

Descolonizando a banda de música: epistemologia, tradição e práxis sonora

Daniel Daumas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O presente artigo – fruto de pesquisa de doutorado em andamento junto ao PPGM-UFRJ – tem por finalidade realizar uma reflexão acerca das possibilidades de se estudar as manifestações artístico-musicais que ocorrem nas bandas de música sob a luz das chamadas teorias pós-coloniais, trazendo em conjunto uma breve discussão sobre o próprio estatuto científico ocidental e a emergência de outras epistemologias para além da tradicionalmente estabelecida pela academia euro-norte-americana. Por se tratar de uma práxis musical tão antiga quanto à presença portuguesa no Brasil, a banda de música acabou por se disseminar por todo o território, levando consigo a marca da colonização e da exaltação de determinada prática musical em detrimento de manifestações culturais dos povos dominados. Cristalizada como prática tradicional nas pequenas, médias e grandes cidades, deve a banda de música ter seu status repensado, no sentido de uma problematização que leve em conta as várias vozes responsáveis por tal status.

Palavras-chave: Pós-colonialismo. Epistemologia. Banda de Música. Práxis Sonora. Musicologia/Etnomusicologia.

Decolonizing the brass band: epistemology, tradition and sound praxis

Abstract: This article – result of a doctoral research in progress with the PPGM-UFRJ – aims to reflect on the possibilities of studying the artistic and musical manifestations that occur in the brass band in the light of the so-called postcolonial theories, bringing together a brief discussion about the western scientific status itself and the emergence of other epistemologies beyond that traditionally established by the Euro-American academy. Because it is a musical praxis as old as the Portuguese presence in Brazil, the brass band spread throughout the territory, bearing the mark of colonization and exaltation of certain musical performance to the detriment of cultural manifestations of the dominated peoples. Crystallized as a traditional practice in small, medium and large cities, the music band should have its status analyzed, in the sense of a problematization that takes into account the various voices responsible for such status.

Key-words: Postcolonial. Epistemology. Brass Band. Sound Praxis. Musicology/Ethnomusicology.

Introdução

O pensamento científico ocidental contemporâneo – apesar de todos os processos de desenvolvimento e até rupturas (que em determinadas áreas se deve mais à tecnologia que a reflexão crítica) – continua fortemente vinculado ao século XIX. No que tange às ciências humanas esta vinculação parece ainda mais intensa que em outras áreas do conhecimento. Mesmo as contestações dentro de disciplinas e/ou entre disciplinas guardam uma origem comum: a universidade ocidentalizada (GROSGOUEL, 2013). O privilégio epistêmico do Homem Ocidental dentro das estruturas de conhecimento se mantém, a despeito das inúmeras contestações e críticas que, formuladas dentro da própria estrutura ocidentalizada, acabam por reforça-lo, já que a existência de tais contestações comprovaria a ‘pluralidade’ e enfraqueceria qualquer necessidade de se buscar outros modos de se construir o conhecimento.

No campo da musicologia a distribuição de poder segue de modo mimético o restante da produção acadêmica, apesar da relativa abertura que o campo dos estudos de música possui se comparados às outras vertentes das humanidades. Num trabalho prioritariamente historiográfico ou numa etnografia as categorias epistêmicas consagradas sempre surgem, ainda que termos e ditos locais ou nativos tenham a mesma capacidade explicativa. A figura de Guido Adler continua a contemplar os atos tomados pelos novos atores dentro de sua ciência, assim como o *ego cogito* cartesiano segue orientando os rumos da episteme universitária, conforme

discute Grosfoguel (2013). Este tipo de afirmação feita nos coloca frente à discussão fundamental trazida pela chamada teoria pós-colonial, que basicamente busca confrontar a hegemonia epistemológica e de discurso que as antigas metrópoles colonialistas construíram para si, a partir de vários campos de conhecimento e posturas metodológicas. De fato, “se a teoria surge de conceitualizações baseadas em experiências e sensibilidades sócio-históricas concretas, [...] então as teorias científicas sociais ou qualquer teoria limitada à experiência e visão de mundo de homens de somente cinco países são provincianas”¹ (GROSGOUEL, 2013:34). O grande problema, como observa Grosfoguel, é que este provincianismo é disfarçado sob uma capa de ‘universalidade’.

A própria aplicação dos termos e nomes que utilizamos para denominar as atividades humanas deve passar pelo crivo das reflexões sobre a descolonização – não só da academia e da construção de conhecimento, mas das mentes das populações colonizadas. No campo da musicologia, o uso do termo ‘música’ já traz implícita uma noção particular acerca de um evento humano, evento este que não necessariamente tem de se enquadrar às expectativas do musicólogo com formação tradicional ocidental. Procurando auxiliar nessa querela teórica, Araújo (1992)

¹ No original: “si la teoría surge de conceptualizaciones basadas en experiencias y sensibilidades socio-históricas concretas, [...] entonces las teorías científicas sociales o cualquier teoría limitada a la experiencia y la visión del mundo de hombres de sólo cinco países son provincianas”.

propôs uma mudança de termos, de modo que

o que chamamos música e passamos a tomar como referencial para 'entender' práticas que percebemos como análogas (e.g., a 'música indígena'), deve ser entendida como uma formação ou conjunto de relações entre formas circunscritas no espaço e no tempo, através das quais seres humanos organizam, ou mais precisamente, trabalham (sic) acusticamente o tempo [...]; portanto, enquanto a emergência da prática musical deve ser fundamentalmente reconstituída dentro de um segmento dado da história da Europa Ocidental, aparece claramente que outras formações correlatas (e.g., a música no Brasil) tem compartilhado e continuarão a compartilhar seu tempo e espaço [logo] o termo trabalho acústico parece assim caracterizar melhor a noção abstrata, universal de trabalho humano particular ao qual estamos aludindo, enquanto suas múltiplas manifestações coletivas circunscritas ao tempo e no espaço e mediadas diferencialmente [...] seriam denominadas formações acústicas (ARAÚJO, 1992:5).

