

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

THAIS SAUCO SOCCA

**CONSTRUÇÕES DE GÊNERO NA BANDA DO IMBA DE BAGÉ/RS:
UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO HISTÓRICO (1960-1976)**

**Bagé
2019**

THAIS SAUCO SOCCA

**CONSTRUÇÕES DE GÊNERO NA BANDA DO IMBA DE BAGÉ/RS:
UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO HISTÓRICO (1960-1976)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do
Pampa, como requisito parcial para
obtenção do Título de licenciada em
Música

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luana Zambiazzi
dos Santos

**Bagé
2019**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

S678c Socca, Thais Sauco

CONSTRUÇÕES DE GÊNERO NA BANDA DO IMBA DE BAGÉ/RS: UM
ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO HISTÓRICO (1960-1976) / Thais Sauco
Socca.

50 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, MÚSICA, 2019.

"Orientação: Luana Zambiazzi dos Santos".

1. Construção de gênero. 2. Agenciamento feminino. 3. Banda
de música. I. Título.

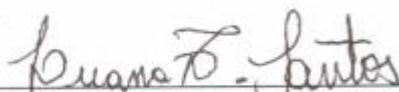
THAIS SAUCO SOCCA

**CONSTRUÇÕES DE GÊNERO NA BANDA DO IMBA DE BAGÉ/RS:
UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO HISTÓRICO (1960-1976)**

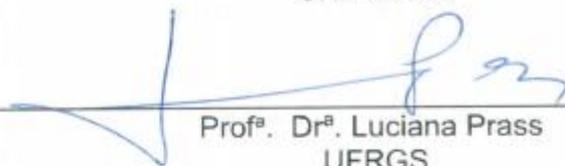
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de licenciada em música.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 06, dez 2019.

Banca examinadora:



Prof^ª. Dr^ª. Luana Zambiazzi dos Santos
Orientadora
UNIPAMPA



Prof^ª. Dr^ª. Luciana Prass
UFRGS

PRESENTE

M.^a Fabiane Behling Luckow
(video chamada)

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que fizeram parte e marcaram a minha trajetória ao longo desses anos de graduação, muitas passaram e hoje não fazem mais parte da minha vida, mas a todas esses/essas colegas e amigos eu sou imensamente grata por constituírem a ser humana que sou/estou hoje. Especialmente eu agradeço:

À professora dr^a Luana Zambiazzi dos Santos, por aceitar ser minha orientadora e dedicar tanta atenção e energia à pesquisa e aos meus processos. Obrigada por compartilhar tantos conhecimentos e contribuir imensamente nesse trajeto, não só nesse último ano de TCC, mas também ao longo do curso.

Ao técnico do Curso de Música Luís Borges, por fazer a ligação com o Arquivo Público e por gentilmente dividir várias manhãs de sexta comigo.

Ao Arquivo Público Municipal Tarcísio Taborda, através de seus integrantes, e todo o carinho que recebi lá dentro.

Às interlocutoras da pesquisa, Elizabete Infantini, Eliana Vaz Huber e muito especialmente à professora Oraides Silva, pela incansável contribuição, dedicação e carinho dedicado a mim e à pesquisa.

Ao Mauricio Hermógenes pela contribuição nas traduções.

Ao grupo de pesquisa ETNOSÔNICAS. Todos os encontros formais e informais com os membros desse grupo foram extremamente construtivos e acolhedores. Gratidão por diversas vezes darem sentido a essa vida acadêmica.

Sou extremamente grata à Kiim, por me acompanhar durante tanto tempo na minha vida, e por ser colega por tanto tempo de curso. É indescritível minha gratidão e admiração por essa mulher, que fez parte de praticamente todas as transformações da minha vida até hoje, que me ensinou tanto, que é imensurável o quanto de Kiim (Bre) existe no meu ser.

Aos meus amigos: Tiago Silva, por tantos momentos de força e conhecimento compartilhados e ao imenso carinho que me dedica.

À Julia Saldaña pela amizade incansável e por acreditar em mim sempre, até mesmo em momentos que nem eu acreditava mais. Gratidão por toda a força.

À minha querida companheira Tamara, pelo infinito carinho e compreensão, por acompanhar e sempre ajudar em todas as crises e noites mal dormidas ao longo dessa produção.

E por fim, agradeço de todo o coração à pessoa que fez/faz tudo isso ser possível, a minha mãe, mulher forte, que nunca mediu esforços para tornar possível essa formação.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma pesquisa etnomusicológica que buscou investigar e compreender as construções de gênero (MCCLARY, 2002) na Banda do Instituto Municipal de Belas Artes, um conservatório de música de Bagé, interior do RS, nas décadas de 1960 e 1970. As vivências músico-sociais na Banda são lidas como parte das memórias e projetos (VELHO, 2003) das participantes, que constituíam a maioria feminina no grupo, junto à regente. Inicialmente, foi feita pesquisa no Arquivo Público de Bagé, embasada em Bacellar (2008). Por meio de listas de chamada encontradas nos arquivos foi possível entrar em contato com ex-alunas da banda nessa época, o que criou uma rede de interlocutoras na perspectiva da história oral (PINSKY, 2008). As memórias compartilhadas por elas permitiram à pesquisa acessar as construções de gênero da época – em pleno contexto de ditadura militar - através das relações instrumento X instrumentistas, e da incorporação do que é esperado do “feminino” e do “masculino” na Banda. Por outro lado, o papel feminino não necessariamente ficava reduzido à subordinação de gênero, pois as participantes agenciavam escolhas, criatividade, inovação e inovação musical. Assim, a pesquisa mostra que a banda fez parte de um processo de protagonismo dessas mulheres em seu meio músico-social e histórico.

Palavras-Chave: Construção de gênero. Agenciamento feminino. Banda de música. Conservatório de música. Etnomusicologia.

ABSTRACT

This paper aims to present an ethnomusicological research concerned on gender constructions (MCCLARY, 2002) in a marching band during 1960's and 1970's emerged from a conservatory of music in Southern Brazil. Musical and social experiences are understood as memories and projects (VELHO, 2003) of the participants, mostly female students, conducted by a women teacher. The research began with archival/historical work (BACELLAR, 2008). Through information acquired by the archives, it was possible to contact former students, some of who participated at the time, leading to a net of interlocutors on the oral history perspective (PINSKY, 2008). The memories shared allowed to access gender constructions reproduced at the moment – a dictatorial one – by means of instrument x musician relationships, and understandings on “feminine” and “masculine” through embodied gender associations. However, the feminine play was not limited by gender submission, for they effected choices, creativity, innovation and music innovation. Therefore, the research discloses that the band became part of women's agency and protagonism in their musical, social and historic realm.

Keywords: Gender construction. Feminine agency. Marching band. Conservatory of music. Ethnomusicology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – IMBA Bagé	15
Figura 2 – Vídeo: 1972 presidente Médici em Bagé RS.....	29
Figura 3 – Desfile da Banda do IMBA em 1971	31

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Formação instrumental da Banda do IMBA nos anos 1958, 1970 e	
1976	30

LISTA DE SIGLAS

IMBA – Instituto Municipal de Belas Artes

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS.....	16
2.1	Revisão de literatura.....	16
2.2	Referencial metodológico e teórico.....	21
3	ENTRE COREOGRAFIAS E MARCHAS “PERSONALIZADAS”: MEMÓRIAS MUSICAIS DE UM DESFILE	26
4	MEMÓRIAS DE GÊNERO NAS VIVÊNCIAS MUSICAIS DA BANDA	33
5	AGENCIAMENTOS MUSICAIS FEMININOS	40
5.1	A construção de uma referência feminina em música.....	43
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
	REFERÊNCIAS.....	49

1 INTRODUÇÃO

Minha trajetória musical teve como marco inicial uma banda escolar, na qual ingressei quando iniciei o ensino médio, com catorze anos de idade. Foi na banda da escola que construí minhas amizades na adolescência, uma vivência mais coletiva e o gosto por “fazer música”. Na banda também que ouvi várias vezes que eu deveria tocar um instrumento feminino, como escaleta, mesmo querendo tocar bumbo. No final, acabei tocando lira, pois, ao menos naquele contexto, não “entrava” na discussão quanto a “ser” um instrumento “masculino” ou “feminino”. Alguns anos depois iniciei meus estudos de violoncelo em um projeto social da cidade. Nesse projeto eu aprendi muito sobre teoria, harmonia, técnica, repertórios de orquestra e uma série de relações e códigos completamente diferentes daqueles da banda da escola, mas algo que continuou presente foram as questões de gênero. Ao longo do meu amadurecimento eu percebi o que pode ser lido como apagamento feminino em ambos os contextos, e frases como, “pode até ter mais alunas mulheres, mas, se tu vai ver, os grandes nomes são todos homens” foram enunciadas mais de uma vez ao longo desses anos, além de diversas atitudes e gestos tão sutis e violentos que se tornam indescritíveis.

Diante dessas vivências, realizar a pesquisa do trabalho de conclusão de curso voltado para as questões de gênero em música foi a forma que encontrei para tentar contribuir na luta por um meio musical com maior equidade.

Nessa perspectiva, optamos¹ por focar o estudo na banda do Instituto Municipal de Belas Artes Prof^a Rita Jobim Vasconcellos (IMBA), da cidade de Bagé – interior do Rio Grande do Sul -, entre os anos de 1960 e 1976 a partir das memórias das estudantes. Segundo Lucas Barres (2016), em seu trabalho de conclusão de curso que teve como foco a estratégias de avaliação de performance da banda do IMBA, em 1960 o grupo passou a ser de responsabilidade e regido pela professora Neiva Martinez², que atribui uma formação feminina da banda em seu início.

Em uma pesquisa exploratória no Arquivo Público Municipal de Bagé, tivemos acesso às listas de chamada da banda do ano de 1976, em que a maioria dos nomes presentes eram relacionados com o que a sociedade associa ao masculino.

¹ A partir deste momento, a escrita deste trabalho seguirá a escrita em primeira pessoa do plural.

² Neiva Petry Martinez atuou como regente da banda do IMBA desde 1960 até 1983. Professora Neiva Martinez também ministrou os cursos de acordeão, flauta, percussão e bandinha rítmica.

Por isso este recorte histórico – 1960 a 1976 –, desde quando a banda passa a ser regida pela professora Neiva Martinez até o ano em que a banda já era formada majoritariamente por indivíduos lidos socialmente como do gênero masculino.

O Instituto Municipal de Belas Artes tem sua fundação apontada ao ano de 1921. Silva (2019) narra a criação do IMBA como sendo parte de uma política de interiorização da cultura artística, sendo associada ao centro musical porto-alegrense, fruto da idealização dos músicos Guilherme Fontainha e José Corsi. Até hoje, o IMBA fica localizado no centro da cidade, em sua principal avenida (Sete de Setembro).

