendizagem coletiva de música. A atuação profissional do músico em orquestras representa um tipo de saber específico.

Quando a orquestra se reúne, seja para o ensaio ou para o concerto, inevitavelmente ela provoca mudanças tanto no ambiente, quanto na paisagem. Os músicos precisam posicionar-se para tocar e há uma ordem certa nesse posicionamento. Entretanto, a mudança mais impactante (literalmente) que a orquestra promove no ambiente diz respeito não ao cênico-visual, mas à modificação temporária da paisagem sonora do lugar, aos sons tocados pelo grupo. Primeiro por seu timbre peculiar e logo, porque se trata de música. Schafer explica que

a palavra que vale é “intenção”. Faz uma grande diferença, se um som é produzido intencionalmente para ser ouvido, ou não. Não existe intenção de que os sons da rua sejam ouvidos; são incidentais. Se os fabricantes de automóveis pudessem fazer freios silenciosos – estou certo que fariam, embora, naturalmente, se possa pensar que os freios, do mesmo modo que as buzinas, são sinais de alerta. Isso quer dizer que há intenção de que sejam ouvidos, embora não pelos seus próprios motivos, mas antes porque avisam do perigo iminente. (Schafer, 1991, p. 34, aspas no original)

Podemos afirmar que as modificações que a orquestra promove na paisagem são intencionais. Há intenção de que a música seja ouvida, tanto por parte dos músicos, quanto da plateia. Por isso o ambiente se adapta, modificando a paisagem sonora. Notadamente, no concerto as pessoas tendem a reduzir a produção de ruídos, buscando permitir a máxima evidência para o que a orquestra for tocar. Desse modo, em cada recorte temporal em que isso acontece, ocorre uma modificação intencional do ambiente e cria-se uma paisagem sonora culturalmente modificada. Dado a efemeridade do fenômeno sonoro, essa modificação se esvai de sua materialidade, conservando (ou mesmo reforçando), contudo, os aspectos imateriais daquilo que foi fomentado pela vivência musical. O concerto, acontecimento historicamente localizado, com a presença de um determinado grupo de pessoas, resulta de atitudes mobilizadas para modificar a paisagem favorecendo a todos ouvirem música. Um tipo de produção cultural que integra diversos papéis para situar-nos, inclusive em relação à natureza. Como observado por Westerkamp,

a paisagem sonora é a manifestação acústica do “lugar”, onde os sons dão aos habitantes um “sentido de lugar” e a qualidade acústica do lugar é modelada pelas atividades e comportamento dos habitantes. Os sentidos de um lugar e dos seus sons são criados precisamente por causa da interação entre paisagem sonora e pessoas. (Westerkamp, 1991, p. 4, tradução nossa, aspas no original.)

Se a qualidade acústica do lugar é modelada pelas atividades e comportamentos dos habitantes, ao escolherem se comportar como orquestra, os musicistas não somente desfrutam do seu interesse pela música, mas transformam de modo impactante a paisagem do lugar onde residem. O concerto é uma junção em um mesmo momento e em um mesmo lugar, de músicas que estiveram presentes na paisagem sonora da cidade por vários dias, contudo, fragmentadas, sendo ensaiadas por cada instrumentista na sua casa ou onde quer que a pessoa se prepare para a apresentação. De modo disperso e assíncrono, os musicistas vão gestando o momento do concerto. Nessa vivência cotidiana, as pessoas que convivem perto o suficiente para apreciar ou se incomodar com os sons, são impregnadas de memórias desse mesmo cotidiano, marcado por suas paisagens sonoras.

A tese proposta se articula com base em informações levantadas no delineamento do estado da arte sobre o tema das orquestras, sendo que agrupamos as referências em um mapa de análise que interliga assuntos e viabiliza correlações entre áreas de interesse. Segundo o foco de abordagem de cada artigo/trabalho, foi possível estabelecer uma categorização dos textos (artigos, dissertações, teses ou capítulos de livros) incluindo o objeto “orquestra” dentro de sete grupos temáticos pertinentes à investigação e discussão. Assim, abordamos as orquestras considerando-as em relação às seguintes vertentes:

I – Projeto social – Visto que nesses contextos a orquestra não se caracteriza como uma atividade profissional, o foco principal da seleção do grupo musical desloca-se do nível técnico dos musicistas, necessário à realização de repertórios para apreciação estética, passando a assumir como papel central a integração social e a formação musical básica dos seus participantes. A orquestra e a atividade musical tornam-se então, argumento para que se possa criar um ambiente no qual outras questões – como etnia, gênero, educação, violência urbana e relações sociais – possam ser trabalhadas em dinâmicas de grupo;

II – Memória – Essa categoria compreende as relações entre a música de orquestra e os acervos de partituras ou documentos históricos, como acervos pessoais de músicos ou de igrejas, considerados importantes como memória de um dado período, ou como tradicionais no contexto de uma determinada cidade ou região. Incluímos a memória como expressão narrativa dos musicistas;