As ponderações colocadas acima nesta breve introdução devem servir de guia para a análise posterior que faremos da prática

musical na banda de música, procurando enfatizar o caráter colonizado das discussões sobre banda realizada em diferentes momentos e contextos na produção acadêmica nacional. A seguir apresento uma breve revisão bibliográfica sobre o tema banda de música, que embora não muito exaustiva, já serve de exemplo tanto do conceito banda de música em geral quanto das bandas específicas de Nova Friburgo, focos iniciais de minha pesquisa. As reflexões até aqui expostas devem servir de guia para a leitura desta próxima sessão com o objetivo de se conseguir encontrar nelas elementos da crítica pós-colonial, ou como aconteceu conosco, a falta dela.

Banda de Música – uma breve revisão

As bandas de música são presença garantida em praticamente todos os pequenos, médios e grandes municípios brasileiros. De origem tão antiga quanto a própria presença portuguesa em solo americano, como atestam Botelho (2006), Pereira (1999) e Moreira (2012), as bandas representaram desde os tempos da colonização, em suas inúmeras possibilidades de formação instrumental, das pequenas formações de músicos conhecidos como barbeiros até agrupamentos mais numerosos, a maior e muitas vezes única forma de acesso à música instrumental para os segmentos de menor poder aquisitivo. As bandas de música são classificadas como agrupamentos de músicos que tocam instrumentos de sopro – aqui incluídos as madeiras e metais – e percussão. Botelho (2006) distingue ainda as bandas segundo sua vinculação institucional; tal distinção se dá em relação às

bandas militares, que seriam bandas integradas por músicos profissionais, e as bandas civis, integradas por músicos amadores e chamadas por ele de sociedades musicais.

Trabalhos pioneiros especificamente sobre banda de música, os de Granja (1984) e o de Granja e Tacuchian (1984), ainda que tendo o ponto positivo de se colocar pela primeira vez a banda de música como foco principal de um estudo, acabaram generalizando no que tange a classificação e denominação do que seria a banda de música, congregando indiscriminadamente bandas civis e militares dentro do mesmo grupo, vislumbrando somente o fato de compartilharem uma formação instrumental similar ou idêntica. A constatação de tal generalização fora realizada por Botelho (2006), que estabeleceu em seu trabalho que o que era genericamente denominado como banda de música no trabalho de Granja e Tacuchian (1984) seria o tipo de banda de música que o mesmo estaria estudando em seu trabalho, que ele denominou como banda sociedade musical, formação que tem como característica principal o fato de se constituir em torno da banda de música propriamente dita uma sociedade, cujo intuito é subsidiar as atividades relacionadas à banda, como aquisição e manutenção de instrumentos, manutenção da sede e uniformes dentre outros tópicos relacionados a subsistência material da banda sociedade musical.

As sociedades musicais multiplicaram-se ao longo do século XIX no Rio de Janeiro. Tais sociedades musicais, no entanto, tinham objetivos distintos dos das sociedades musicais existentes em Nova Friburgo; nas sociedades musicais cariocas, o intuito era o de se reunir um grupo para a montagem

de concertos sinfônicos e de câmara, sem uma vinculação duradoura entre seus membros após a realização dos concertos; em Nova Friburgo, as sociedades musicais teriam como principal função a manutenção de sua banda de música, o que estabelecia uma relação mais duradoura entre seus membros. Botelho (2006) utiliza então a denominação de sociedade musical para as bandas de Nova Friburgo, classificando-as como bandas civis, que teriam como característica o fato de ter em seus quadros músicos amadores, cuja ligação com a banda seria mais por razões afetivas e de interação social do que por motivações profissionais, como seria o caso das bandas militares que, mesmo que apresentando uma instrumentação próxima ou idêntica, diferiria das bandas civis por seu caráter profissional. Outra modalidade de banda que poderíamos adicionar a estas colocadas por Botelho (2006) são as ligadas às igrejas, que mesmo tendo entre seus quadros músicos amadores, teriam um intuito diferente do das sociedades musicais, qual seja, o de tocar durante os cultos e solenidades religiosas prioritariamente.

Outras modalidades de banda de música existem, como as bandas escolares, que se caracterizam por dar maior destaque aos instrumentos de percussão e aos metais, ênfase dada por conta da maior intensidade de som obtida por tais instrumentos, já que a principal função dessas bandas escolares é a de realizar desfiles ao ar livre, o que demandaria tal intensidade sonora. Existem também as chamadas bandas sinfônicas que, além de congregarem as famílias dos metais e madeiras o mais completa possível, têm em seus quadros instrumentos

de cordas, como os contrabaixos e violoncelos (BOTELHO, 2006).

A presença da banda se faz notar desde o período colonial, com os jesuítas que utilizavam os conjuntos musicais nas festas religiosas, como meio de auxiliar no processo de catequização dos nativos. O papel da música no processo de colonização foi preponderante, como podemos vislumbrar em Wittmann (2011). Como destaca a autora, não somente os portugueses faziam parte de tais conjuntos musicais, também os indígenas eram incentivados a tomarem parte na execução instrumental, como forma de estreitarem seus laços com a cultura do colonizador (GRANJA, 1984). Pereira (1999) reproduz uma interessante crônica, acerca do diálogo entre dois jesuítas, Manuel de Paiva e Leonardo Nunes:

O padre Manuel de Paiva (que deveria ser um homem de mente extraordinária, usando para o bem a arte musical) recebia em Santos a visita do padre Leonardo (Nunes), vindo de São Paulo. Depois do jantar o padre Nunes, maravilhado, escuta uma serenata na vizinhança do convento. Eram os trovadores portugueses e indígenas que mesclavam os próprios cantos com os dos indígenas (sic), com boa e civil harmonia. [...] A orquestra já organizada pelo Padre Paiva era um atrativo para os jovens bárbaros, que tinham revelado rara aptidão para a música. 'São brasis (sic) os vossos músicos?

Alguns, porém esperamos ter em breve uma Banda completa dos nacionais'. (PEREIRA, 1999: 21-27).