Figura 1- IMBA Bagé



Fonte: Huber (2013, p.18)

Considerando esse contexto, a pesquisa propõe algumas questões: quais as subjetividades estavam inscritas na imagem de uma banda associada

majoritariamente ao feminino? Como as relações músico-sociais permearam as escolhas de instrumentos entre as integrantes da Banda? E, portanto, como as relações e construções de gênero estavam presentes na trajetória da Banda do IMBA em seus anos iniciais? Essas questões foram ponto de partida para a pesquisa, tornando-se objetivos, mas o contato com as interlocutoras permitiu enfatizar também os agenciamentos das integrantes, algo que não prevíamos na etapa do projeto de pesquisa.

Para buscar responder essas questões, o trabalho estrutura-se de maneira que o próximo capítulo trata da revisão bibliográfica e referenciais teóricos e metodológicos que embasaram esta pesquisa. O terceiro capítulo é uma narrativa do cenário de uma apresentação da banda do IMBA em um “Sete de setembro” em meados da década de 70. A narrativa se constitui a partir dos relatos das interlocutoras da pesquisa, da dissertação de Eliana Huber (2013) e do trabalho de conclusão de curso de Lucas Barres (2016), situando a formação da banda majoritariamente feminina, os instrumentos que faziam parte dessa formação, repertório e as algumas diferenciações de gênero ligadas aos instrumentos. O quarto capítulo trata das narrativas de formação e estruturação da Banda a partir das memórias das interlocutoras em torno de suas vivências, enfatizando as construções de gênero ali presentes. O quinto capítulo é direcionado aos agenciamentos das integrantes da banda, tanto de suas alunas quanto de sua regente, com relação ao fazer musical da banda marcial. Refletimos sobre as memórias em torno da formação da banda e as leituras da referência feminina frente a ela.

2 REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

2.1 Revisão de literatura

Para o desenvolvimento do trabalho foram acessadas algumas pesquisas que abordam as hierarquias no contexto de música em coletivos. A partir das pesquisas dos sociólogos Michel Bozon (2002), sobre o campo musical de Villefranche; e Bernard Lehmann (1995), quanto às estruturas sociais de uma orquestra, foram buscados trabalhos em torno das questões de gênero em música. Nesse contexto, a antropóloga Maria Ignez Cruz Mello (2007), traz um recorte bibliográfico das produções sobre gênero no campo da musicologia e teoria musical; e Marcela Velasquez (2014), um estudo sobre gênero, performance e corporeidade nos conjuntos de Chirimía da Colômbia. Com relação ao contexto brasileiro também foi relevante conhecer o trabalho de Caio Pinheiro Della Giustina (2017), que busca relatar as dinâmicas da escolha de instrumentos em uma escola de música de Brasília. Para familiarização com a realidade de Bagé/RS, mais especificamente com o IMBA, foram fundamentais as pesquisas de Lucas Barres (2016), um trabalho de conclusão de curso que buscou avaliar as performances da banda do IMBA; e a dissertação na área de memória social de Eliana Vaz Huber (2013) em que a autora realizou uma pesquisa sobre o IMBA desde a data em que é apontada sua fundação – 1921 - até 2011. Ainda com relação ao instituto, salientamos a tese de doutorado em educação musical de Rafael Silva (2019), um estudo em torno das práticas pedagógico-musicais nos conservatórios de música em Bagé/ RS na primeira república (1904- 1927). Detalhamos a seguir as contribuições de cada um desses trabalhos para esta pesquisa.

No artigo *Práticas musicais e classes sociais: Estruturas de um campo local*, publicado originalmente em 1984 e traduzido em 2000, Michel Bozon busca descrever e analisar as práticas musicais em Villefranche - cidade do sul da França com aproximadamente 30.000 habitantes quando foi feita a pesquisa, e constituída majoritariamente por operários e empregados - e aponta características gerais constituintes dessas práticas. Bozon (2000) menciona diversos conflitos sociais com determinados conjuntos musicais, realizando um mapeamento social e cultural dos grupos considerados mais e menos legítimos. Mesmo sem se aprofundar nas

questões de gênero e classe o autor pontua importantes fatores determinantes nos casos de legitimação da música e sua relação com a realidade social e cultural daquele meio.

Ainda com relação às hierarquias existentes em grupos musicais, o sociólogo Bernard Lehmann, em *O avesso da Harmonia*, narra a realidade de uma orquestra, suas relações sociais e bastidores, realizando uma análise sociológica da orquestra como um todo, partindo da entrada ao palco, trajes, posições dos músicos, plateia até as questões salariais. Lehmann aponta uma hierarquia social entre os instrumentos da orquestra, desde a profissão dos pais dos músicos até a relação da visibilidade dos instrumentos graves e agudos, sendo os graves considerados “lentos e pesados” enquanto os agudos “vivos e brilhantes”. O autor aponta que “quanto maior a visibilidade de um instrumento seja no palco, num folheto ou na televisão, mais seus praticantes são de origem dominante” (LEHMANN, 1995 p. 85).

O autor pontua também que o grupo dos músicos concertinos com o menor salário da orquestra é também o mais feminino, que além desse grupo somente a família das flautas e clarineta possuem a presença feminina, sendo 13,2% e 2,5%, consecutivamente, a porcentagem de mulheres presentes, enquanto os outros naipes são 100% masculinos. Sobre a posição das mulheres nas cordas o autor interpreta: “(..) mulheres que, por sua vez, se veem duplamente dominadas: Socialmente, com relação aos homens da mesma família instrumental, de um lado, e enquanto tutti de outro” (LEHMANN, 1995 p. 90).

Mesmo sem aprofundar alguns dos elementos sociais manifestados em seu estudo, acreditamos que Lehmann (*ibidem*) tenha sido uma leitura fundamental por levantar pontos de atrito na realidade da orquestra, que normalmente se esforça para ser vista de maneira “harmoniosa”, mas de diversas maneiras reproduz hierarquias sociais tensas.

Com relação às questões de gênero na área de Música, a antropóloga social Maria Ignez Cruz Mello publicou em 2007 um artigo chamado *Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro*. A autora parte da sua tese sobre um ritual realizado pelas mulheres de grupo indígena que vive no Alto do Xingu, os Wauja, em que a música é apontada como o elo entre as simbologias de

dois gêneros (feminino – masculino). A partir daí, Mello (*Ibidem*) busca inserir a reflexão quanto às bibliografias da musicologia e da teoria musical em torno das relações de gênero, iniciando pela musicóloga feminista Suzan McClary, e sobre quanto o discurso da teoria musical ocidental reforça padrões de uma sociedade patriarcal.

Com relação à musicologia, a autora apresenta outra musicóloga feminista, Susanne Cusick, e seu trabalho de analisar os primeiros passos de algumas academias norte-americanas de musicologia, narrando então a história de uma compositora que foi impedida de fazer parte da *New York Musicological Society*, e mais tarde foi assumido que a proibição se deu para evitar que a musicologia fosse “vista e tratada como a mulher” na sociedade. Dá-se espaço, assim, para maior marginalização da mulher na história da música e reforça a legitimidade do discurso que a inferioriza enquanto agente social. Isso permite maior espaço e credibilidade ao cânone da música ocidental, que representa apenas o homem branco europeu/norte-americano, heterossexual, classe média, sendo esse grupo da sociedade o mais reforçado pela considerada “música absoluta”.

Mello (*Ibidem*) finaliza apontando que os estudos da música a partir de uma perspectiva de gênero no Brasil ainda são muito poucos e sinaliza que estudos da musicalidade brasileira sobre tal ponto de vista poderiam revelar como se projetam e como se constroem os discursos de gênero por meio da música.

Ainda com relação às questões de gênero na música, a antropóloga social Marcela Velasquez Cuartas realiza um estudo sobre gênero, performance e corporeidades nos conjuntos de chirimía de Quibdó-Chocó (Colômbia). A autora apresenta a Chirimía como um formato instrumental que representa uma importante marca cultural de Quibdó, tendo sido legitimado por meio das tradições religiosas. Além disso, possui grandes marcas ocidentais, já que a própria formação conta com instrumentos europeus, mas não deixa de ser uma forma de resistência dos povos de Quibdó com relação aos colonialistas. Por isso, a autora afirma: “*Así un conjunto musical como la chirimía condensa ese “sentir” negros y largos procesos de readaptaciones rítmicas y melódicas*” (VELASQUEZ, 2014).

Velasquez (*Ibidem*) aponta o corpo, a sonoridade e a sexualidade como os três elementos protagonistas dentro da performance da chirimía e como essa tradição é composta majoritariamente por homens. Quando se fala de mulheres tocando algum instrumento musical em um grupo de chirimía surgem tensões com relação ao corpo e a capacidade de executar os instrumentos. Sendo assim, a autora aponta que as mulheres têm transgredido os conceitos de masculinidade e força para serem legitimadas nesse meio. Velasquez (*Ibidem*) afirma ter se constituído, assim, um discurso de *masculinização* das mulheres que fazem parte dessas performances; ou, ainda, de sexualização na tentativa de desacreditá-las. Ou seja, o corpo masculino é entendido nesse contexto como o idealmente forte para executar e performar esses instrumentos, enquanto as mulheres são apontadas como incapazes de ter força física para executarem o toque característico de chirimía. A autora traz mais que características de um gênero musical, mas também visões de uma sociedade e cultura que estão intimamente ligadas com as performances de Chirimía e reproduzem políticas de gênero.

Muito relacionado com o tema que pesquisamos está o trabalho de Caio Pinheiro Della Giustina (2017), cujo título é *Música e gênero: A divisão sexual dos instrumentos musicais no contexto da escola de música de Brasília*, em que Giustina busca compreender o que leva os/as alunos/as³ a escolher determinados instrumentos, levando em consideração dinâmicas de gênero internas da escola e relações de poder. De acordo com o pesquisador, o estudo teve como objetivo desmistificar o senso comum entre as relações de gênero e fazer musical. O estudo foi desenvolvido com a imersão do pesquisador no campo, realizando observações nas atividades e interações lá desenvolvidas, e entrevistas com alunos/as e professores/as. Entre os pontos que influenciam na divisão sexual dos instrumentos, está o assédio moral e sexual por parte dos professores e colegas, a historicidade das questões de corpo e instrumentos, citando como exemplo a guitarra elétrica, que tem pouquíssimas alunas e nenhuma professora. Fatores aparentemente externos, como família, religião e amigos também são apontados na pesquisa como determinantes nas escolhas dos instrumentos, existindo ainda a dificuldade da mulher em se legitimar no meio popular. Há ainda as questões corpóreas

³ Optamos na escrita desta pesquisa por flexionar gênero, como postura política acadêmica, mesmo quando essa não tenha sido a postura do/a autor/a original.

relacionadas com o som, sendo indicado que instrumentos pequenos e delicados “devem ser tocados” por pessoas com as mesmas características.