III – Inovação – Esse tema agrega a análise da função social da orquestra como grupo musical que possibilita um tipo específico de sonoridade que só pode ser conseguido pela associação dos diversos instrumentos que formam o conjunto. A evocação do seu uso para a execução de um repertório não-tradicional, representa uma demanda cultural por novas aplicações artísticas desse tipo de sonoridade. Depreende-se disso o que alguns autores apontam como “crise da orquestra” (Bomfim, 2017; Silva, 2001; entre outros), mas, por outro prisma, também pode ser

compreendido como uma transição do seu sentido para o contexto musical da sociedade digital pós-moderna (Santaella, 2007);

IV – Trabalho – Numa dimensão macro, existem várias atividades e setores laborais que estão diretamente ligados às orquestras, impulsionando-as e sendo por elas impulsionados. Podemos citar como exemplos o mercado musical em amplo sentido, a produção cinematográfica, a produção de programas e produtos para televisão, as companhias de dança e escolas de balé, o turismo, a educação, as editoras, a fabricação, manutenção e comércio de instrumentos e suplementos como cordas, palhetas, arcos, mobiliário para música e mais uma enorme lista de itens. Assim, torna-se pertinente discutir as representações das orquestras como bem cultural e patrimônio social, buscando identificar os estados de ativação desse patrimônio;

V – Pós-Modernidade – Devido às mudanças nos paradigmas das linguagens, identidades e expressão, engendram-se nas orquestras, como *locus* de realização cultural, uma série de tensões e pressões provocadas por necessidades de reconfiguração tanto dos seus papéis sociais, quanto das suas dinâmicas de produção musical (Santaella, 2007). Boia (2010) aponta a urgência em superar a dicotomia entre o “estético” e “social”, enquanto Menezes (2015) avalia o processo de construção de imagens na elaboração da identidade cultural expressa na “música erudita brasileira”, durante o século XX. Na atualidade, constata-se uma desconstrução da ideia de cultura nacional como identidade unificadora.

VI – Musicologia (técnica e estética na interpretação de obras tradicionais) – Nessa categoria encontram-se referências sobre a interpretação, a estética, a harmonia, entre várias outras disciplinas musicais. No que se refere à orquestra propriamente dita, predominam estudos abordando a interpretação de obras ou revisões técnicas para ensaios, principalmente de composições de autores renomados, sendo que no caso dos brasileiros destacam-se normalmente Heitor Villa Lobos, César Guerra-Peixe e Cláudio Santoro. Nosso interesse dirigiu-se principalmente à apreciação da influência dos métodos de instrumentos sobre a formação de um repertório comum disseminado pelo Brasil;

VII – Financiamento – A atividade orquestral tem importantes papéis em vários setores econômicos. Apesar disso, no entanto, as atividades artísticas e culturais padecem de uma série de dificuldades no que se refere à sua manutenção financeira (Brandt, 2020). Para compreender a situação do financiamento e da manutenção dessas orquestras, torna-se necessário investigar as políticas públicas no âmbito da gestão cultural. Em relação às orquestras-escolas e comunitárias, faz-se necessário investigar a capacitação dos gestores de projetos sociais para a captação de recursos para manutenção e desenvolvimento dos grupos.

A análise dessas categorias possibilitou estabelecer relações entre os pontos de vista de cada narrativa, interrelacionando-os com a nossa hipótese. A análise do período de publicação dos trabalhos, por sua vez, demonstra a atualidade do tema, já que os textos foram publicados entre 2006 e 2021.

3. Histórias de vida e narrativas contemporâneas sobre orquestras

Músico, ou musicista, é um papel social vivido por alguém. Essa pessoa é alguém perpassado por tudo o que compõe o conjunto de fenômenos sociais, que delimita o contexto do marco histórico geográfico em que vive (Vygotsky). Para interagir socialmente e atuar no papel social de musicista, que compreende uma atuação expressiva, para se comunicar com o público, o músico utiliza artifícios cênicos, recursos tecnológicos, instrumentos e a música. O exercício social do papel de musicista, demanda conhecer e saber utilizar uma série de linguagens de modo a estabelecer, mais do que contato, comunicação com as pessoas que compõem a plateia.

No contexto pós-moderno, musicistas são pessoas vivendo no paradigma tecnológico, artístico, filosófico e social do início do século XXI, exercendo o papel social de musicista, utilizando linguagens marcadas pelas características de dinamicidade e fluidez como descritas por Bauman (1998), Santaella (2007), Baudrillard (1991), *et alii*, e ao mesmo tempo portadores da memória cultural das músicas do repertório clássico, isto é, aquelas que (sem necessidade de se justificar um porquê, se é que seria possível), conservaram-se no imaginário social como “música de concerto”. Além disso, são portadores do conhecimento da prática musical: saber afinar, saber tocar, saber compor e arranjar, saber ensinar a tocar, e todas as coisas relacionadas ao ofício.

Socialmente, os músicos exercitam e mantêm um “saber fazer” que se transmite entre as gerações, em várias instâncias e por muitos motivos sociais. Dentre as muitas razões pelas quais as sociedades sustentam e transmitem a música, destacamos o fato de que a música é portadora de memórias, mas também é dotada da capacidade de proporcionar momentos de recordações (Assmann, 2011). Quando a orquestra toca, a sua sonoridade característica, o repertório aliado ao efeito visual proporcionado pelo seu movimento conjunto, eliciam muitos tipos de sensações e memórias. No palco, as pessoas tocando são impactadas de uma maneira. Na plateia, as pessoas são impressionadas de outras formas.