Salles (1985) salienta o fato da vinda da família real portuguesa em 1808 como o início da formação do que viria a ser a moderna banda de música no Brasil, sendo as bandas civis seguidoras dos formatos encontrados nas bandas militares, que por sua vez eram fortemente influenciadas por elementos espanhóis e alemães em sua configuração (apud MOREIRA, 2012: 13). Antes da formação de bandas militares, no entanto, existiu no país a prática de se manter pequenos grupos de músicos chamados de chameleiros, Granja (1984) vê na existência destes grupos uma das origens da banda de música. Formada geralmente por africanos libertos, tais grupos ficaram conhecidos também como "banda de barbeiros" ao longo do século XIX. Botelho (2006) nos informa a existência de bandas formadas por escravos nas fazendas dos senhores de engenho; tal fato, de se manter uma banda de música formada por seus escravos, cujo intuito principal era entreter seus convidados durante as festas, era considerado um indício de civilidade por parte do anfitrião. Moreira (2012) vê uma correlação histórica entre a formação dessas bandas por parte dos senhores de engenho e o fato de que em Nova Friburgo o primeiro patrono e mecenas da Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense ter sido o barão de Nova Friburgo.

Uma banda em particular que merece destaque no histórico do desenvolvimento das bandas de música no país é a Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro, fundada

em 1896 por Anacleto de Medeiros. Banda formada pelos melhores músicos a disposição na época, teve importante atuação nos primórdios da gravação de música no país. Botelho (2006) destaca a figura de Anacleto de Medeiros como um dos maiores músicos e regentes de banda de sua época, sendo também profícuo compositor, tendo várias obras gravadas pela banda que criara.

Além de sua influência no desenvolvimento do gosto dos públicos ligados às classes populares pela música instrumental, a banda de música teve também forte atuação nos gêneros da música popular. Frevos e maxixes fizeram sempre parte do repertório tradicional das bandas, legando a tais gêneros uma ligação profunda e duradoura na formação musical dos músicos de banda e do seu público em geral. De fato,

as bandas foram, no início do século XX, instrumento de divulgação da música erudita e popular, despertando interesse das gravadoras, e dando uma grande contribuição através da recriação de diversos gêneros musicais, às vezes com caráter quase orquestral (BOTELHO, 2006: 8).

Os aspectos de interação social dentro das bandas de música foram descritos nos trabalhos de Granja (1984) e de Granja e Tacuchian (1984). Seus textos demonstraram que as relações sociais nas bandas são baseadas nos modelos da sociedade patriarcal brasileira, no sentido de se estabelecer uma figura de mando central, que pode ser o regente da banda ou seu presidente,

em torno da qual as relações se dariam, coexistindo dentro das bandas funções administrativas e funções artísticas ou musicais. Nas funções administrativas existem os diretores, que exercem o poder central nas sociedades musicais. A parte administrativa, contudo, acaba por centralizar-se na figura do presidente da banda, em geral pessoa com grande influência na comunidade, como políticos, grandes empresários e comerciantes entre outros. Tal fato se daria pela constante dependência que a banda teria em relação a apoios e subvenções, já que segundo Granja, a banda “depende do apoio das pessoas que conduzem a política municipal, com a possibilidade de manipular os recursos necessários” (GRANJA, 1984:94). Visão compartilhada por Botelho (2006) em relação a manutenção das bandas, tal necessidade de subvenção por parte das bandas não se mostra completamente verdadeira, ao menos no caso das bandas em Nova Friburgo em fins do século XIX.

Dentre as funções artísticas ou musicais existentes nas bandas destaca-se a figura do maestro. Subordinado diretamente à diretoria é em geral profissional oriundo das bandas militares, ainda que em bandas menores o maestro possa também ser amador e oriundo do quadro de músicos da própria instituição. Figura central nas bandas é em relação ao maestro que Granja (1984) e Granja e Tacuchian (1984) observam mais claramente o aspecto patriarcal, sendo ele a “alma da banda”, elemento capaz de manter o conjunto em funcionamento, mesmo quando não conta com bons músicos, ensinando e adaptando o repertório. Quando morre, por muitas vezes, as bandas se extinguem com ele. Em

trabalho bem mais recente, Moreira (2012) destaca também esta centralidade do maestro, denominado pela autora como "mestre de banda". Reitera o acúmulo de funções as quais os maestros de banda tiveram e ainda têm em boa parte das bandas de menores recursos existentes no país, sendo além de regente e ensaiador do grupo, também professor dos diversos instrumentos, assim como de teoria musical, fato também citado por Botelho (2006) e Pereira (1999), o que nos parece ser um indicador de consenso em relação ao papel desempenhado pelo maestro dentro das inúmeras configurações apresentadas pela banda de música país afora.

Os músicos da banda, conhecidos estatutariamente como sócios prestantes das bandas, aparecem inclusos nas funções artísticas ou musicais, logo abaixo hierarquicamente da figura do maestro. Observa Botelho (2006) em relação a eles que

são músicos amadores, geralmente com ligações familiares com a banda. [...] estes músicos geralmente pertencem às camadas mais baixas da população, e muitas vezes têm, na banda, a possibilidade de melhorar de vida, alcançando posições em bandas militares e orquestras nas capitais e grandes cidades (BOTELHO, 2006:15).

A relação entre os músicos dentro da banda sofreu uma mudança, quando analisamos como tal relação é descrita pelos trabalhos mais antigos e os mais atuais. Granja (1984) e Granja e Tacuchian (1984)

veem nas relações afetivas e familiares que se estabelecem na banda um sinal da hierarquia existente nela, com o respeito pelos mais velhos, a transmissão de conhecimento feita de geração para geração e o fato das posições de prestígio dentro da banda serem ocupadas mais por questões de antiguidade do que de virtuosidade técnica, ou seja, ainda que um músico mais jovem esteja melhor tecnicamente falando na execução de seu instrumento, este deve respeito e consideração pelo músico mais antigo de seu naipe, o qual ocuparia posição hierárquica superior dentro do naipe, como as primeiras vozes de cada naipe. No trabalho de Botelho (2006), assim como no de Moreira (2012), este tipo de relação dentro da banda ainda é citada, mas neste caso já como um fato do passado, tendo as relações se modificado no sentido de se valorizar e galgar às primeiras posições nos napes os músicos que apresentem melhores condições técnicas, sem considerar questões de antiguidade ou respeito hierárquico pelos mais antigos. Botelho (2006) credits tal modificação nas relações entre os músicos na banda a um processo de transformação nos ideais dos músicos e da própria banda enquanto instituição, que estariam visando cada vez mais a melhora técnica de seus músicos, principalmente os mais jovens – visando conduzi-los para um caminho de profissionalização dentro do campo musical, como músicos de bandas militares, orquestras e demais mercados com oportunidades para músicos de sopro –, o que passaria por um repertório mais diversificado e tecnicamente desafiador, assim como a busca de professores especializados nos diferentes instrumentos, retirando

assim do maestro o acúmulo de funções as quais ele tradicionalmente carregava dentro das bandas.