No contexto do Instituto Municipal de Belas Artes de Bagé, o trabalho de conclusão de curso de licenciatura em Música de Lucas da Silva Barres (2016), com o título de: *Avaliação comparativa de performances musicais de uma banda da cidade de Bagé, RS*, tem a banda do IMBA como foco. O trabalho analisou as transformações da performance da banda, ao longo de aproximadamente 4 meses, por meio de gravações e análise dessas gravações, em direção à sistematização de avaliações da performance de bandas. Ao trazer trechos de entrevista com a professora Neiva Martinez e incluir marcações históricas quanto ao IMBA, o trabalho é retomado nesta pesquisa ao longo dos seguintes capítulos.

Também com relação ao IMBA, a dissertação de Eliana Vaz Huber, com o título *Arte, tempo e memória – noventa anos do Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA) em Bagé e a cultura dos grupos artísticos*, em que a autora busca traçar um percurso histórico, analítico do IMBA desde 1921 até 2011. Narrando trajetória, identidade e memória social da instituição, por meio de pesquisas em jornais, documentos institucionais, fotografias e entrevistas, a autora conta uma perspectiva da história do instituto por meio de relatos de ex-alunos/as, alunos/as, professores/as e ex-professores/as, focando nos significados atribuídos aos fazeres musicais e suas leituras em diferentes épocas e formas de organização. Em diversos momentos da pesquisa emergem narrativas de uma maioria feminina no corpo docente do IMBA, como por exemplo, em falas de entrevistadas e a menção a matérias de jornais mencionando “As alunas”, “Das alunas”, “Com as alunas”, indicando um perfil dos/as estudantes do conservatório.

Tanto na dissertação de Eliana Vaz Huber quanto no trabalho de conclusão de curso de Lucas Barres, a participação de Neiva Martinez é narrada como marcante na trajetória da banda e do IMBA. Trajetória que desde sua fundação conta uma série de políticas de gênero e classe que ambas as pesquisas não aprofundaram – e nem tinham como proposta essa reflexão. Optar por não levantar questionamentos sobre essas questões, mesmo com relatos marcantes de mulheres que compuseram esse cenário, pode favorecer para uma ocultação dessa

característica histórica e reforçar diversos estereótipos e paradigmas atuais. Por isso, para buscar atenuar essa lacuna nas narrativas históricas sobre o IMBA, acreditamos que esta pesquisa pode refletir sobre algumas das problemáticas emergentes dos relatos históricos.

Relacionado ao IMBA, mas em uma época anterior a desta pesquisa está a tese do educador musical Rafael Silva (2019). A pesquisa de Silva (2019) foi realizada dentro do campo da sociologia da educação musical, buscando compreender os processos sociais que mediaram a criação e consolidação de dois conservatórios de música de Bagé/RS no período da primeira república, entre 1904 e 1927. A abordagem metodológica utilizada por Silva (2019) para a realização da tese foi uma pesquisa documental, tendo como principal fonte um jornal local que circulava na época, *O Dever*. A pesquisa do educador musical nos foi muito relevante para a compreensão da emergência do IMBA no contexto histórico de sua fundação.

2.2 Referencial metodológico e teórico

Para desenvolver o trabalho, inicialmente foi realizada uma pesquisa no Arquivo Público Municipal Tarcísio Taborda, em Bagé/RS, onde foram acessados diversos arquivos do IMBA, e entre eles algumas listas de chamadas da Banda das décadas de 1960 e 1970. Sobre essa análise documental histórica, nos apoiamos nas ideias do historiador Carlos Bacellar, especialmente no artigo *Uso e mau uso dos Arquivos*, do livro *Fontes Históricas*, de organização de Carla Bassanezi Pinsky (2008), em que o historiador aponta importantes caminhos para um/a pesquisador/a seguir nas pesquisas arquivísticas. Uma importante contribuição do autor é de que o/a pesquisador/a deve ter um olhar crítico e atentar sempre para o contexto do documento, afirmando que “documento algum é neutro, e sempre carrega consigo a opinião da pessoa e/ou do órgão que o escreveu” (BACELLAR, 2008, p. 63). O/a pesquisador/a deve ainda buscar não generalizar as informações do documento, entendendo suas particularidades.

A partir das listas de chamadas encontradas no Arquivo Público procuramos entrar em contato com algumas pessoas que constavam nessas listas como alunas, procurando ouvir suas perspectivas e memórias relacionadas à participação na

Banda do IMBA, via perspectiva da história oral. Relacionado à história oral, a historiadora Verena Alberti, em seu artigo *Histórias dentro da História*, também incluso no livro *Fontes Históricas*, de organização de Carla Bassanezi Pinsky (2008), pontua que esta é realizada por meio de entrevistas ou testemunhos, e os resultados dessas entrevistas devem ser consideradas uma parte da história. A fonte oral é apontada com uma perspectiva, um ponto de vista sobre um determinado acontecimento, sendo função do/a pesquisador/a contextualizar e refletir sobre os resultados obtidos nesses relatos, respeitando as pluralidades possíveis das entrevistas. É apontado como responsabilidade do/a pesquisador/a buscar diferentes origens dos entrevistados, para obter assim diferentes perspectivas dos fatos pesquisados. A história oral é mencionada como uma complexa fonte de pesquisa, que deve ser muito planejada e pensada, evitando cair em uma simplificação do tema, almejando conscientizar que os resultados da pesquisa são uma parte de determinada história, e não a história em si.

Como consequência do contato inicial com algumas ex-alunas da Banda - sendo o primeiro com Elizabete Infantini, algum tempo depois com Oraides Silva e então com Eliana Vaz Huber, na época em que tocavam na banda possuíam entre 8 e 14 anos de idade e atualmente são profissionais na área da música- criou-se uma rede com essa interlocutoras, havendo vários momentos de interações relacionadas à pesquisa, criando uma aproximação a ponto de algumas comunicações acontecerem por rede social (Whatsapp). Essa rede de vínculos possibilitou a criação de uma relação de confiança entre a pesquisadora e as interlocutoras.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa foram realizadas três entrevistas, buscando comunicação não violenta (BOURDIEU, 2008). A primeira interlocutora a ser contatada foi Elizabete Infantini⁴, e em um segundo momento Oraides Silva⁵, cuja entrevista foi realizada após o ensaio da banda da escola que atualmente dirige, e da qual fomos integrantes e por isso já possuíamos uma relação prévia com a professora. Oraides mediou o contato com Eliana Vaz Huber, iniciando um diálogo com ela, apresentando a pesquisa e se ela poderia contribuir. O processo de

⁴ Diálogo realizado na sala da direção do IMBA, no dia 26 de agosto de 2019. Por solicitação da interlocutora a conversa não foi gravada, durando aproximadamente 15 minutos.

⁵ Entrevista realizada na sala da Banda da escola Carlos Kluwe, no dia 02 de setembro de 2019. A conversa com Oraides durou mais de uma hora, mas o áudio da gravação da entrevista possui 55 minutos.

confirmação de data da entrevista com Eliana, como mora distante de Bagé, em Porto Alegre, foi organizado considerando sua agenda quando vinha à cidade visitar sua família⁶. Todas as interlocutoras indicaram ser importante o contato com a professora Neiva Martinez. Esse contato estava previsto no projeto da pesquisa e houve um grande esforço de mediação por parte da professora Oraides para que ele ocorresse, mas infelizmente não foi possível. Embora a contribuição de Neiva fosse extremamente relevante para a pesquisa compreendemos que a criação de vínculos demanda tempo e respeito das disponibilidades de possíveis interlocutores. Sendo assim, essa pesquisa focou na perspectiva das memórias das interlocutoras.

Salientamos que esta pesquisa se constitui a partir do viés etnomusicológico, buscando compreender os significados e relações músico-sociais da Banda do IMBA como parte das construções de gênero. Por isso, entendemos este trabalho como estando em sintonia com a *etnografia histórica*. A pesquisadora Fabiane Luckow (2011) nos ajuda a compreender esta abordagem, ao falar sobre as diferenças entre *etnografia* e *etnografia histórica* - em que a perspectiva etnográfica trata da vivência do pesquisar em campo com observação-participante e da tradução textual dessas vivências; já no estudo histórico, não é possível realizar esse tipo de observação. A autora afirma que:

Nesse caso, teria de valer-se de outras ferramentas para construir sua etnografia, como documentos, fotos, periódicos, gravações, ou seja, representações que por algum motivo, chegaram até o tempo presente, que foram considerados importantes de serem guardados pelas pessoas. (LUCKOW, 2011, p. 16 - 17).

As memórias apresentadas pelas interlocutoras da pesquisa são interpretadas por meio da proposta teórica do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) em sua obra *A memória coletiva*. Uma característica marcante da rede de interlocutoras da pesquisa é o fato de todas atuarem profissionalmente em áreas ligadas à música, o que pela perspectiva de Halbwachs (1990) contribuiria para a *manutenção das memórias* relacionadas às vivências delas na Banda ou no IMBA em geral, uma vez que a música ainda faz parte do meio social dessas mulheres.

⁶ A entrevista foi realizada na casa da mãe de Eliana, no dia 04 de outubro de 2019. O encontro com Eliana durou aproximadamente 1 hora e 15 minutos e a gravação da entrevista possui 48 minutos,

A relação atual com a música relacionada às memórias das interlocutoras também são interpretadas a partir do antropólogo brasileiro Gilberto Velho (2003) em sua obra *Projeto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. O antropólogo relaciona as *memórias* como parte da construção de *identidades* dos sujeitos, assim como estão ligadas com os *projetos* individuais e coletivos que envolvem os sujeitos. O que o autor chama de *campo de possibilidades* também está relacionado com as *memórias* e com os *projetos* individuais, uma vez que seria o meio em que o indivíduo vive que “determina” as suas possibilidades. Isso não significa que o indivíduo seja completamente inexpressível nesse contexto. Afinal, é agente do seu *campo de possibilidades*, que ao longo de transformações sociais, pessoais etc, altera o seu *projeto* (o ser no futuro), ressignifica a *memória* (ser no passado) tendo uma *identidade* (ser no presente) fluída.