Os músicos estão sujeitos a vivências musicais diferentes das dos não-músicos. Essas vivências os tornam portadores de um saber único sobre a experiência musical, por isso, consideramos oportuno convidar musicistas a contar

suas histórias de vida musical. Ao falar sobre suas memórias da atuação nas orquestras na cidade onde mora, trabalha como músico e mantém as suas relações de consumo ou distribuição de música e produtos musicais, o narrador potencialmente fala também de coisas que são memórias comuns a outros músicos. Cada um tem sua visão pessoal, mas os fatos são memórias coletivas, ou como apontado por Assmann podem situar-se como memórias comunicativas:

A memória comunicativa contém memórias que se referem ao “passado recente” [...]. São as memórias que um indivíduo compartilha com seus contemporâneos. Isso é o que Halbwachs entende por “memória coletiva” e o que forma o objeto da história oral, aquela área da pesquisa histórica que se baseia não nas usuais fontes escritas da historiografia, mas exclusivamente em memórias obtidas em entrevistas orais. Todos os estudos em história oral confirmam que até em sociedades letradas a memória não retrocede além de oitenta anos, depois dos quais, separadas pela “brecha flutuante”, vêm, no lugar dos mitos de origem, as datas dos livros escolares e os monumentos. (Assman, 2016, p. 119, aspas no original)

Le Goff (1990, p. 427) adverte que “preferir-se-á reservar a designação de memória coletiva para os povos sem escrita.” Sem um suporte ou um código aplicável a um suporte, que possa servir para registro de memórias, as memórias orais são mantidas por meio de práticas tradicionais dos grupos, cuja finalidade principal é a preservação das histórias e valores desse coletivo. Dentre as práticas historicamente reconhecidas como usadas para fixar, ensinar, evocar e socializar memórias, e que dispõem de simbologia escrita, mas, dependem diretamente da tradição oral para a sua permanência, está a música.

Tanto as narrativas de memórias, quanto as funções de identidade por ela sustentadas, frequentemente associam-se para além dos discursos, dos objetos e da iconografia por eles incorporada (Bosi, 2003; Santaella, 2007). As narrativas individuais, por meio dessa iconografia materializada nos objetos, ao somarem-se, estabelecem a forma como os grupos organizam as estruturas de sentidos que são inseridas no âmbito da memória coletiva. O contexto cultural vai explicitar aspectos do imaginário coletivo sobre as funções de memória e de identidade dos objetos. Horta, Grumberg e Monteiro propõem que:

a habilidade de interpretar os objetos e fenômenos culturais amplia a nossa capacidade de compreender o mundo. Cada produto da criação humana, utilitário, artístico ou simbólico, é portador de sentidos e significados, cuja forma, conteúdo e expressão devemos aprender a ler ou decodificar. Para desenvolver este aprendizado, o conhecimento especializado não é essencial. Qualquer pessoa pode fazê-lo, desde que utilize suas capacidades de observação e análise do objeto ou fenômeno estudado. (Horta, Grumberg e Monteiro, 1999, p. 9)

No campo da música, para além da sua função de realização musical propriamente dita, instrumentos, livros, discos e acessórios musicais, ao serem reconhecidos por não-músicos como parte do simbolismo musical, ampliam as suas características de objetos funcionais, tornando-se itens iconográficos ou

colecionáveis. Tornam-se ferramentas de recordação com vinculações ao simbolismo musical.

Desse modo, o saber musical ao qual estamos nos referindo, é aquele que não está escrito nos manuais, nem será transmitido em vídeo-aulas na Internet, uma vez que representa a própria vivência, isto é, a prática de tocar em conjunto. A orquestra funciona como um conjunto, para tocar, o músico tem que se perceber, mas, ao mesmo tempo perceber o todo do grupo. Para ser membro da orquestra, ele necessita compreender e participar do funcionamento do grupo, logo, há um viés de pensamento coletivo, seja por adesão ou exclusão por parte da pessoa que fala. Isso porque são situações vividas num processo coletivo.

Narrador 1 – *Um percussionista*

“A orquestra tem essa importância social porque é um lugar que te ensina a viver em comunidade. Ela tem essa coisa da coletividade, você na orquestra não pode tocar mais... você não pode ser sozinho, você tem que estar em conjunto. E o material da orquestra é a música, entendeu? E é ela que faz todo esse elo. O que eu fico às vezes meio assim, é que aí rola uma colonização de achar que essa é a música que vai resolver a vida de todo mundo. Principalmente essa orquestra mais tradicional. Aí essa pegada eu acho que já é um exagero, porque, se você pegar uma orquestra de tambores, que bota lá os instrumentos de percussão, ela vai socializar, vai mudar a vida das pessoas e ela vai trazer muita coisa boa pra galera... e vai mexer com timbre, e se o cabra for bom, dá mais trabalho, mas, se o cabra for bom ele faz até melodia do negócio, bota tambor pra fazer melodia, entendeu? Acha uma afinação ali... é melodia. É só olhar pro continente africano que a gente sabe que batuque tem melodia... então assim, a orquestra tem esse papel, ela muda uma realidade, ela traz inclusão... música é música, vai trabalhar sabe, vai trabalhar com tudo. Tem esses projetos... orquestra de sucata. É uma orquestra. Você vai arranjar som, vai arranjar ritmo... é uma orquestra e ela vai fazer uma diferença social onde ela for. Começou. Então, quando você pega uma orquestra e acha que é só dentro de um contexto mais erudito, sei lá, tradicional, ela tem suas vantagens, mas, as vezes ela afasta até mais as pessoas da realidade que elas vivem.”