Vale ressaltar aqui que os trabalhos destes quatro autores, ainda que com enfoques e objetivos diferentes do presente trabalho, tiveram como foco as bandas de Nova Friburgo. O trabalho de Granja (1984) e o de Granja e Tacuchian² (1984) tem como foco a Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense e a Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense, e a partir delas os autores generalizaram seu estudo para o restante das bandas de música do país; Botelho (2006) estudando especificamente a trajetória da S. M. B. Euterpe Friburguense, com enfoque mais histórico e de interpretação das relações estabelecidas entre a banda enquanto instituição e a sociedade friburguense como um todo; e Moreira (2012) estudando a atuação específica de um professor que atuou durante muitos anos na formação inicial dos músicos da S. M. B. Campesina Friburguense, o professor Uldemberg Fernandes, conhecido por todos como "Gutinho".

Outro trabalho específico sobre as bandas de Nova Friburgo é o de Fidalgo (1996). A autora realiza em sua pesquisa um levantamento do patrimônio e dos documentos disponíveis na banda, assim como em relação ao perfil socioeconômico de seus músicos e alunos ingressantes da banda. Através de entrevistas e do material levantado, a autora descreve a estrutura física das bandas, assim como o resultado obtido em algumas das entrevistas.

² Por conta deste contato travado na década de 1980 o compositor Ricardo Tacuchian recebeu por parte da Campesina Friburguense o título honorífico de Patrono da Instituição.

Divergindo também do enfoque de nossa pesquisa, o trabalho de Fidalgo (1996) visa analisar as bandas do ponto de vista pedagógico, priorizando o modo como são conduzidas as aulas e o perfil socioeconômico do público atendido pelas bandas. Tanto as trajetórias das duas bandas quanto seu relacionamento com o entorno social foi ignorado pela autora que, ao mencionar a fundação das bandas e demais tópicos de cunho histórico, reproduziu as informações mais comumente obtidas no trato diário dentro das bandas, ou seja, utilizou como fontes para esta parte histórica sobre as bandas de Nova Friburgo apenas os relatos que obtinha ocasionalmente durante sua estada nas sedes das sociedades musicais, sem uma preocupação maior de confrontar tais informações com a documentação disponível, o que, para o intuito de seu trabalho não representou um problema de maneira alguma.

Esta longa trajetória da banda de música nos auxilia na construção histórica que acabou envolvendo também a fundação e existência das bandas em Nova Friburgo. Outro elemento muito atuante na formação das bandas de música no país, tanto no quesito de escolha da instrumentação utilizada, prática de ensino exercida e o repertório apreciado, foram os estrangeiros, destacando-se aqui italianos, portugueses e alemães. Botelho (2006) e Moreira (2012) ressaltam o fato de que tal presença acabou por influenciar o gosto do público, habituado que ficou a ouvir, dentre o repertório apresentado pelas bandas, grande número de aberturas e trechos de óperas italianas, adaptadas para banda em muitos casos pelos próprios maestros, eles mesmos estrangeiros. Em Nova

Friburgo, município que recebera afluxos diversos e de diversas origens, dos suíços e alemães, passando pelos portugueses até libaneses e japoneses, a presença de estrangeiros nas bandas de música seria marcante. Do fundador e primeiro maestro da Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense, o português Samuel Antônio dos Santos, até a formação musical realizada no Conservatório de Música de Milão na Itália pelo primeiro maestro da Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense, Presciliano José da Silva, a relação que se estabelecia entre banda de música e músicos estrangeiros que imigraram para o Brasil era nítida no caso friburguense.

A seguir buscaremos relacionar este tipo de agrupamento musical aos estudos no campo da música, tendo em mente que “recusando-se a reconsiderar certas especificidades de espaço e tempo, tende-se a obscurecer o objeto de estudo na própria música (sic); seus fundamentos racionais, [...] são amiúde superenfaturados em detrimento de sua substância intuitiva” (ARAÚJO, 1992:3). Além disso, como salienta Travassos (2007), é importante atentar para a influência que o discurso histórico exerceu sobre o pensamento europeu no século XIX, em que “graças a essa visão historicizada da cultura, os fatos musicais do passado puderam ser concebidos como antecedentes e mesmo como causas dos fatos do presente, os quais, por sua vez, eram apreciados por seu potencial de anunciação do futuro” (TRAVASSOS, 2007:132).

Descolonização e engajamento

O trabalho intelectual, sobretudo nas humanidades – aqui incluída as musicologias – possui elementos constitutivos que podem tanto conduzir o pesquisador a uma prática mecânica de exercício do intelecto quanto leva-lo à construção de ferramentas de compreensão e entendimento da realidade que, postas a serviço do grande público, teriam a capacidade de dismantelar a alienação cotidiana vivenciada dentro do sistema capitalista hegemônico. Ainda gravitando a reflexão de Grosfoguel (2013), podemos analisar toda esta sessão anterior acerca do tema banda de música sob um prisma completamente novo. A despeito das épocas distintas, interesses e tamanhos dos trabalhos citados uma característica implícita subjaz todos os textos: a ausência de uma reflexão crítica que poderíamos rotular como pós-colonial ou *decolonial*.