Com relação às relações e construções de gênero no contexto da pesquisa, nos apoiamos no trabalho da musicóloga feminista Susan McClary (1994), especificamente em sua obra *Feminine Endings*, em que a autora aponta a música como não passiva na sociedade, manifestando, adotando e contestando diversas convenções e discursos de organização social e conseqüentemente sendo atuante em *construções de gênero*. McClary (*Ibidem*) acredita que estudar música a partir desse ponto de vista possibilita perceber mais do que somente a música, mas também o ambiente histórico social e cultural.

A música também é apontada pela autora como discurso de gênero, associada por muito tempo ao corpo (dança ou prazer sexual, por exemplo), sendo entendida como “lugar feminino”, “arte da mulher”. Quando a música passa a ser considerada mais racional, possuindo “objetividade, racionalidade e transcendência” como características, começa a ser lida socialmente como “arte masculina”. Com isso, se inicia um processo de deslegitimação e apagamento das mulheres na história da música.

Susan McClary (*Ibidem*) pontua aspectos da música que historicamente estão ligados às questões de gênero, como os conjuntos de convenções que caracterizam o masculino e feminino. É o caso do que dá título ao seu trabalho: as cadências femininas, aquelas que têm terminação do tempo *fraco* do compasso. Assim também ocorrem diferenças entre os temas dos personagens masculinos e femininos nas

óperas, em que o masculino está associado ao “vivaz e objetivo”, enquanto o feminino é apontado como mais “sentimental e secundário”.

A partir dessas leituras, a pesquisa busca discutir as relações e construções de gênero no contexto da Banda do IMBA em suas primeiras décadas, 1960 e 1970, iniciando por uma narrativa das apresentações da Banda nos desfiles da “semana da pátria”, partindo das memórias compartilhadas pelas interlocutoras.

3 ENTRE COREOGRAFIAS E MARCHAS “PERSONALIZADAS”: MEMÓRIAS MUSICAIS DE UM DESFILE

Em Bagé, entre as décadas de 1960 e 1970, um desfile da “semana da pátria⁷”, realizado geralmente na sua principal avenida, justamente a “Sete de setembro”, tinha normalmente como um momento esperado a passagem da banda do IMBA - Instituto Municipal de Belas Artes, o conservatório de música da cidade. Segundo os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas -IBGE-, levantados pelo censo demográfico do estado do Rio Grande do Sul no ano de 1960 (p. 119), o município de Bagé possuía aproximadamente 76.577 habitantes, e a banda tendo em média cem integrantes - e em sua grande maioria meninas - poderia ser considerada muito expressiva para uma cidade de médio porte, ainda mais levando em conta que uma parte de seu território e população eram rurais, não necessariamente tão circulante nas regiões centrais. Uma banda tão numerosa, sonora - majoritariamente feminina - causava impacto no público, que assistia a passagem do grupo pelas quatro quadras da “Sete”, posicionado nas calçadas laterais, de frente para avenida. Nas lembranças de Oraides Silva, uma de suas integrantes na época, “Não querendo puxar brasa para o nosso assado, mas é que a banda do IMBA, ela era tão boa, ela era um acontecimento [...]. As pessoas esperavam pela banda do IMBA”⁸.

De acordo com as participantes da banda na época, ao rememorem os desfiles para esta pesquisa, uma característica marcante era a importância do seu uniforme. Narrado pela ex-integrante da banda Elizabete Infantini como marca visual e categoria determinante na competição com outras bandas da cidade, o uniforme poderia ser nas cores branca, azul marinho ou vermelho, e sempre ornamentado com “muito dourado”. Também recorda Oraides: “E o de gala era branco. A gente via que era chique, assim. O modelinho era diferente, mas a gente via que um era mais chique que o outro”.

A valorização da estética visual da banda é parte fundamental de uma narrativa em torno de determinada competição envolvendo a banda do IMBA e a banda do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, uma instituição privada da cidade.

⁷ Semana em que muitas cidades se mobilizam para rememorar a “Independência”, episódio apontado como marco de quando o Brasil deixou de ser colônia em termos políticos. Esta semana é realizada em torno do dia 7 de setembro, feriado nacional.

⁸ Entrevista concedida por Oraides Silva, realizada 02/09/2019.

Uma característica do cenário dessa “disputa” é que essa escola era salesiana e composta exclusivamente por meninos. Oraides, ao citar essa relação conta que:

Eu acho que era o diferencial também, o diferencial da banda do IMBA, uma banda só de meninas. Muito embora, na época, a banda do Auxiliadora era só de meninos [...] **mas**, ainda assim era diferenciado, o IMBA sempre teve um glamour, digamos assim (*grifo* nosso).

A relação dessas nomenclaturas – como “chique” e “glamour” – à banda pode ser interpretada como uma leitura da classe social a qual pertenciam essas alunas/alunos, uma vez que mesmo o IMBA sendo municipal e oferecendo bolsas de estudo para as/os alunas/alunos possuía um senso comum de que era elitista e de hegemonia branca, mesmo havendo alunas negras, como Oraides. Coincidentemente – ou não – o IMBA fica localizado no mesmo lado da rua do Clube Comercial, clube social consagrado da elite bageense e, como aponta o historiador Tiago Silva (2018), “até meados dos anos 1970, homens e mulheres negras não passavam na calçada em frente ao clube, somente do lado oposto” (SILVA, 2018, p.132).

Ao mesmo tempo em que desfilava e parecia sintonizar-se com as expectativas locais, assim como outras da época, naquele momento a banda do IMBA aproximava-se do ideal nacional ditatorial, em que esses grupos representavam uma das imagens da “nação”, estando profundamente relacionada aos códigos morais locais da época – inclusive pela referência e relação histórica com o contexto militar que as bandas e fanfarras possuem (LIMA, 2005). Não por acaso, essa mesma banda em 1972 recebe o então presidente, bageense, Emílio Garrastazu Médici, ao visitar sua terra natal⁹.

⁹Como mostra o vídeo, “1972 presidente Médici em Bagé”, publicado pelo canal “Fotos Antigas de Bagé”, que aos 37” mostra a banda do IMBA tocando para o presidente. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Aw_F2AiF03g&feature=youtu.be . Acesso em 5 nov. 2019

Figura 2- Vídeo: 1972 presidente Médici em Bagé RS



Fonte: Fotos Antigas de Bagé (2016)

Acreditamos que não coincidentemente dentre o repertório lembrado pelas integrantes da banda estava o hino nacional, outras músicas “cívicas”, além de músicas “artísticas”/“eruditas”, como “O lago dos cisnes” (Tchaikovsky). E o próprio hino à banda do IMBA:

Nós Somos do IMBA
 Alunas riosas
 A estudar co’ardor e fé
 Marchas e hinos
 Tocando garbosas
 Para a glória de Bagé¹⁰

O hino, que em sua letra flexiona gênero, fazia parte de uma performance que poderia contar com coreografias ou uma marcha “personalizada”: “A gente descia a “Sete” assim: Nós somos o IMBA [levanta a perna] alunas riosas [levanta a perna]”.¹¹

Dentre as várias características que marcaram as performances da Banda do IMBA, a formação instrumental foi lembrada pelas interlocutoras como parte de um conjunto de atributos muito importantes nessa trajetória. Segundo o trabalho de

¹⁰ HUBER, Eliana Vaz. Arte, tempo e memória – Noventa Anos de Música em Bagé no Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA). Canoas: Unilasalle, 2012. 94p. il., color.

¹¹ Entrevista concedida por Eliana Vaz Huber, realizada 04/10/2019

conclusão de curso de Barres (2016) e o trabalho que realizamos no arquivo – especificamente listas de chamada da banda – notamos um aumento gradual da formação instrumental entre 1958, ano de criação da banda, e 1976, sendo que neste último podemos notar um maior número de instrumentos e, conseqüentemente, de variações timbrísticas. No quadro a seguir apresentamos a formação instrumental da banda nos momentos mencionados:

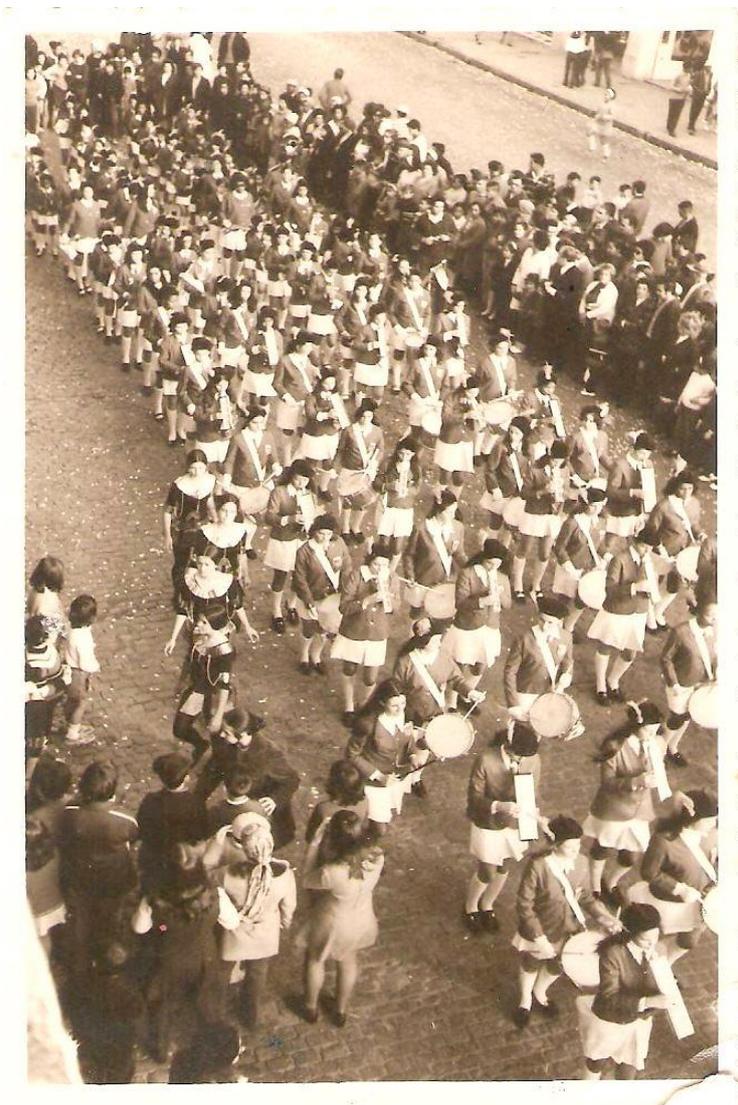
Quadro 1- Formação instrumental da Banda do IMBA nos anos 1958, 1970 e 1976

ANO	1958 (BARRES, 2016)	1970 (Arquivos das Listas de chamada)	1976 (Arquivos das Listas de chamada)
Formação instrumental	Cornetas em fá e sib, tubas, tambores, caixas, surdos, tarol e pratos.	Escaletas, pífano, cornetas, tubas, bumbo, tarol, caixa clara, caixa surda e pratos.	Surdo, tarol, pandeiros, pratos, triângulo, ganzá, reco-reco, pau-de-chuva, castanhola de cabo, afoxé, escaletas, flauta doce e lira-de-guerra.