Considerar e compreender que existem diversas versões de identidade implica assumir que existem também múltiplos referenciais de representações e validação dessas noções de identidade e de pertencimento (Prats, 1997). A orquestra é um grupo vivo, capaz de produzir novas obras, sintonizadas com o momento cultural e a estética atuais. Por outro lado, é uma instituição imbuída da manutenção do patrimônio musical histórico representado pelas obras icônicas do passado. Como apontado por Menezes,

a desarticulação entre práticas e representações, acentuando estas últimas, esvazia o patrimônio de seu conteúdo existencial e privilegia os perversos “usos culturais da

cultura”, concentrados em segmentos à parte do cotidiano e do universo do trabalho. [...] O uso cultural da cultura ao invés de estabelecer uma interação das representações e práticas, privilegia as representações que eliminam as práticas. O simbólico substitui as condições concretas de produção e reprodução da vida. (Menezes 2009, p. 25 e p. 29, aspas no original)

A música cumpre vários papéis na expressão e interação social, dentre os quais, o de educar musicalmente as pessoas. Nesse ponto nos deparamos com o que Menezes (2009) chama de “perversos usos culturais da cultura”, pois o processo de educação demanda um currículo a ser trabalhado, o qual por sua vez sofre influência direta ou dos interesses da fonte provedora da estrutura para a formação musical, ou de modo colateral, pela herança que os professores de música carregam em termos da sua própria formação, que se traduz nos métodos, nos livros e no repertório usados nas aulas. Como grupo musical, a orquestra tem um papel como instância de expressão do pensamento cotidiano contemporâneo.

Narradora 2 – *Uma violinista*

“O que eu percebo sobre a situação da música erudita no Brasil: eu acredito que para os brasileiros foi focado, assim como no meu instrumento que é o violino, de uma forma elitizada. Eu vejo que muitos brasileiros encaram a música erudita como algo que é para os ricos; pessoas ricas vão aos teatros e assistem músicas de Bach, Beethoven... e pessoas de classes baixas não têm nível para ir até esse tipo de música. Porém, esse rótulo, vamos dizer assim, que tem sido colocado por diversos anos no Brasil, está caindo, porque... pelo menos eu tenho visto mais projetos que queiram levar a música erudita para lugares onde a música erudita não chega. Então eu acredito que hoje a gente está tendo um pouco mais de alcance para as classes baixas, porém, ainda é um meio elitizado. A pessoa que estuda violino ou instrumento clássico, um cello, ou uma harpa... ou ela é uma pessoa com muito dinheiro, ou ela veio de um projeto social. Porque não tem como uma pessoa de baixa renda atingir, ter o acesso a alguns instrumentos, porque são caros mesmo ou porque pouco chegam as informações até essas pessoas.”

Ao pensarmos o papel social da orquestra, agora no século XXI, percebemos os reflexos dessa construção narrativa histórica, no paradoxo de que os músicos, como forma de afirmação da qualidade e do refinamento cultural dos grupos, ainda se deparam com a necessidade de tocar, majoritariamente, um repertório europeu. É importante destacar que a partir do final do século XIX o repertório orquestral vem passando por significativas mudanças, progressivamente incorporando práticas musicais de outras culturas, sendo hoje muito mais eclético e diversificado. Note-se inclusive a presença de compositores brasileiros como Villa Lobos, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, entre outros. Além disso, principalmente a partir da segunda metade do século XX, a indústria da cultura agrega ao repertório orquestral diversos estilos da canção popular, a música pop, as trilhas para o cinema

e contemporaneamente, a música de *games*. Apesar disso, a força da tradição colonialista, que enraizou em nossa orquestra um referencial de qualidade para sua validação, mesmo diante de todas as rupturas provocadas pela transição do analógico para o digital, que modificou significativamente a natureza dos grupos, ainda se mostra com grande poder de negação ou afirmação identitária, mas, frequentemente com um viés político. Hall considera que:

as identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que somos, mas daquilo no qual nos tornamos. (Hall, 2000, p. 109)

Na sequência do texto, Hall discorre sobre as relações entre o discurso, historicamente situado, movido por estratégias e interesses específicos e a formação das identidades, que, atravessadas pelas práticas do cotidiano, emergem no interior de modalidades de poder e atuam mais pela exclusão e pela demarcação da diferença, do que na constituição de uma identidade em seu significado tradicional. Em relação às orquestras, as “práticas do cotidiano” citadas por Hall se materializam, entre outras coisas, nos métodos de instrumentos, editados sempre com focos culturais específicos.