Seja num enfoque historiográfico, educacional ou etnográfico, um elemento crucial permanece como que ‘natural’, dado para a realidade local pela marcha inexorável do *zeitgeist* europeu, qual seja a própria existência da banda de música em território nacional. Não se pretende aludir aqui à necessidade de uma exaustiva – e, dependendo do contexto até supérflua – ‘busca genealógica’ ou tampouco arqueológica. Não é pela ausência de discussão acerca dos processos sócio-históricos responsáveis pelo desenvolvimento deste tipo de agrupamento musical que sentimos falta, mas sim o processo de conscientização acerca do significado de se existir entre nós um tipo de agrupamento musical que representa sem sombra de dúvida a

transposição de determinada inclinação estética de um ponto do globo terrestre para o outro. Com isso não se quer negar o fato de que são as bandas de música manifestações tradicionais nos municípios brasileiros. Na verdade, tal como o ocorrido com a colonização em Goa, onde a música trazida pelo colonizador foi absorvida e reconfigurada pelos colonizados, podemos vislumbrar a práxis musical nas bandas de música como tendo transcorrido caminho assemelhado. Como pontua Sardo: "Apesar de ser um testemunho evidente do passado colonial, a música goesa adquiriu, no contexto pós-colonial, um lugar central no processo coesivo da comunidade goesa, quer em Goa quer na diáspora" (SARDO, 2010:57). Isto aconteceu porque esta música goesa acabou por funcionar como o receptáculo do idioma local, o konkani, ocupando o intrigante papel de práxis musical que espelha a estética trazida pelo colonizador e ao mesmo tempo o lócus de resistência identitária local.

Ao se questionar acerca da banda de música enquanto instituição musical local, o pesquisador estaria procurando encontrar suas próprias motivações, não só em relação a este tema, mas na vida dentro da academia como um todo. Em Romero (2001) encontramos a resposta acerca da indagação sobre os motivos de se debruçar sobre determinada temática; ao ser questionado sobre a razão de pesquisadores peruanos estarem sempre pesquisando temas e interesses de outros peruanos por um etnomusicólogo norte-americano, o autor chega à conclusão de que, diferente dos pesquisadores vindos dos centros hegemônicos de produção de conhecimento, a sua escolha tem uma motivação de

engajamento político. Tal engajamento não seria do tipo praticado numa atuação partidária ou mesmo num 'ativismo puro e simples', mas sim como uma espécie de "lealdade a um projeto coletivo de um grupo de pessoas reunidas em torno de uma cidade, uma região ou uma nação [já que tal pesquisa tem a] esperança de contribuir para a transformação social"³ (ROMERO, 2001:48). Tal postura, longe de se configurar como um esforço solitário ou utópico por parte do autor é também compartilhada por outros atores em contextos diversos. Em trabalho bem mais recente que o de Romero (2001), vemos o posicionamento enfático de Araújo (2013) "argumentando em favor da capacidade de um pensamento crítico propor alternativas de coexistência atentas à complexidade do mundo contemporâneo, conduzindo não apenas à compreensão das antigas e novas formas de desigualdade [...] mas também, [...] possibilitando sua superação" (ARAÚJO, 2013:3).

Relacionar a instituição banda de música ao conceito de práxis sonora, tal como cunhado por Araújo (2013), visa "compreender as dimensões macro e micropolíticas da produção sonora, envolvendo a possibilidade de alianças, rupturas e, acima de tudo, mediações entre interesses e perspectivas diversas e eventualmente conflitantes" (ARAÚJO, 2013:8). Como vimos na seção anterior, as bandas de música possuem entrelaçamentos diversos dentro das sociedades nas quais se encontram, entrelaçamentos estes que em alguns casos acabam por ser

³ No original: "loyalty to a collective project by a group of people gathered around a town, a region, or a nation [...] but in the hopes of contributing to social transformation".

encarados como processos 'naturais' ou mesmo – por envolverem uma instituição musical – ingênuos. A compreensão da práxis sonora vinculada à pesquisa acerca da banda de música conduz a uma ênfase na "articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, como esta se apresenta, [...] no cotidiano de indivíduos (músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), grupos [...], empresas e instituições" (ARAÚJO, 2013:8).

Mas como relacionar todo este escopo de produção acadêmica acerca desta temática aos processos de descolonização – política, acadêmica e epistemológica – e ao necessário engajamento político nos termos colocados por Romero (2001)? A resposta não aparenta ser simples, nem mesmo unitária, o que de algum modo explica – embora não justifique – a ausência de tais preocupações ou questionamentos nos trabalhos comentados anteriormente. Quando a opção que se apresenta ao pesquisador é decidir entre o porto seguro da produção dentro dos cânones de pensamento cunhados nos centros hegemônicos ou o desconhecido e bravo mar da contestação a tal hegemonia poucos são os que se aventuram. Remetendo-nos novamente a Grosfoguel (2013) compreendemos o processo sócio-histórico responsável por elevar "tais estruturas de conhecimento eurocêntricas [...] [ao patamar] de 'senso comum'"⁴ (GROSFUGUEL, 2013:52). De modo sucinto, pode-se dizer que o processo de expansão colonial europeu iniciado no século XVI pelos países da península ibérica

conduziu o olhar epistêmico para o caráter de centralidade do europeu, primeiro o cristão ibérico, e no século seguinte o europeu do centro-norte do continente, já mais influenciado pelo pensamento de Kant. Este cenário permaneceu como paradigmático do mundo moderno, travestindo de universalidade o pensamento desenvolvido na França, Inglaterra, Alemanha, Itália e Estados Unidos. Os conhecimentos elaborados no que se poderia chamar o sul global não poderiam almejar o mesmo estatuto de racionalidade dos elaborados nestes países centrais. Apesar disso, tais conhecimentos permanecem vivos – mesmo que afetados pela modernidade eurocêntrica – e inclusive as modificações advindas do contato com este tipo de pensamento eurocêntrico servem de testemunho da vitalidade intrínseca a tais epistemologias. Não seria a propalada antropofagia de Oswald de Andrade uma manifestação desta epistemologia do sul global em resposta aos fluxos de pensamento hegemônico?