Fonte: Autora (2019)

As/os instrumentistas formavam quatro fileiras, o que tornava a estrutura da banda longa. Na frente estavam as percussões, que executavam coreografias com as baquetas, e em seguida os instrumentos melódicos. De acordo com o relato de Eliana, enquanto o grupo “descia” a Avenida Sete de Setembro, os metais e escaletas tocavam as melodias principais, enquanto as flautas executavam os acompanhamentos. A ex-integrante também conta que “os metais eram sempre [executados pelos] os guris. Já tinha [instrumentos de] metais [...] eram os guris que faziam: os metais, as cornetas e trompetes”.

Figura 3- Desfile da banda do IMBA em 1971



Fonte: Barres (2016, p.22)

Ainda de acordo com o relato de Eliana, houve uma ocasião em que a banda, ao chegar à frente do palanque onde se encontravam as autoridades políticas e militares da cidade, executou uma cadência¹², e lançou pétalas de flores para o alto. “E entre uma e outra tinha um toque: ‘Tã tarararantã-tarararantã IMBA’, e aí na frente do palanque a gente levava nas mãos pétalas de rosas, e [...] [as] soltava, assim [levanta as duas mãos e simula jogar para cima]”.

¹² Aqui se entende por cadência a peça curta que é executada, geralmente, pelas percussões e clarins entre cada uma das músicas do repertório. Momento em que os músicos do corpo harmônico “descansam” e se preparam para entrar na próxima música.

Toda a performance realizada pela banda tinha a “condução” da professora Neiva Martinez, professora efetiva do conservatório desde 1960, quando tinha aproximadamente 22 anos. A professora Neiva aparentemente dava continuidade ao perfil social das professoras de gerações anteriores no IMBA – mulheres brancas, bageenses, ligadas ao propósito educativo-musical do instituto - elemento que será abordado novamente adiante. A professora Neiva, então, coordenava a formação instrumental, repertório, sonoridade, coreografias, indumentária e era responsável pelas criações performáticas, inclusive pelas posições das/os integrantes e respectivos instrumentos. Oraides lembra a mediação da regente como: “Então o que que ela fazia? Ela colocava os meninos na percussão e as meninas entre flauta e escaleta, liras.” Para Eliana, a posição em que os instrumentos/instrumentistas ocupavam também era algo marcante, a ponto de ser lembrada na relação de afinidade com instrumentos e respectivas posições: “O bumbo eu achei bem interessante de tocar, porque a gente ia bem na frente. Ela fazia os bumbos [tocarem] na frente, então eu gostei de desfilar bem na frente da banda”.

A professora Eliana Vaz Huber, uma das colaboradoras desta pesquisa, em sua dissertação de mestrado (2013) aponta a banda como uma ligação importante entre o conservatório e o público, além da relação de respeito que a comunidade tinha por ela. Ao longo dos relatos obtidos na pesquisa de Huber (*Ibidem*) existe uma associação da trajetória inicial da banda com o nome da professora Neiva Martinez. Huber afirma que:

A figura do regente é sempre lembrada. É nele que são centradas as exigências, a criatividade e a afetividade. A professora Neiva é citada nas entrevistas em relação à Banda nove vezes e sempre com admiração pelo seu trabalho diferenciado. (HUBER, 2013, p. 34).

O desfile da banda na “semana da pátria”, que é narrado com admiração, era parte de um processo que envolvia muitos personagens e o convívio músico-social entre as alunas/os e professora é contado pelas participantes como algo muito forte, havendo as aulas dos instrumentos que tocavam na banda, aula de harmonia e os ensaios gerais. Os/as participantes, portanto, interagem com frequência, e a convivência aumentava com a intensificação dos ensaios, conforme se aproximava o mês de setembro – e a “Semana da Pátria”. Isso quer dizer que, por trás de toda a performance e “beleza” atribuída à banda, as memórias das

integrantes apontam a existência de um convívio e preparação intensos para o “resultado final”, como lembra Eliana: “Isso ensaiado à exaustão, a gente ensaiava, passava as tardes ensaiando, depois tinha os ensaios na rua, que a gente fazia a volta no quarteirão.

A partir desta cena musical, provenientes dos relatos das interlocutoras da pesquisa e das listas de chamada, foi possível perceber uma associação de gênero a instrumentos musicais, assim como o aumento gradual da presença de meninos na percussão. Além disso, acreditamos ser importante ressaltar a disposição dos instrumentos/instrumentistas nas apresentações, segundo os relatos, de forma que se as percussões são posicionadas na frente, e a percussão é a categoria apontada com o maior número de meninos, então esse espaço - que pode se tornar de protagonismo por serem os primeiros a serem vistos pelo público - é ocupado majoritariamente por eles. Notar essas associações/relações de gênero é entender que por trás do espetáculo assistido pelo público, existem relações músico-sociais complexas que atravessam as vidas dos/as seus/suas integrantes.

Essa breve narrativa buscou transmitir o cenário das apresentações musicais da banda nos desfiles de Sete de setembro entre décadas de 1960 e 1970, pelas memórias de algumas de suas ex-integrantes. Para o desenvolvimento do trabalho, elementos desta cena inicial continuarão sendo interpretados, tendo a banda no centro da pesquisa, e buscando apontar algumas relações e agências de gênero presentes na sua trajetória e de suas integrantes, tema dos seguintes capítulos.

4 MEMÓRIAS DE GÊNERO NAS VIVÊNCIAS MUSICAIS DA BANDA

A fundação da Banda do IMBA é atribuída por Barres (2016) a 1958, sendo uma iniciativa da então diretora do instituto, Professora Rita Jobim Vasconcellos. Segundo o autor, no ano de 1960 a banda passou a ser regida pela professora Neiva Martinez. Nesse momento, a banda então se tornaria um curso anual, possuindo aulas semanais, avaliações e atribuições de notas para os alunos - distribuídos entre os cursos de escaletas, flauta doce, percussão, musicalização, harmonia, composição para principiantes e práticas instrumentais com leitura à primeira vista; um coro infantil, grupo de pesquisas e confecções de instrumentos e laboratório de experiências sonoras.

A pesquisa de Barres (*ibidem*) conta com relatos de Neiva Martinez, em que o autor pontua que “Martinez informou que a Banda era composta apenas por meninas (...)” (BARRES, 2016, p. 20). Essa mesma banda é apontada em sua pesquisa como uma das mais tradicionais da cidade dessa época, sendo inovadora em cada desfile, com relação a uniforme e tema.

Barres (*ibidem*) narra que no ano de 1983 acontece uma interrupção nas atividades da banda, associada à aposentadoria de Neiva. De acordo com o autor, o retorno das atividades banda foi em 1994, sob coordenação de Glênio Fuchs, sendo posteriormente, em 1999, auxiliado pelo trompetista Rubens Veiga, pois haviam sido incorporados novos instrumentos de metais na banda. Segundo o autor, a banda passou por uma nova mudança de coordenação em 2003, passando a ser regida pelo Cabo Manuel Bueno até 2007, quando Lucas Barres se torna seu regente.

O trabalho de conclusão de curso Barres (2016) não teve por objetivo refletir sobre as relações de gênero estabelecidas na banda e em seus processos de formação, mas nos relatos de sua entrevistada a formação feminina da banda é lembrada, ressaltando essa característica de sua construção inicial. Porém, acreditamos que entender os atravessamentos de gênero nas narrativas em torno da formação da banda é entender que a música/a vivência musical traduz uma realidade individual, coletiva e sociocultural daquele momento. Como aponta Susan McClary (2002):

[...] A música não reflete apenas passivamente a sociedade; serve também como um fórum público no qual vários modelos de organização de gênero (além de muitos outros aspectos da vida social) são reivindicados,

adotados, contestados e negociados. (MACCLARY, 2002, p. 8, tradução nossa).¹³

A partir da afirmação de McClary (*ibidem*) podemos ler o IMBA atravessando e movimentando um conjunto de ideais e construções sociais locais, com uma maioria feminina, sendo fundado em 1921.

O período de 1904 a 1927 foi estudado pelo educador musical Rafael Silva (2019) em sua tese de doutorado, com o tema voltado ao ensino de música em conservatórios de Bagé/RS na primeira república. O autor aponta o IMBA como projeto de uma política de interiorização e dinamização do campo artístico estadual. Ao mesmo tempo em que esse projeto busca inovar as propostas pedagógico-musicais locais, surgem tensões do campo social, uma vez que é uma política externa atravessando a realidade sociomusical já estabelecida na cidade. Importante notar que em 1927, quando o instituto é municipalizado, e tem, simultaneamente, a primeira bageense em sua direção, professora Rita Jobim Vasconcelos - que em 1964 passa a dar nome à instituição – já tem um corpo docente majoritariamente feminino, o que parece divergir da projeção inicial para o IMBA (SILVA, 2019, p. 223).

Silva (2019) aponta a educação musical feminina como uma das características da transição da noção de “dote” para “prenda”, uma vez que o saber musical das mulheres faz parte do “ideal feminino”:

Trata-se de um período em que o estudo de música (tal qual o de bordado, dança e outras prendas sociais) é, também, encarado como um investimento que poderia gerar significativos retornos financeiros e de status social por seu potencial de aumentar as chances de sua filha se “casar bem” (SILVA, 2019, p. 173).

Essa “marca feminina” no instituto não passou despercebida nas falas de suas ex-alunas, mesmo referindo-se a um momento posterior ao da pesquisa de Rafael Silva (*ibidem*). Eliana conta:

Porque o IMBA funcionava ainda muito com aquela coisa do século XIX, XX com aquela coisa [de] que as meninas tinham que saber bordar, saber tocar piano, saber cozinhar. E o piano fazia parte dessa cultura de uma ‘boa moça’, ‘prendada’, né? E eu acho que o IMBA ficou muito nisso.

¹³[...] Music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models of gender organization (along with many other aspects of social life) are asserted, adopted, contested, and negotiated.

Ainda relacionado a essa questão da historicidade do ensino de música para mulheres no IMBA, Oraides aponta que:

É que o IMBA é interessante. O IMBA é uma escola onde predominava o feminino, né?! Porque ela foi criada, essa escola, praticamente para mulheres, né?! Não que os homens não pudessem, claro que sim, mas por uma questão até da época, estudavam muitas meninas mesmo.