Narrador 3 – *Um oboísta*

“Eu ingressei quando eu tinha sete anos de idade, bem novo, e comecei tocando clarinete. Era um projeto da cidade, da orquestra sinfônica da cidade, que fazia grupos com jovens, então, não havia professores, eram vários jovens reunidos, uns que já tinham mais experiência, que tocavam na cidade de Ribeirão Preto que ficava ao lado e voltavam e ficavam lá no projeto, auxiliando os alunos novos. Então, eu comecei nesse projeto, não por interesse próprio, eu era bem criancinha, meus pais me colocaram, como atividade extracurricular, mas, eu acabei ficando, inclusive acabei ingressando na orquestra e até ganhava alguma coisinha assim, tocava com o pessoal. [...] A coisa mais legal da orquestra pra mim sempre, como grupo, é diferente de qualquer outro grupo, seja banda, seja conjunto de câmara, porque é uma grande galera, muita gente junto tocando a mesma coisa... e você tem um repertório muito grande no sentido de... tem muitas coisas, além de você estar num ambiente totalmente diferente. Pra quem está assistindo é uma coisa, mas, pra quem está tocando é totalmente diferente. É muito legal essa experiência de você estar dentro, ali fazendo música.”

Observe-se que ao narrar sua trajetória de aprendizagem na infância, o oboísta fala de “uns que já tinham mais experiência, que tocavam na cidade de Ribeirão Preto que ficava ao lado [de Sertãozinho] e voltavam e ficavam lá no projeto, auxiliando os alunos novos.” Na realidade as cidades não mudaram de lugar, então,

o verbo usado no passado se refere ao momento histórico vivido, à sua participação em uma instituição social, cuja permanência atual não foi referida na sequência da narrativa, mas, cujos desdobramentos das ações revelam-se como vestígios no que o músico descreve como memórias do grupo.

Le Goff (1990, p. 425), argumenta que “os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem ‘na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui’”. Tais sistemas de organização, tanto podem referir-se a processos internos de cada pessoa, quanto, em uma esfera macro, às relações sociais entre culturas. Tomando a ideia de sistemas dinâmicos de organização sob uma perspectiva externa ao indivíduo, nos deparamos com as formas de organização sociocultural que nos aparelham enquanto espécie, para promover a construção e formação de memórias com funções diversas, mas, cuja principal delas, é a construção e transmissão das noções de identidade e identidade coletiva, isto é, de grupo (Le Goff, 1990). Como estratégias de permanência, o grupo estabelece dinâmicas de vários tipos, cuja função é infundir nos seus membros a noção de identidade individual e identidade de grupo.

Narradora 4 – *Uma maestrina*

“Quando a gente tem uma apresentação marcada, tem um concerto, gira em torno daquele clima diferente, aquele clima, tá chegando perto, e como vai ser? Eu falo assim, que os ensaios, as aulas, o estudo é noventa e nove por cento do tempo. A apresentação vai ser algo muito pequeno. É o ponto culminante, nossa apresentação, mas ela... por si só a apresentação não é o fim. Tudo o que veio antes é muito maior. Toda a dedicação individual, dos alunos, quanto a dedicação coletiva, que é o momento da orquestra. É um papel social que a orquestra tem, um papel social dos alunos se encontrarem antes, de chegarem mais cedo, de terem essa função de estudar individualmente, de chegar mais cedo e estudar coletivamente e aquela ideia, e agora qual é a próxima música? Quando a gente vai tocar? Qual vai ser a roupa que a gente vai vestir? Onde vai ser a apresentação? Quem vai estar lá nos assistindo? Vai ter autoridade, não vai ter autoridade? Posso convidar quantas pessoas para assistir? E eu acho que esse clima todo é muito gostoso.”

Quando o grupo em questão é uma orquestra comunitária ou estudantil, o desenvolvimento do trabalho depende diretamente da relação afetiva dos músicos com o que vai ser tocado, onde, quando e por quê. Não sendo um grupo profissional, a orquestra comunitária tem como principal mola propulsora a motivação dos músicos para realizar o trabalho. O repertório é um elemento motivador, pois tocar provoca prazer. Assim, a resposta que o repertório pode suscitar, tanto nos músicos, quanto no público que assistirá as apresentações, são pontos fundamentais, pois podem gerar motivação e energia positiva para o grupo.

Por outro lado, se o trabalho de escolha e preparação das músicas for conduzido de modo inapropriado, pode causar desmotivação e frustração nas pessoas. Ao tratar das relações entre memória e identidade, guiamos-nos pela compreensão de que necessidades biopsicossociais de afetividade, de pertencimento, de construção e sustentação de uma identidade (Fromm, 2017), encontram nas orquestras sítios favoráveis para que sujeitos musicistas se constituam socialmente.

Assim, as orquestras-escolas inseridas nos projetos sociais se instauram como grupos que servem a múltiplos interesses. Do ponto de vista dos músicos, são grupos que permitem integração artística, práticas de conjunto, espaços de aprendizagem, de lazer e de trocas inerentes à realização do fazer musical. Do ponto de vista das ações voltadas para políticas públicas, podem ser uma estratégia e um espaço para intervenções e programas visando assegurar a efetivação de direitos sociais, sejam estes voltados para a educação, para a cultura ou para a inclusão social, entre outros. Sob a perspectiva da educação patrimonial, o campo demonstra que essas orquestras podem ser um mecanismo eficiente para articulação de ações que tornem significativos diversos saberes voltados para a própria noção de cultura, de identidade, de valores relativos à transmissão da educação, em sentido amplo, e para atuação no campo político.