A crítica ao pensamento moderno eurocêntrico, no entanto, não deve advir das teorias da chamada pós-modernidade. Grosfoguel (2013) argumenta que, ainda que se constituísse numa crítica ao pensamento moderno europeu, tal pós-modernidade nasce do mesmo ventre do pensamento moderno eurocêntrico, não constituindo, portanto numa real ruptura com o status quo hegemônico. Indo um pouco além da argumentação do autor poderia conjecturar: 1- a formulação da crítica pós-moderna não visa à destituição do lócus privilegiado do pensamento eurocêntrico e norteamericano, mas sim funciona como que um revigoramento de tal status

⁴ No original: "Tales estructuras de conocimiento eurocéntricas se volvieron parte del «sentido común»".

quo privilegiado, já que 2- o processo de dominação epistemológica possui um modus operandi assemelhado ao visto no sistema capitalista, no qual as crises internas atuam no sentido de lhe renovar e expandir. Utilizando de uma imagem, seria como uma tesoura, na qual uma das lâminas seria o pensamento hegemônico eurocêntrico e a outra lâmina o pensamento da chamada pós-modernidade. Aparentemente opostos, ambos atuam de modo complementar, e principalmente, são guiados pela mesma mão, não sendo, portanto, opostos de maneira alguma.

A maneira de se responder à dominação hegemônica estaria então na transmodernidade. Esta transmodernidade “implica em redefinir estes elementos em diferentes direções trans-ocidentais segundo a diversidade epistêmica do mundo por um pluriverso de sentidos e por um mundo pluriversal”⁵ (GROSGUÉL, 2013:54). Há que se ter cuidado, no entanto, para não se confundir a ideia de transmodernidade com o de uma ‘celebração relativista multiculturalista’. Um empreendimento deste tipo acabaria por estar muito mais próximo do que se pode considerar teoria pós-moderna do que o que se ambiciona constituir a transmodernidade. Estes sentidos plurais só podem ser alcançados mediante uma recon-figuração radical, que passa necessariamente pelas estruturas de poder e de prestígio epistemológico. É o que se discute atualmente dentro da produção de conhecimento na

academia; ainda que se utilizem metodologias e se aborde temáticas libertadoras ou não alienadas, o uso de referencial e teoria formulada nos centros hegemônicos continua a configurar como a régua a partir da qual se irá medir o valor, a profundidade e a erudição de determinado pesquisador. Minha pesquisa terá tanto mais valor quanto melhor eu puder relacionar os dados obtidos ao longo da pesquisa com as reflexões universalizantes da academia do norte global. Apresentar um material ou relatório de pesquisa que se pautar pelas premissas, termos e interesses dos ‘nativos’ é assegurar um lugar cativo fora dos portões da universidade ocidentalizada.

No que tange a banda de música, seria mais ‘cientificamente criterioso’ procurar algum termo no dicionário Grove que atendesse a necessidade de se explicar a existência de uma produção musical com a finalidade única de atender a determinado evento e que depois sairia permanentemente do repertório das bandas em Nova Friburgo, do que utilizar, como fizemos em trabalho anterior (DAUMAS, 2015), uma categoria cunhada pelo ‘nativo’, qual seja a de ‘música de gaveta’. Talvez fosse pertinente o uso das categorias de valor-de-uso e valor-de-troca, como são utilizadas em Araújo (2013), no entanto, adotar a semântica que o nativo utiliza para formular uma explicação para aquele fenômeno, além de se apresentar como suficientemente clara, possui também um caráter de posicionamento político, que é no fim das contas o que defendem Araújo (2013), Romero (2001) e Grosfoguel (2013). Uma postura epistemológica transmoderna deve acalentar com o mesmo entusiasmo os múltiplos e

⁵ No original: “implica redefinir estos elementos en diferentes direcciones transoccidentales según la diversidad epistémica del mundo hacia un pluriverso de sentidos y hacia un mundo pluriversal”.

plurais sentidos e modos de conhecer existentes no mundo, independente do campo disciplinar no qual se esteja trabalhando.

Um ponto tremendamente relevante no debate acerca da música e cultura, não só em âmbito local como por toda a América Latina, é o da tradição. No contexto nacional, como observa Travassos (2007), a questão do uso do repertório e das temáticas advindas do folclore ocupa lugar de destaque. Na verdade, "interessaram aos pesquisadores ora a integração funcional das formas musicais na vida comunitária, ora as origens étnico-nacionais dos gêneros e repertórios" (TRAVASSOS, 2007: 130). Ainda segundo a autora, é interessante se observar que os pioneiros na escrita de uma história da música no Brasil foram também folcloristas, como Mário de Andrade, Luiz Heitor Correia de Azevedo e Renato Almeida. Uma nação no limiar entre as origens e ligações com a Europa e o papel secundário relegado ao hemisfério sul do globo terrestre, como é o caso do Brasil, acaba por conviver com questões identitárias complexas. Esta ligação com o folclore teria então a missão consagradora de legar às classes letradas nacionais a matéria-prima necessária para elaborar uma arte e identidades essencialmente brasileiras, passível de se colocar em pé de igualdade axiológica às tradições e escolas artísticas advindas principalmente da Europa. Sem pretender adentrar este campo – no qual muito debate significativo foi travado – especificamente, a alusão a este fato histórico nacional, e que de certa forma segue presente em nossa produção acadêmica atual, tem por objetivo servir como mais um exemplo acerca da distribuição desigual do prestígio epistêmico no

planeta. De forma mais clara, podemos dizer que a necessidade de se procurar uma fonte da qual se construiria a narrativa sobre as especificidades nacionais surge da expectativa de se equiparar aos discursos advindos dos centros hegemônicos. A centralidade exercida pelos cinco países, como discute Grosfoguel (2013), passaria também por uma narrativa de confirmação e exaltação desta centralidade, por causa de determinados processos históricos que de algum modo justificariam esta hegemonia vivenciada por tais centros.

Outro autor que discute estas relações complexas a partir do viés musicológico é Salgar (2007). Ao abordar o estatuto das músicas colombianas advindas das classes populares o autor observa uma prática de "branqueamento" sonoro das músicas advindas das minorias mestiças. Para se enquadrarem nos padrões estéticos apreciados pelas elites locais, assim como para adentrarem os mercados fonográficos, tais músicas precisavam se despir dos seus aspectos mais idiossincráticos. Assim como no Brasil, o debate colombiano gravitava em torno da dicotomia entre a tradição e a inovação. Nos países latino-americanos, a inovação que os possibilitaria acompanhar os ditames estéticos e reflexivos das metrópoles se encontravam, paradoxalmente, na tradição advinda dos materiais e temas do folclore. O problema que se observa neste caso, novamente, se relaciona não a prática do branqueamento sonoro em si ou mesmo no fato de se procurar, nos folclores nacionais, as raízes da identidade nacional, mas sim a necessidade de se buscar este tipo de afirmação identitária perante os centros hegemônicos do globo.