A interlocutora, ao lembrar-se de suas vivências enquanto aluna do instituto, fala que o acesso ao IMBA era permitido para o gênero associado ao masculino, mas por uma questão social havia predominância de meninas. A colocação de Eliana pode ser associada com o que diz McClary (2002, p. 21), quando afirma que a música não tem um significado fixo ou inerente, mas que esses significados só existem e permanecem por meio de uma atuação da sociedade.

Nesse sentido, podemos conectar a narrativa com o início da presença masculina na banda, que, pelo trabalho de arquivo, especialmente listas de chamada, notamos iniciar mais numerosamente a partir de 1976. Quando Eliana reflete sobre a transição gradual de uma banda majoritariamente feminina para uma presença numerosa de meninos ela conta que:

Basicamente os meninos faziam percussão, porque era mais pesado, e as meninas escaleta, por conta do piano, né? Só tinha meninas no piano¹⁴, então só tinha meninas na escaleta, e na flauta até tinha alguns guris, mas era mais na percussão.

Ou ainda quando interpreta a crescente participação de meninos na banda com o movimento hippie: “A flauta doce era muito associada à música dos hippies, né? Então veio muito guri. Entrou bastante guri nessa época, agora que estou me lembrando. Piano, não; piano, sim, era feminino.”

Essas relações de gênero em música com instrumentos, características físicas e estilos musicais convergem com o que McClary (*ibidem*) considera semiótica de gênero em música, que seria uma abordagem para a construção da masculinidade e feminilidade, criando e reproduzindo determinados estereótipos sociais na prática musical. Nesse sentido, poderíamos interpretar que a apontada

¹⁴ Silva (2019) mostra que o IMBA enfatizou o ensino de piano desde sua fundação e foi um dos cursos de maior número de alunas durante a época abrangida pela sua pesquisa.

“música dos hippies” não se manifestava como compatível com os valores femininos de uma jovem “de família” do sul do Brasil nas décadas de 1960 e 1970 (plena ditadura); contudo, aparentemente poderia fazer sentido entre aqueles identificados com o masculino, na relação com os movimentos “de protesto” e “contracultura” norte-americanos¹⁵.

A partir das vivências narradas é possível interpretar que os sentidos musicais atribuídos ao masculino e/ou feminino vão além de processos de diferenciações ou hierarquias de gênero relacionados a instrumentos e posição na banda; sinalizam também um processo de incorporação do que é esperado do feminino e do masculino em música, com um impacto na vida social dessas pessoas. Essas relações da banda com o seu contexto social se relacionam com o que aponta McClary (*ibidem*, p. 21, tradução nossa): “a música e outros discursos não refletem simplesmente uma realidade social que existe imutável do lado de fora; antes, a própria realidade social é constituída dentro de tais práticas discursivas.”¹⁶

Essas relações são apontadas em outros momentos das narrativas, como na seguinte fala de Eliana:

Ah, sim, esqueci-me de dizer. Sim, os metais eram sempre os guris. Já tinha metais, aquele toque eu te disse ali entre as cadências, eram os guris que faziam os metais: as cornetas e trompetes. Eu cheguei...A Neiva e eu chegamos a fazer umas aulas [com o professor de cornetas] **mas não continuamos, desistimos**. Não deu... Lembro que tinham outras gurias, eu não me lembro quem, mas entrou mais com a gente, **mas não seguiram também**. [...] Mas, eram mais guris. Por causa da embocadura e da força, eu acho. Tinha uma diferença física, e do próprio estudo, né? (*Grifo nosso*)

A relação de uma habilidade física com a capacidade ou não de tocar um instrumento da família dos metais parece ser recorrente nas narrativas de construção de gênero em música, em que existe uma associação de “força física” com o masculino para tocar um instrumento tão marcante quanto uma corneta ou trompete, enquanto as mulheres estão em instrumentos menores, e frequentemente considerados delicados, como flautas e escaletas. Não conseguir dar continuidade

¹⁵ Um estudo que tematiza algumas dessas questões sobre os valores do movimento hippie associados à música no contexto brasileiro é o artigo intitulado *O caso do Som Imaginário: contracultura, experimentação e indústria fonográfica entre as décadas de 1960 e 1970*, com autoria de Moreira e Santos (2013).

¹⁶ Music and other discourses do not simply reflect a social reality that exists immutably on the outside; rather, social reality itself is constituted within such discursive practices.

ao estudo de um instrumento que estava, naquele contexto, ligado a uma representação do masculino, pode ter inúmeros significados sociais, entre eles o que de forma inconsciente – ou não – impossibilitou a presença feminina naquele contexto. Isso se relaciona com o que Doubleday (2008) trata na abertura de um volume que trata da relação entre instrumentos musicais e gênero na revista *Ethnomusicology Forum*. A autora afirma que:

A atribuição de gênero a instrumentos musicais funciona em muitos níveis. A aparência ou som de um instrumento pode incorporar algum significado de gênero. Os instrumentos podem ser imaginados ou nomeados como entidades masculinas ou femininas, como entidades emparelhadas que combinam características masculinas e femininas, ou como membros de uma família com gênero atribuído. (DOUBLEDAY, 2008, p. 29, tradução nossa¹⁷).

Essa relação narrada em torno da associação de gênero a determinados instrumentos pode estar ligada a códigos convencionados no próprio IMBA, na banda, ou políticas estabelecidas através da prática musical que acabaram se constituindo para além dela. Esses códigos podem ser percebidos na pesquisa de Silva (2019) - em uma época anterior a banda, mas que ainda assim entendemos como relacionadas – uma vez que para o autor a construção social em torno das diferenciações de gênero na educação musical está diretamente relacionada com a criação do IMBA. O autor também afirma que “diversos indícios apontam para um entendimento comum, na sociedade bageense, que via o IMBA não só como uma política de educação musical, mas também de educação feminina [...]” (SILVA, 2019, p. 178).

Em outros contextos de música ocidental as hierarquias de gênero na relação com os instrumentos também se fazem presentes, como no estudo dos bastidores de uma orquestra, em que o sociólogo Lehmann (1995) apresenta certa subalternização dos instrumentos de cordas, família esta que apresenta a maior presença feminina, em comparação com a família dos metais, além de uma relação salarial também inferior. Sobre a posição das mulheres na família das cordas o autor afirma que: “(...) mulheres que, por sua vez, se veem duplamente dominadas:

¹⁷The gendering of musical instruments operates on many levels. An instrument’s look or sound may come to embody gendered meaning. Instruments may be imaged or named as male or female entities, as paired entities combining male-female characteristics, or as gendered members of a Family.

Socialmente, com relação aos homens da mesma família instrumental, de um lado, e enquanto tutti de outro” (LEHMANN, 1995 p. 90).

As relações e hierarquias de gênero na música instrumental ocidental - ou ocidentalizada, como no caso da banda – segundo Doubleday (2008), como construções de gênero, estão presentes em música e relacionadas a um domínio histórico masculino na música instrumental. Segundo a pesquisadora, estas construções também estão relacionadas à sexualidade e inversões de atribuições de gênero. Afinal,

O contexto dos instrumentos musicais é caracterizado pelas desigualdades de gênero, com homens dominando a música instrumental e tecnologia. Tem existido uma tendência cultural comum de negar às mulheres acesso a instrumentos, ou coagir instrumentistas mulheres a exercer papéis musicais mais ‘adequados’ e ‘aceitáveis’ (DOUBLEDAY, 2008, p. 29, tradução nossa¹⁸).

Essas construções e hierarquizações são tão profundamente implantadas na sociedade a ponto de serem narradas como cotidianas, e frequentemente, apontadas com “naturalidade”, sem envolver aparentemente tensões. Esse parece ser o caso das memórias de Eliana, quando conta quais instrumentos os/as integrantes tocavam ao entrar para a banda: “E todo mundo que entrava na banda [tinha como] o primeiro instrumento aquele píforo. As gurias, né? Os guris acho que tocavam tambor mesmo”.

As relações do masculino com a percussão na banda são colocadas em questionamento quando a ex-aluna Elizabete conta que ingressou na banda tocando píforo, mas logo em seguida começou a tocar tarol, e, segundo ela, a motivação para tocar o instrumento foi porque gostava de seu som marcante. A escolha por tocar um instrumento percussivo é uma forma de agenciamento dessas mulheres em meio às convenções sociais e musicais que estão lhes sendo impostas, desafiando e transformando seus meios. Como menciona Doubleday (2008, p. 29, tradução

¹⁸The realm of musical instruments is characterized by gender inequalities, with men dominating instrumental musicianship and technology. There has been a common cultural tendency to deny women access to instruments, or to coerce female instrumentalists into ‘suitable’ and ‘acceptable’ musical roles.

nossa¹⁹): “os direitos exclusivos masculinos estão sendo erodidos à medida que as mulheres determinadamente desafiam os códigos de gênero existentes”.

Em diversos momentos as memórias das interlocutoras sobre as relações com os instrumentos estiveram ligadas às diferenciações de gênero e tocar determinado instrumento ou ocupar determinado espaço foram agenciamentos dessas meninas em seus contextos. Mesmo assim, as memórias das interlocutoras quanto às relações de gênero na banda foram lembradas geralmente de forma binária pelas entrevistadas, demonstrando em diversos momentos o masculino *versus* o feminino em música. Mesmo que a pesquisa buscasse encontrar outras perspectivas, entendemos que essa forma narrada pelas interlocutoras faz parte da construção de suas memórias e, portanto, da relação também com a atualidade, em que os binarismos também são tomados no senso comum como a “divisão de gênero” ou, ainda, “divisão sexual”. O termo “divisão sexual” é utilizado pelo antropólogo social Caio Giustina (2017) em seu trabalho de conclusão de curso, que teve por objetivo compreender as dinâmicas de gênero e relações de poder em uma escola de música de Brasília. A utilização do termo “divisão” mostra que mesmo cinquenta anos após a fundação da banda, meio social em que se constituem algumas das memórias dessas mulheres, a narrativa do binarismo em torno das diferenças dadas como biológicas parecem ainda se fazerem presentes na vida social de brasileiros/as – ou ao menos aqueles/as do interior do Rio Grande do Sul.

Isso quer dizer que os mencionados binarismos fizeram parte das vivências das interlocutoras e nos processos de construção de gênero em música que atravessaram suas trajetórias. Ao mesmo tempo, as memórias das vivências musicais na banda permitiram à pesquisa acessar as construções de gênero em que o papel feminino na banda – e, talvez, no IMBA, de forma geral - não necessariamente ficava reduzido à *subordinação*, sem espaço para escolhas, criatividade e inovação musical. Esse é o tema do próximo capítulo.

¹⁹Male exclusive rights are being eroded as women determinedly challenge existing gender codes.