Narrador 5 – *Um violinista e compositor*

"No início do ensino fundamental, tinha teoria musical, musicalização na escola, mas eu não tenho a mínima memória dessas aulas. Tem lá em casa os livros e cadernos preenchidos com todos os exercícios, mas eu não tenho lembrança disso. Lá pelos onze, doze anos, eu fazia aula de teclado, numa escolinha particular, lá na cidade em que eu morava então. O ensino mesmo formal e sequenciado foi quando eu comecei a estudar violino na Escola de Música de Brasília, lá pelos catorze anos de idade. Eu já tinha a leitura de partitura, o que já adiantou bastante coisa. [...] Atualmente estou estudando composição musical aqui na Universidade de Brasília. Eu escrevo pra orquestra também, e é uma dúvida que eu tenho, inclusive. Assim, pra onde vai... o que eu tenho visto é que o caminho é a academia. Ser pesquisador, professor universitário, agora, em termos de mercado, assim, está um pouco melhor pra quem escreve música coral, ou trilha sonora. Seja de filmes, jogos... mas não é uma área com a qual eu trabalhe muito. Então é uma dúvida que vez ou outra surge... pra que que eu vou compor. Pra quem, como... aí, por enquanto eu estou compondo dentro da universidade. Grupos que tem por aqui... pra o que eu tenho à mão. Mas, aí no contexto profissional... é um pouco incerto."

O compositor como músico a serviço da orquestra tem dois papéis sociais a serem destacados: por um lado, o trabalho efetivo de escrever para os grupos com os quais trabalha, seja peças originais ou arranjos sob demanda. Por outro lado, o trabalho docente de transmissão das técnicas, regras, ferramentas e tudo o mais

que se aplica ao ofício da composição, o que inclui o trabalho prático de direção musical dos grupos para a realização da música escrita. Surge, então, um paradoxo: há a necessidade de transmitir ferramentas técnicas e estéticas antigas como padrão para formação, enquanto existe um grande apelo por uma atualização, inclusive das linguagens. Huyssen (2000) reflete que

Uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em um lugar seguramente circunscrito, com um senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com o seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes. Talvez, tais dias tenham sido sempre mais sonho do que realidade, uma fantasmagoria de perda gerada mais pela própria modernidade do que pela sua pré-história. (Huyssen, 2000, p.30)

Se a articulação do sentido pragmático da orquestra como instrumento expressivo do pensamento musical contemporâneo for perdida, ou embotada pelo seu papel de mantenedora do patrimônio cultural do passado, ela se tornará uma instituição anacrônica, carente de uma relação que lhe dê significado como patrimônio a serviço da capacidade criativa dos músicos. Mais do que isso: ela se tornará um instrumento de representação cultural, isto é, uma espécie de “encenação” de como era a música no passado, tanto para os músicos, quanto para o público consumidor de música orquestral. Teremos então uma orquestra cumprindo uma espécie de papel museológico, apresentando obras como representações culturais do passado.

Narradora 6 - *Uma organista*

“Uma outra experiência que favoreceu meu gosto pela música também é que, em algumas oportunidades lá em Curitiba, tinha alguns concertos musicais no Teatro Guaíra que eram gratuitos, então, a gente aproveitava essas oportunidades pra presenciar. Isso também fortaleceu ainda mais meu interesse. E normalmente eram instrumentos parecidos com os instrumentos que eram tocados na minha igreja, então, pra nós aquilo lá era encantador. [...] Pensando assim na formação, eu penso uma questão de uma relação social mesmo, por exemplo, a minha experiência da religião, são nesses locais dos ensaios que nós nos encontramos, que as amizades são formadas. A música tem esse poder de encontrar pessoas, de unir pessoas. De transmitir muitos sentimentos, de validar aquilo que a gente tá sentindo... como eu falei pra você, quando eu sento pra tocar, parece que eu me encontro ali. Eu me esqueço de tudo e aquilo me transforma, é uma produção muito emocional também, muito das nossas relações, daquilo que a gente tá sentindo, daquilo que a gente quer transmitir pra pessoas, também, então acho que a música tem esse papel de fazer com que a gente se conecte, que a gente se encontre, que a gente partilhe coisas também.”

As memórias, as emoções e as sensações vividas por cada pessoa durante os momentos em que se dedica à atividade musical, seja tocando ou apreciando, devem se traduzir como gozo estético (Freud), o que explicita a natureza do ato cultural. Como observado por Schopenhauer (2019),

a música não exprime nunca o fenômeno, mas unicamente a essência íntima de todo fenômeno, numa palavra, a própria vontade. Portanto, não exprime uma alegria especial ou definida, certas tristezas, certa dor, certo medo, certo transporte, certo prazer, certa serenidade de espírito, mas a própria alegria, a tristeza, a dor, o medo, os transportes, o prazer, a serenidade do espírito; exprime-lhes a essência abstrata e geral, fora de qualquer motivo ou circunstância. E, todavia, nessa quintessência abstrata, sabemos compreendê-la perfeitamente. (Schopenhauer, 2019, p. 93)

Essa característica de subjetividade do fazer musical, quando vivenciada no coletivo, proporciona o que os musicistas descrevem como interação no grupo. Nos ensaios e nas apresentações, a música tocada pelo grupo é o resultado da interação das pessoas tocando cada uma o seu instrumento, mas participando da construção de um todo ordenado, com sentidos comprehensíveis e perceptíveis em termos de organização estrutural, harmônica e estética dos sons. Por outro lado, a interação musical exitosa motiva as interações sociais que extrapolam o âmbito do fazer musical, ou seja, as relações de amizade que se formam nos grupos, por exemplo.