Parece-nos que isto é uma questão relevante no caso das nações latino-americanas não porque o seja a partir de uma necessidade e pressupostos eminentemente locais, mas sim porque tal processo de exaltação das raízes locais na construção de uma cultura singular é visto no caso europeu. Como ao se estudar a história da música ocidental, se estuda o desenrolar da historicidade musical europeia, nos demais pontos do globo se alimenta o desejo de constituir, localmente, narrativa semelhante, no qual se mudará os conteúdos, temas e personagens, mas se manterá a forma o tanto quanto possível – e mais prestígio terá quanto melhor se enquadrar nesta formatação hegemônica.

Chegamos novamente ao ponto em que se mostra necessário repensar crítica e duramente os estatutos e pressupostos que alimentam nossas análises e a necessidade mesma da existência de tais análises. Nas reflexões colocadas pelo trabalho de Kidula (2006) podemos vislumbrar as mais profundas e significativas críticas ao estatuto científico desenvolvido pela academia euro-norte-americana. No campo acadêmico africano a autora discute o papel vivenciado pelo pesquisador local, que mesmo com suas significativas contribuições para o desenvolvimento de teorias e métodos de e sobre a cultura, continua a vislumbrar as manifestações artísticas locais – e em destaque a música africana – sendo apresentadas no universo acadêmico como artefatos de cultura, possuindo, portanto, um valor diferenciado em relação ao que seria de fato a Arte com “a” maiúsculo, leia-se as manifestações culturais e estéticas produzidas nos centros hegemônicos.

O debate crucial trazido por Kidula (2006) pode ser sucintamente explicitado da seguinte forma: afinal, nós os pesquisadores dos países colonizados temos realmente questões fundamentais a serem colocadas? Existem de fato problemas pertinentes e essencialmente diferentes dos colocados pelos centros de produção de conhecimento hegemônicos? Tentar responder tais indagações implica num engajamento colossal de recolocação e reconfiguração estatutária e de delimitação científica. A etnomusicologia, por exemplo, com sua simbiótica ligação com a antropologia, foi sempre vista e classificada como a ciência responsável por estudar e analisar a ‘música’ do ‘outro’. Enquanto os antropólogos e etnomusicólogos advinham majoritariamente dos países do centro hegemônico de produção de conhecimento não havia problemas em se reconhecer e delimitar quais eram esses ‘outros’ a serem estudados. A própria dinâmica de expansão da chamada universidade ocidentalizada conduziu paradoxalmente a uma proliferação de pesquisadores formados nas partes do globo terrestre que eram antes responsáveis prioritariamente por oferecer material de estudo, ou seja, encarnar este ‘outro’ a ser estudado. Daí surge o dilema, que é colocado por Kidula (2006): se a etnomusicologia é o estudo da música do ‘outro’, e eu como pesquisador advenho do que se configurou chamar de ‘outro’ pelo pesquisador eurocêntrico, para seguir a mesma lógica eu deveria, como um bom e tradicional etnomusicólogo, estudar a ‘música’ de quem é um ‘outro’ para mim, ou seja, a própria produção musical europeia. Claro que, por uma questão de prestígio e de divisão do

poder na academia, tal tentativa seria – se não de todo rechaçada – vista com certo desdém ou desconfiança. Uma pesquisa acerca da ‘música’ europeia, sobretudo se diacrônica, seria enquadrada quase que ‘naturalmente’ na musicologia histórica. A partir da crítica de Kidula (2006) retornamos ao exposto anteriormente, sobre o peso e a permanência das estruturas tradicionais dos campos de produção de conhecimento hegemônicos, ou seja, da “onipresença” de figuras fundantes como Guido Adler, no caso da musicologia, a resguardar os limites da disciplina e os privilégios e desigualdades de valor epistêmico dentro da vida acadêmica. É o que pontua Romero (2001) quando afirma que um pesquisador estrangeiro – oriundo dos países do centro hegemônico – ainda que envolvido numa temática de pesquisa relacionado aos ditames e questões locais, acaba sempre trazendo uma visão etnocêntrica, por vezes até de maneira subconsciente. Ao comparar então o produto final de uma pesquisa elaborada por um acadêmico local, de longo período de engajamento ante as questões proeminentes numa determinada sociedade, com o de um acadêmico estrangeiro, Romero (2001) argumenta que enquanto o primeiro “como o membro dessa sociedade em crise, persegue um ideal [...] [o estrangeiro] procura por conhecimento parcial e comparativo”⁶ (ROMERO, 2001:58), ou seja, a abordagem de um acadêmico local teria um caráter de engajamento político quase que completamente inexistente no caso dos acadêmicos estrangeiros dos

países do centro hegemônico, embora estes últimos permaneçam detendo a maior parte do poder e do prestígio dentro do campo acadêmico.

A descolonização, portanto – seja da produção de conhecimento, seja da própria noção que se tem do que é passível de ser considerado um conhecimento legítimo e legitimado – aparenta ser, antes de qualquer coisa, uma postura ante a realidade que nos foi imposta, realidade esta a partir da qual devemos nos guiar, primeiro procurando compreender seu funcionamento, os mecanismos e o processo sócio-histórico que o construiu. Daí a importância de se retornar – como fiz ao longo de todo este trabalho – as reflexões de Grosfoguel (2013), pois esta postura ante a realidade não só deve atuar no sentido de se conhecer os processos de ‘epistemicídios’ existentes – citados ou não pelo autor – mas, sobretudo, no engajamento ante a possibilidade de uma nova configuração epistêmica global, que escape das amarras e estratégias dos centros hegemônicos para se manterem como autoridade última do conhecimento legítimo, substituindo o ‘uno’ que fala acerca do todo pelo ‘pluri’, num processo de construção da transmodernidade citada pelo autor. Ao longo de todo este artigo as citações diretas de trabalhos publicados em outros idiomas que não o português foram traduzidas por mim com a intenção de tornar a leitura mais fluida e orgânica, no entanto, dado a sua força expressiva, e também a sua relação direta com a produção acadêmica elaborada na América Latina, abrirei uma exceção para a conclusão a que chegou Romero (2001). Diz ele:

⁶ No original: “as a member of that society in crisis, pursues an ideal, while the latter, seeks for partial and comparative knowledge”.