5 AGENCIAMENTOS MUSICAIS FEMININOS

Neste momento, partimos da obra *Projeto e metamorfose* (2003), do antropólogo brasileiro Gilberto Velho, para interpretar as memórias das ex-alunas da banda como parte essencial na constituição de suas *identidades, projeto*, e também em suas trajetórias. Como afirma o autor: “A *memória* e o *projeto*, de alguma maneira, não só ordenam como dão significado a essa trajetória” (VELHO, 2003, p. 102, *grifo* do autor). Por isso, entendemos que o fato de as três interlocutoras da pesquisa terem seguido carreira profissional no campo da música em suas trajetórias contribui para a manutenção das memórias delas, assim como aponta a vivência na banda como parte do *campo de possibilidades (ibidem)* dessas mulheres.

No caso de Eliana, ela conta que nasceu na cidade de Santa Maria – região central do RS - e ao se mudar para Bagé, por questões familiares, teve dificuldade em se adaptar à cidade, mas as relações com o IMBA foram importantes nessa nova fase de sua vida: “O IMBA me salvou, me deu outra vivência aqui em Bagé, e eu comecei a adorar Bagé, tudo em função do IMBA. Mas, também eu vivia lá dentro, eu tocava na banda, ensaiava pra banda e tinha o piano”²⁰.

Segundo o sociólogo Maurice Halbwachs (1990) a ligação da memória com o meio em que ela foi constituída é indissociável, mesmo que o indivíduo já não viva nesse meio. A partir desse argumento é possível interpretar as ações que a banda e a música exerceram na trajetória de seus/suas integrantes - principalmente daqueles/daquelas que mantiveram a música como parte de suas carreiras - atravessando suas biografias e meios sociais, como cita Oraides ao relatar como foi seu primeiro contato com a banda: “E assim, foi a melhor coisa que aconteceu [...] na minha vida, foi aquele encontro, assim, sabe?! Porque de fato, assim, do nada ela [professora Neiva] me olhou e disse: ‘tu toca flauta, né?’, eu disse ‘não’. Ela me deu a flauta e eu segui tocando.” Em outro momento do diálogo, ela afirma que “a música tem disso, ela nos conecta, né? Música é amor e eu tenho só a agradecer. A música e ao IMBA. Minha vida é IMBA.”²¹ Considerando Halbwachs (*ibidem*), essas lembranças perduram em suas memórias porque ainda hoje consideram fazer

²⁰Entrevista concedida por Eliana Vaz Huber, realizada 04/10/2019

²¹Entrevista concedida por Oraides Silva, realizada 02/09/2019

sentido em suas identidades (VELHO, 2003). Isso quer dizer que a forma com que a música e a banda estiveram ligadas às construções sociais e individuais de gênero relacionam-se também com os seus *projetos* de vida.

A relevância da banda nos *projetos e identidades* (VELHO, 2003) dessas mulheres pode ser notada também quando Eliana conta que, mesmo sendo aluna primeiramente de piano do IMBA, tocar flauta na banda a marcou muito: na sequência ingressou no curso de bacharelado em música, no de licenciatura em educação artística e, atualmente, é professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, com ênfase no ensino de flauta doce há mais de 20 anos.

Eu tenho muitos instrumentos de época, e a flauta doce foi o elo que me ligou com essa outra linguagem. Tanto que eu fiquei anos tocando só flauta doce, fazendo música antiga e contemporânea, e piano tinha abandonado completamente.

Para Oraides não foi diferente. Ao contar quando deixou de fazer parte da banda e como a música se manteve presente em sua trajetória ela conta que: “Na verdade eu nunca imaginei que eu fosse trabalhar com banda, mas a vida vai nos conduzindo.”

Oraides cursou magistério e licenciatura em educação física, tendo grande atuação na área de Música, sendo diretora do IMBA de 2001 a 2004, professora regente de algumas bandas escolares da cidade de Bagé e assessora de música da 13ª Coordenadoria Regional de Educação. A carreira de Oraides e sequência na vida musical a partir das vivências no IMBA, inclusive como professora e diretora do instituto, é parte de um processo de agência dela em meio ao seu *campo de possibilidades*, burlando todo um contexto social racista e elitista, enquanto ela se via como “Uma das poucas alunas pobres, e claro, negras”. Mesmo que hoje em dia a realidade do IMBA seja outra.

Os *projetos e agenciamentos* cruzados com a banda aqui mencionados também estão intimamente relacionados com uma realidade local, e que em alguns aspectos diverge das bibliografias sobre banda em contexto nacional nessa época.

Um caso é a narrativa do sociólogo Holanda Filho (2010) que, ao situar historicamente a trajetória de bandas no Brasil aponta a exclusividade de membros masculinos em suas formações e afirma que “A mulher só veio participar de bandas como músico [sic] a partir da década de 70 do século XX”. (HOLANDA FILHO, 2010, p. 8).

A relação institucional do IMBA com a Banda foi brevemente acessada por meio dos documentos encontrados no Arquivo Público de Bagé. Nesses documentos foram encontrados os relatórios anuais da década de 60, em que listam as apresentações promovidas pelo instituto ao longo do ano, os professores que atuaram, diárias, bolsas e as metas para o próximo ano. A menção à banda nesses relatórios estava frequentemente ligada à listagem de suas apresentações e compra de instrumentos novos, como em 1965, que o relatório aponta a compra de 20 pífaros e 1 tambor de guerra. Em um relatório de atividades de 1968 uma das metas elencadas é a transformação da banda do IMBA em marcial, e logo no ano seguinte já é apontada uma “ampliação da banda marcial e bandinha rítmica”²². Nesse mesmo ano, 1969, na seção das metas existem dois tópicos relacionados à banda: Um deles é “15º- Ampliação da banda marcial” e o 16º tópico refere-se à “criação de uma fanfarra masculina”. Esse projeto político-institucional de ampliação da banda pode estar relacionado com o projeto de ideal nacional, no momento de ditadura militar. A efetivação dessa meta de criação de uma fanfarra masculina não foi constatada nos arquivos e nem confirmada pelas interlocutoras da pesquisa. Na conversa com Eliana, ao mencionar essa informação encontrada nos arquivos do instituto, ela responde: “Deve ser porque tinham poucos guris, né? Bem interessante isso”.

A banda do IMBA é apontada por Barres (2016, p. 20) como condutora do IMBA nos desfiles “da pátria”, possuindo assim um papel de protagonismo na representação da instituição. Esse protagonismo então é atribuído ao feminino, já

²² Em conversa com Eliana ela me contou que a bandinha rítmica era uma banda destinada apenas aos alunos mais jovens. Também regida pela professora Neiva Martinez, a bandinha rítmica era onde as crianças começavam a ter contato com banda, de acordo com a interlocutora.

que além de suas integrantes serem majoritariamente meninas, sua regente também era mulher. A banda então pode ser lida como um processo de resistência dessas mulheres, frente a esse cenário nacional e local – que tenta criar uma fanfarra masculina onde já existe uma banda e que já possui uma determinada valorização social - podendo ser interpretada como parte do agenciamento de gênero dessas mulheres perante seu *campo de possibilidades*.

A relação da banda e os atravessamentos com a ditadura militar também foram lembradas pelas interlocutoras - mesmo que aparentemente sem muito aprofundamento. No caso de Eliana, não demorou muito para, logo no início da entrevista, ela mencionar: “Década de setenta, né? Era tudo ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’. Toda aquela coisa (...)”. Ao longo do diálogo ela também recorda outra ocasião em que o contexto político se relacionou diretamente com a prática da banda:

Ah sim, o cívico, né? Era muito cívico. Toda a história, né? De ordem unida [...]. Lembro até que alguma vez a Neiva tinha medo de uma música... Do governo não aceitar uma música porque não era assim [cívica], mas eu não lembro que música era.

5.1 A construção de uma referência feminina em música

Ao longo da pesquisa, notamos que muitos dos discursos positivos sobre banda eram frequentemente ligados à sua regente, professora Neiva Martinez. Essa importância que uma figura feminina frente à banda parece ter tido foi, ao menos minimamente, tão marcante na vida de suas integrantes a ponto de o nome dela ser mencionado diversas vezes ao longo das entrevistas realizadas, e nas fontes documentais consultadas sobre o IMBA. Essa frequente menção pode estar relacionada a uma imagem que se constituiu em torno dela por ser uma figura marcada pelo engajamento à banda e a criar novas possibilidades musicais para as alunas. Por sua vez, Neiva Martinez, em roda de conversa para o projeto de extensão “Memórias do Ensino de Música em Bagé”²³, narra o que poderíamos “ler” como uma das formas de agenciamento de gênero na performance da banda:

²³ O evento foi promovido pelo projeto de extensão Memórias do ensino de música em Bagé e região, vinculado ao curso de Licenciatura em música da Universidade Federal do Pampa, campus Bagé, e coordenado pelo professor Rafael Silva.

Eu usava disciplina, mas já adentrando na liberdade. Na liberdade de expressão, na liberdade de roupa, na alegria de vida. Porque as alunas do IMBA eram só alunas e os meninos eram pequenos, não participavam. Eu comecei a criar cursos porque eu tensionava... [Foi] como eu fiz chegar harmonia [...] Então o que fiz eu? Além da disciplina rígida, sem rigidez, eu comecei a colocar nos alunos o sonho de ter uma banda linda. E realmente ela chegou a ser muito linda. Não existia uniformes coloridos, mas eu vi que na Europa tinha, [então pensei:] porque eu não vou fazer? [...] E nós colocamos uniformes brilhantes: com dourado, botas douradas, dragonas douradas, muitos enfeites, saia branca dourada. Mas, o negócio da saia era o seguinte: era uma saia muito comprida, e eu usava de uma artimanha de um elástico, que eu usava para subir a saia para ficar mini [-saia]. As mães não sabiam que desfilava [de] mini, porque elas só olhavam a beleza, né? Isso já era o moderno, a mulher moderna, a mulher decidida, que faz o que gosta sem fazer o que não deve.

Mesmo entendendo que o conceito de “disciplina” possa ser entendido como muito “relativo e pessoal”, interpretamos que o posicionamento da professora Neiva, por um lado pode mostrar consonância com valores e estereótipos conservadores da época, por outro lado também se propõe a romper com as leituras do imaginário social “feminino”/de uma banda “feminina”. Quando Neiva fala que ministrava a disciplina “rígida sem rigidez” ela pode estar pontuando que o contexto não era pacífico, pois “tensionava”, e essas escolhas eram posicionamentos, mesmo em contexto hegemônico²⁴. Assim, entendemos como essencial compreender que a banda, mesmo estando cercada de construções de gênero musicais e sociais conservadoras, também possibilitou a suas integrantes serem criativas, inovadoras e fazerem escolhas individuais e coletivas. Isso vai ao encontro do que propõe Velho (2003): afinal, seguindo o antropólogo social o indivíduo é *agente* do seu *campo de possibilidades*, que ao longo de transformações sociais, pessoais etc, altera o seu *projeto*.