Narrador 7 – *Um maestro*

“Eu vejo hoje a orquestra como um objeto sustentado, de agregar pessoas e trabalhar a emoção de pessoas. Então, hoje, uma orquestra, além de ter uma funcionalidade de difusão de uma música sinfônica, não importa se é do período clássico ou contemporâneo aos dias de hoje, mas organiza sim, uma expressão de uma percepção de um compositor que dialoga com uma questão cultural. Por outro lado, ela também é um sistema de agregar valores do âmbito social. A orquestra por si só, é uma representatividade de equalização coletiva. Se você for colocar no âmbito social, ela é uma construção social que um complementa o outro. Porque precisa-se trabalhar a escuta e se a escuta coexistir no meio social, todos estarão contemplados. Então a orquestra tem esse diâmetro hierárquico, ela tem uma responsabilidade cultural de levar adiante uma construção musical de uma cultura, mas também enquanto sociedade ela se alinha, ela se harmoniza, ela se afina e um combina com o outro, respeitando o que cada um é para esse todo. Então, eu considero um modelo de referência de uma sociedade.”

Horta, Grumberg e Monteiro propõem que

a habilidade de interpretar os objetos e fenômenos culturais amplia a nossa capacidade de compreender o mundo. Cada produto da criação humana, utilitário, artístico ou simbólico, é portador de sentidos e significados, cuja forma, conteúdo e expressão devemos aprender a ler ou decodificar. Para desenvolver este aprendizado, o conhecimento especializado não é essencial. Qualquer pessoa pode fazê-lo, desde que

utilize suas capacidades de observação e análise do objeto ou fenômeno estudado. (Horta, Grumberg e Monteiro, 1999, p. 9)

Porém, para que tal observação possa se realizar, é necessário que o objeto ou fenômeno esteja disponível para ser estudado. No caso das orquestras, os musicistas podem ser apontados como os portadores mais diretamente constituintes e constituídos por sentidos e significados relacionados ao “objeto” cultural que materializam. Numa construção verdadeiramente dialética de identidades por meio de elos comuns ao grupo, sujeitos identificados e implicados com o fazer musical, expressam em suas narrativas a posição de membros das orquestras. Falam da orquestra apontando os ensaios e os concertos como testemunhos da sua existência e importância, porém, fora desses espaços, a orquestra só existe conceitualmente. Ela não é um lugar, nem tampouco está necessariamente vinculada a um. Para fazer-se presente, ela precisa ser evocada.

Narrador 8 – Um compositor e regente

“Uma orquestra é um equipamento cultural a serviço dos musicistas que dela participam e da sociedade como um todo. Muitas das coisas que se pode dizer de uma orquestra enquanto grupo podem ser ditas sobre outros conjuntos instrumentais, contudo, ainda assim estaremos falando de coisas diferentes, porque cada grupo tem suas particularidades. A principal delas é a sonoridade específica de cada conjunto, motivo pelo qual existem grupos diferentes. Assim, as semelhanças decorrem do fato de que os instrumentos de orquestra podem ser usados em qualquer tipo de música. Ou dito de outra forma, uma orquestra pode tocar qualquer tipo de música. [...] Para mim como compositor, a parte mais interessante da orquestra é a quantidade de matizes tímbricos e de variações sonoras possíveis de serem obtidas. Para mim como músico e educador, a parte mais rica da orquestra é poder reunir pessoas de diferentes idades tocando em uma atividade onde todos podem integrar-se perfeitamente, inclusive com quem estiver participando da plateia.”

As primeiras relações que podem ser articuladas entre a musicalidade das orquestras brasileiras contemporâneas e o patrimônio cultural dizem respeito à sua condição de instância que funciona como repositório de um conjunto de saberes e conhecimentos de vários períodos históricos da humanidade, incluindo o “saber fazer” acontecer a própria orquestra, mesmo que com músicos de diferentes lugares do mundo. Schopenhauer, abordando o tema da criatividade musical, afirma que

a invenção da melodia, a descoberta de todos os segredos mais íntimos da vontade e da sensibilidade humana, é a obra do gênio. A sua ação é aí mais visível que em qualquer outro assunto, mais irrefletida, mais livre de toda intenção consciente, é uma verdadeira inspiração. [...] O que há de íntimo e inexplicável em toda música, o que nos procura a visão rápida e passageira de um paraíso familiar e inacessível ao mesmo tempo, que compreendemos e que, contudo, não lograremos explicar, é ela dar uma

voz às profundas e surdas agitações do nosso ser, fora de toda a realidade, e por conseguinte, sem sofrimento. (Schopenhauer, 2019, p. 93)

O filósofo destaca a construção da melodia como algo intuitivo, “uma verdadeira inspiração”. Manifesta, portanto, o caráter dubio da criação musical: algo que nos é intrínseco como animais, “que não lograriam explicar”, todavia, uma produção repleta de diversos significados e significantes culturais. Ainda, “a descoberta de todos os segredos mais íntimos da vontade e da sensibilidade humana”, não se dá de modo evidente, posto que ouvir música é, antes de tudo, algo subjetivo. Cada sujeito impressiona-se de modo particular por aquilo que todos ouvem ao mesmo tempo. Nessa vivência formam-se memórias individuais e coletivas.