A fraqueza do acadêmico local é a falha em estabelecer efetivos canais de diálogo com centros acadêmicos hegemônicos. A fraqueza do acadêmico estrangeiro é a falha em ver que realizar etnografia com pessoas reais deve servir a propósitos mais altos que a mera inquirição científica. Enquanto as relações de poder desiguais persistirem na academia, o Terceiro Mundo será representado com mais 'autoridade' por acadêmicos do Primeiro Mundo do que pelos locais. As exceções ficam por conta dessas poucas academias regionais que conseguiram emergir como filosofias hegemônicas alternativas (como o 'grupo de estudos subalterno' da Índia). Mas, este objetivo está longe de ser imitado pela academia local Latino Americana⁷ (ROMERO, 2001:58-59).

⁷ The weakness of the local is the failure in establishing effective channels of dialog with hegemonic scholarships. The weakness of the foreign is the failure to see that doing ethnography with real people should serve higher purposes than merely scientific inquiry. As long as unequal relationships of power persist in academia, the Third World will be represented with more "authority" by First World scholars than by local ones. The exceptions are those few regional scholarships that have managed to emerge as alternative hegemonic philosophies (like the "subaltern studies group" in India). But, this goal is still far from being emulated by Latin American local scholarship.

Considerações finais

No decorrer de todo este artigo procurei delinear – ora mais explicitamente, ora de modo subentendido – a necessidade e a inescapabilidade posta diante do pensamento acadêmico atual, sobretudo o produzido fora do centro hegemônico, no sul global, de se combater e desmontar, conscientemente, as estruturas de legitimação, domínio e privilégio epistêmico usufruído pelos países do centro hegemônico. Isto implica numa mudança de fato revolucionária, já que toca o cerne da epistemologia dita 'universal', que é na verdade a epistemologia provinciana do Homem Ocidental do norte global. O processo de séculos de expansão do domínio colonial – em todos os seus aspectos, como o político, econômico, filosófico etc. – nos coloca, enquanto colonizados, numa situação *sui generis*, já que nos reconhecemos enquanto população colonizada, e, portanto utilizando como referencial um padrão epistêmico importado, mas ao mesmo tempo possuímos aspectos culturais que se vinculam clara e inequivocamente às potências coloniais. Dito de modo mais simples – embora mais radical na problematização levantada – a pergunta que se impõe é: como suplantar a herança deixada pelo traço colonial quando se reconhece que tal traço é também parte do que somos? Trazendo esta indagação para o campo da etnomusicologia e da musicologia, e de modo ainda mais delimitado, para meu interesse de pesquisa, uma das perguntas pode ser: seria possível se descolonizar uma prática musical como a que ocorre nas bandas de música, sem que com isso se busque desconstruir a própria noção que se

tem do que seria uma banda de música? Um tipo de agrupamento instrumental com uma historicidade intrinsecamente conectada ao processo histórico europeu poderia servir a uma busca de emancipação humana visando a transmodernidade? A ausência de uma resposta imediata e definitiva, longe de se constituir num elemento desanimador, é ela mesma a mola que impulsiona as inquietações que a busca de se conectar os dois campos – banda de música e pós-colonialidade – produz.

Referências

ARAÚJO, Samuel. Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.20, p.7-15, 1992.

_____. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El oído pensante*, vol.1, nº1, p.1-15, 2013.

BOTELHO, Marcos. *A Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense* – Um estudo histórico-social. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro.

DAUMAS, Daniel. *Joaquim Naegele: música e militância política de um mestre de banda*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro.

FIDALGO, Heloísa Caresteato. *As Bandas de Nova Friburgo: um enfoque histórico e educacional*. 1996. Dissertação (Mestrado em

Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda: Som e Magia*. 1984. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. TACUCHIAN, Ricardo. Organização, Significado e Funções da Banda de Música Civil. *Pesquisa e Música*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, v. 1, n. 1, 1984, p. 27-40.

GROSFUGUEL, Ramón. Racismo/ Sexismo Epistémico, Universidades Occidentalizadas y los cuatro genocídios/epistemicidios del largo siglo XVI. *Tabula Rasa*, Bogotá, nº19, p.31-58, 2013.

KIDULA, Jean N. Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music: Positions, Tensions, and Resolutions in the African Academy. *Africa Today*, Indiana, vol.52, nº3, p.99-113, 2006.

MOREIRA, Priscila Leandro. *A educação musical não-formal dentro de uma banda de música, estudo de caso: A Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense e a educação musical do professor Gutinho*. 2012. Monografia (Licenciatura em Música) – Escola Superior de Música, Universidade Cândido Mendes – UCAM, Nova Friburgo.

PEREIRA, José Antônio. *A Banda de Música: retratos sonoros brasileiros*. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo.

ROMERO, Raúl R. Tragedies and celebrations: imagining foreign and local scholarships. *Latin American Music Review*, Austin, vol.22, nº1, 2001.

SALGAR, Oscar H. Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia. *Latin American Music Review*, Austin, vol.28, nº2, 2007.

SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.

SARDO, Susana. Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades pós-coloniais e música. CÔRTE-REAL, Maria de São José (org.), *Revista Migrações - Número Temático Música e Migração*, Outubro 2010, n.º 7, Lisboa: ACIDI, p. 55-71, 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição oral e História. *Revista de História*, v.157, p.129-152, 2007.

WITTMANN, Luísa T. Harmonias e dissonâncias da fé: jesuítas, ameríndios e a música nos primeiros anos do contato. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, vol.5, nº2, p.74-107, out. 2011.