Frequentemente quando a professora Neiva foi mencionada nas conversas com as interlocutoras, uma das principais características atribuídas à ela foi a criatividade e o gosto pelas práticas de improvisação e criação em suas aulas. Além disso, a partir da leitura de Barres (2016, p. 21), percebe-se atribuir a ela a fundação de um dos cursos de harmonia e composição para iniciantes, ofertado para a banda. Isso parece ser um rompimento de paradigma no histórico do conservatório. Afinal,

²⁴ Considerando que para essa pesquisa não foi possível haver interação com a professora Neiva, sugerimos a riqueza de um estudo de trajetória de Neiva Martinez para pesquisas futuras.

quanto ao período que antecede a chegada da professora Neiva, Silva (2019) aponta:

No período entre 1921 e 1927, o IMBA foi uma instituição fortemente voltada à formação de musicistas/instrumentistas, no entanto, não foi possível perceber esforços no sentido de incentivar a prática criativa em música para além da dimensão criativa envolvida na performance. Em nenhum momento um curso de Composição foi ofertado pelo IMBA(...) (SILVA, 2019 p. 217)

A diferença também aparece de maneira mais transversal nos relatos das ex-alunas, como por exemplo, nesse trecho da conversa com Oraides:

Claro que a gente amava as aulas da Neiva, a gente estava sempre lá, então era natural até que a gente aprendesse porque ela passava o dia inteiro fazendo aquela coisa diferente. Era uma aula diferente, a gente criava, a gente improvisava, né?!

Ou, como menciona Eliana: “Então a Neiva é uma pessoa muito especial, e eu acho que ela incentivou muita gente a fazer música. Porque ela era criativa, inteligente”.

Ao mesmo tempo em que a professora Neiva é narrada muito frequentemente com admiração e como inspiração por suas alunas, também levantamos questionamento sobre os possíveis conflitos e tensões que envolviam essa prática. Por outro lado, essa narrativa que acentua positivamente o papel e importância de Neiva também pode ser lida como trabalho da memória, como uma busca para manter forte e viva essa referência – e, portanto, memória – que a professora significou e significa para elas.

Entendemos que as relações entre alunas e professoras aqui narrados fazem parte um recorte de gênero, sim, mas dentro de uma determinada camada social privilegiada, a qual era possibilitada frequentar o espaço de um conservatório de música. Mesmo o IMBA sendo municipal e oferecendo bolsas de estudos, como aponta Eliana em um trecho da nossa conversa,

depois com a história do IMBA ser municipal, isso também dava uma acessibilidade grande, né? Para estudar. Ainda assim parece que sempre com as meninas. Mesmo pago, ele tinha mensalidade (acho que agora também tem), mas sempre, nunca foi muito caro, né, por ser do município. E

quem não podia pagar tinha bolsa. Então também não tinha muito isso, mas meninos nunca.

Ainda assim não é a todas as meninas/ mulheres que um espaço como IMBA era ofertado como oportunidade. Além disso, relatos locais informam que até pouco tempo atrás havia proibições tácitas e, posteriormente, permaneceram as simbólicas quanto ao ensino musical no instituto para ingressantes negros/negras. Contudo, alguns músicos da cidade “furavam” essas interdições e faziam parte do cenário. Infelizmente não há espaço nessa pesquisa para abordar as questões de classe e étnico-raciais presentes nessa trajetória, mas não por isso essas questões passaram despercebidas pelas reflexões que constituíram esse trabalho e por isso julgamos fundamental indicarmos a realização de novas pesquisas sobre o tema.

6 Consideração finais

Por meio dessa pesquisa foi possível notar que a Banda foi parte do *campo de possibilidades* das interlocutoras, e que a é considerada parte importante de suas vidas, sendo sempre narrada com muito carinho e valorização por essas mulheres. A atuação da banda como parte de processos de construções de gênero são perceptíveis de diversas formas, desde a posição das/dos instrumentistas em apresentações, nas relações dos instrumentos e instrumentistas, assim como na atuação e visibilidade que ela possuía e então a visibilidade dessas meninas perante o contexto local e histórico.

Se no projeto da pesquisa havia uma intenção de identificar as relações e conflitos em torno das escolhas de instrumentos, o contato com os arquivos e com a ex-alunas da banda mostrou que o “tocar” determinados instrumentos esteve muito ligado aos processos de agenciamentos anteriores delas, assim como por determinadas imposições. Nesse sentido, é possível perceber que a Banda, mesmo correspondendo a padrões e talvez reproduzindo hierarquias músico-sociais, era simultaneamente uma maneira dessas mulheres serem/estarem resistindo a outras imposições, sendo assim, agentes de seus *campos de possibilidades*.

A regência feminina foi narrada ao longo das memórias das interlocutoras como uma figura importante, tanto como referência em suas trajetórias quanto agente em seu meio. Um questionamento que permaneceu dessas memórias é que geralmente ao citar as características criativas da professora Neiva elas estão associadas a aspectos musicais e de performance da banda, mas quando se trata da banda do IMBA de hoje, 2019, há uma interpretação entre as próprias interlocutoras de que “a banda tem um outro formato. É uma banda mais musical, tem um outro repertório, né? O que não quer dizer que meninas não podem tocar”. Atualmente, a Banda tem o nome de Banda Musical do IMBA e possui em sua formação madeiras, metais e percussões, incluindo percussões sinfônicas. A Banda possui um grande número de premiações em concursos e recentemente conquistou o título de Banda de Ouro do Estado do Rio Grande do Sul. Banda esta que curiosamente, ou não, é composta majoritariamente por pessoas que aparentemente se auto-identificam como gênero masculino. Finalmente, perguntamos: seria esse um legado das agências de gênero das integrantes do passado? Seria um legado destas mulheres/meninas que performavam gênero e se manifestavam como

pessoas de escolha no campo da música, mesmo em diálogo com os paradigmas da época? Que esta pesquisa sirva para mobilizar questões como estas e outras e, principalmente, incentivar novas pesquisas sobre o assunto.

REFERÊNCIAS

- 1972 presidente Médici em Bagé. 1 vídeo (1:22). Publicado pelo canal Fotos Antigas de Bagé. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Aw_F2AiF03g&feature=youtu.be . Acesso em 5 nov. 2019
- ALBERTI, Verena. História dentro da História. In: PINSKY. Carla Bassanezi (Org). **Fontes históricas**. São Paulo. Contexto, 2008, p. 155- 202.
- BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos In: PINSKY. Carla Bassanezi (Org). **Fontes históricas**. São Paulo. Contexto, 2008, p. 23-79.
- BARRES, Lucas da Silva. **Avaliação comparativa de performances musicais de uma banda da cidade de Bagé, RS**. 53f. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em licenciatura em música) – Universidade Federal do Pampa, Música, Bagé, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. Compreender. *In*. **A miséria do mundo**. Petrópolis, RJ. Vozes, 2008, p. 639-732.
- BOZON, M. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. **Em pauta**, v. 11, n. 16/17, p. 146-174, abr./nov. 2000.
- DOUBLEDAY, Veronica. Sounds of Power: An overview of musical instruments and gender. **Ethnomusicology forum**, London, n.17. 22 jan. 2008. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17411910801972909>. Acesso em: 10 nov.2019.
- FUNDAÇÃO INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo demográfico de 1960**. Estado do Rio Grande do Sul. 1.ed. 1960.
- GIUSTINA. Caio P. Della. **Música e gênero: a divisão sexual dos instrumentos musicais no contexto da Escola de Música de Brasília**. Dissertação (Graduação em antropologia Social) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia. Brasília 2017.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOLANDA FILHO, Renan Pinheiro de. **O papel das bandas de música no contexto social, educacional e artístico**. Caldeira Cultural Brasileira-CCB ONG, 2010. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/acervo-funcultura/livro-o-papel-das-bandas-de-musica-no-contexto-social-educacional-e-artistico/>. Acesso em: 18 nov. 2019
- HUBER, Eliana Vaz. **Arte, tempo e memória – noventa anos de música em Bagé no Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA)**. 2012. Dissertação (Mestrado em memória social e bens culturais).UNILASALLES - Programa de pós graduação em Memória Social e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle. Canoas, 2012.
- LEHMANN, Bernard. O avesso da harmonia. (Trad. Elizabeth Travassos). **Debates**, Rio de Janeiro, n.2, p.73-102, 1998.

LIMA, Marcos Aurélio de. **A banda estudantil em um toque além da música**. 2005. Tese (Doutorado em educação). Universidade estadual de Campinas- Faculdade de Educação. Campinas, 2005.

LUCKOW, Fabiane Behling. **Chanteuses e cabarés: A performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX**. 2011. Dissertação (mestrado em musicologia/etnomusicologia) Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Programa de pós-graduação em música. POA, 2011.

McCLARY, Susan. **Feminine endings: music, gender, and sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. **Revista eletrônica de musicologia**, XI, Setembro de 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/14/14-mello-genero.html>

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino; SANTOS, Rafael dos. O caso do som imaginário: contracultura, experimentação e indústria fonográfica entre as décadas de 1960 e 1970. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 30, jul/dez 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?frbrVersion=2&script=sci_arttext&pid=S151775992014000200011&lng=en&tlng=en. Acesso em: 14 nov. 2019.

Neiva Petri Martinez - Memórias do Ensino de Música em Bagé. 1 vídeo (1:40:24) Publicado pelo canal Memórias do ensino de música em Bagé. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uO08RCfHSwQ&t=53s>. Acesso em: 11 nov. 2019

SILVA, Rafael Rodrigues. **Ensino de música em conservatórios de Bagé – Rio Grande do Sul (1904 – 1927): Uma sociologia dos processos músico-pedagógicos na primeira república**. 2019. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2019.

SILVA, Tiago Rosa da. **Vivências e experiências associativas negras em Bagé-RS no pós-abolição: imprensa, carnaval e clubes sociais negros na fronteira sul do Brasil -1913-1980**. 2018. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pelotas – Instituto de ciências humanas- Programa de Pós-graduação em história. Pelotas, 2018.

VELASQUEZ, Marcela Cuartas. Sonoridades a flor de piel: gênero, performance y corporalidades en los conjuntos de chirimía de Quibdó- Chocó (Colombia). **XI Congreso Argentino de Antropología Social**. Rosario, 2014.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2003.