De acordo com o método da história oral, ouvimos e gravamos os músicos, suas ideias, opiniões, sentimentos e o que eles expressaram livremente sobre o tema, durante a realização das entrevistas. “Ao assumir-se como manifestação contemporânea, a história oral mantém *vínculo inevitável com o imediato* e isso obriga reconhecer o enlace da *memória com os modos de narrar*”. (Meihy, 2014, p. 14. Itálicos no original.) Portanto, recolhemos em documentos as narrativas espontâneas das pessoas que foram entrevistadas. Memórias individuais que permitem detectar traços e vestígios das memórias coletivas ou culturais próprias dos músicos.

3. Conclusões

O foco das reflexões propostas é decorrente de um estudo no campo do Patrimônio Cultural e Sociedade, demarcado pela percepção dos músicos sobre o seu fazer musical e sobre a relevância social e cultural de orquestras sediadas em diferentes regiões do Brasil. As orquestras são espaços identitários, educativos, políticos, de trabalho, de produção artística, de formação e de socialização.

Desde o final do século XX observa-se um momento aparentemente transitório nas formas de interrelações sociais desses grupos. Assim, propomos trazer para a discussão as narrativas dos músicos, suas histórias de vida, suas perspectivas em relação aos grupos e suas formas de descrever as vivências musicais, buscando delinear os contornos das orquestras como instâncias de memórias. Os recortes ora apresentados permitem apenas iluminar temas que perpassam o cotidiano dos grupos e dos musicistas que os integram, são transcrições parciais de um documentário em vídeo digital que integra a nossa tese.

Note-se que, embora as narrativas sejam em primeira pessoa e gravadas em diferentes lugares do Brasil, referem-se às orquestras não como grupos particulares e isolados, mas, como um tipo de atuação social dos músicos. Isto é, embora seja possível o enfoque, não se trata de ser músico *de uma orquestra*, mas de ser músico *de orquestra* e tocar onde e quando essa habilidade for demandada. Um exemplo

desse pensamento evidencia-se quando uma das narradoras nos informa que na visão da sua congregação religiosa, os músicos membros das igrejas formam uma orquestra internacional, que toca um repertório em comum e de acordo com um protocolo estético comum. Há, portanto, entre os músicos de orquestra, uma compreensão de que os grupos têm estratégias de permanência, que se renovam periodicamente e que são abertos a interações sociais diversas.

Atualmente as orquestras passam a incorporar vários papéis sociais. Como grupo cultural a serviço de uma comunidade, as instituições têm a possibilidade de dar suporte a projetos educativos, de inclusão social e de cidadania, entre outras iniciativas sociais. Assim, à parte de ser um divulgador das obras musicais do repertório mundial do passado, o conjunto orquestral se constitui em um legado cultural para o futuro.

Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços de Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. In: *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127, acesso em: jan./jun. 2016.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Antropos, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BOIA, Pedro dos Santos. Construção social, materialidade e identidade na relação instrumento-instrumentista In: *Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, Vol. XX, 2010, p. 109-136.
- BOMFIM, Camila C., *A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*. [manuscrito]. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2017.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da Memória*. Ensaio de psicologia Social. 2^a. ed. São Paulo: Editorial, 2003.
- BRANDT, Maurette. A música das escolas ganha o mundo. In: *Revista Sinos: projetos sociais e orquestras brasileiras ontem e hoje: desafios e perspectivas*. Ano I, nº 1. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2020.
- CARDOSO, André. Orquestras no mundo contemporâneo: sustentabilidade e papel social. In: *Revista Sinos: o periódico da orquestra brasileira*. Ano 1, nº 1. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2020.

- FROMM, Erich. *Ter ou ser?* 4^a ed. [Reimpr.] Rio de Janeiro: LTC, 2017.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HORTA, Maria de Lourdes P.; GRUMBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Q. *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: IPHAN, 1999.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão [et al.] Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- MAUDONNET, Daniel Lotufo. *Estratégias de desenvolvimento na carreira musical: o impacto das mudanças tecnológicas e institucionais*. [manuscrito] São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, Escola de Administração de Empresas de São Paulo, 2015.
- MEIHY, José Carlos S. B., HOLANDA, Fabíola; *História oral: como fazer, como pensar*. 2^a ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- MENEGUELLO, Cristina. Das ruas para os museus: a paisagem sonora como memória, registro e criação. In: *MÉTIS: história & cultura*, v. 16, n. 32, p. 22-42. Acesso em jul./dez. 2017.
- MENEZES, P. C. Imagens do Brasil na música erudita do século XX: reflexões conceituais sobre identidades culturais brasileiras. In: *Per Musi*, n.32, p.246-268. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. O Campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: *I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural* . Conferência Magna. Anais 2, v. 1, p. 25 -39, 2009.
- PRATS, Llorenç. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo* [livro eletrônico]; tradução de José Souza de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2019.
- VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- WESTERKAMP, Hildegard. The World Soundscape Project. *The Soundscape Newsletter*, n.1, August. Burnaby: Simon Fraser University, 1991.