

Música e desenvolvimento, da tradição à inclusão social: um estudo de caso com a Banda Filarmônica Minerva em Morro do Chapéu (BA)

Music and development, from tradition to social inclusion: a case study with the Minerva Philharmonic Band in Morro do Chapéu (BA)

Paula Bessa Braz¹

<https://orcid.org/0000-0002-3246-9327>
paulabessabraz@usp.br

¹ Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil
Doutoranda em Antropologia Social (bolsista Fapesp)

Resumo

Este artigo contribui para o debate sobre a interação entre teorias e práticas de desenvolvimento e expressões artísticas e culturais locais. Utilizando uma abordagem que integra diversos métodos e fontes, tanto primárias quanto secundárias, da etnografia à pesquisa documental, examino o processo de estruturação do projeto social da Filarmônica Minerva, com vistas a promover inclusão social na cidade de Morro do Chapéu, Bahia. O projeto integra a uma rede de projetos sociais de educação musical, a Plataforma Sinfonia do Amanhã, cuja metodologia de atuação, Creating Shared Value, aponta que a relação com os projetos beneficiados se dá de maneira estratégica e continuada. Analisando a trajetória da filarmônica até a sua estruturação como projeto social, evidencia-se como sua atuação voltada ao impacto social atual está ligada a diretrizes corporativas de atuação e noções globais de desenvolvimento, bem como ao desenvolvimento do capitalismo cultural.

Palavras-chave: antropologia do desenvolvimento; antropologia da música; projetos sociais; estudos culturais.

Abstract

This article contributes to the debate on the interaction between theories and practices of development and local artistic and cultural expressions. Using an approach that integrates various methods and sources, both primary and secondary, from ethnography to documentary research, I examine the structuring process of the social project of the Minerva Philharmonic, aimed at promoting social inclusion in the city of Morro do Chapéu, Bahia. The project is part of a network of social projects in musical education, the Tomorrow's Symphony Platform, whose methodology of action, Creating Shared Value, indicates that the relationship with the beneficiary projects occurs in a strategic and continuous manner. Analyzing the trajectory of the philharmonic until its structuring as a social project, it is evident how its current focus on social impact is linked to corporate guidelines of action and global notions of development, as well as to the development of cultural capitalism.

Keywords: development anthropology; anthropology of music; social projects; cultural studies.

Introdução

Este artigo se insere na discussão sobre a intersecção entre teorias e práticas de desenvolvimento globais com práticas coletivas artísticas e culturais locais, a partir do exame de uma rede de projetos sociais de educação musical chamada Plataforma Sinfonia do Amanhã, cuja articulação se dá em vários estados do território brasileiro.

Através de uma abordagem que combina diferentes métodos, fontes primárias e secundárias, o artigo está dividido em quatro tópicos: inicialmente, discuto o emprego das artes – sobretudo musicais –, na produção de impacto social em algumas experiências já registradas e documentadas em diversos trabalhos etnográficos, oferecendo um panorama do que é compreendido pela etnomusicologia como ação social através da música (Baker, 2021), discutindo como tais experiências se relacionam com proposições de distintas teorias do desenvolvimento.

Em seguida, apresento a Plataforma Sinfonia do Amanhã, de forma a descrever como sua estruturação institucional, vinculada à empresa Enel, está balizada pela metodologia de atuação corporativa intitulada *Creating Shared Value*, e sua relação com uma certa noção de cultura enquanto *recurso* (Yúdice, 2004).

Tomando como caso de análise o processo de estruturação de um dos projetos sociais integrantes da Plataforma Sinfonia do Amanhã – a Filarmônica Minerva, localizada em Morro do Chapéu, na Bahia –, no tópico seguinte reflito sobre como as formas de atuação e as modalidades de apoio e sustentabilidade desses projetos podem estar circunstancialmente relacionadas – ou conectadas – a diretrizes nascidas em ambientes corporativos; estas, por sua vez, amparadas por entendimentos globais de desenvolvimento.

Por fim, na conclusão, levanto algumas questões que se revelam importantes ao dedicarmos um olhar interdisciplinar às questões relativas ao amplo emprego da educação e formação artística para produção de impacto social.

Ação social através da música e a retórica da transformação

A reivindicação das artes, em geral, como uma ferramenta para “transformar”, “incluir”, “desenvolver” e “civilizar” sujeitos “vulneráveis” é bastante popular e largamente aceita não apenas pelo senso comum, mas também por grande parte

da produção acadêmica. Essa larga aceitação, se direcionada à investigação de projetos sociais de educação musical que estão orientados para a produção de “inclusão social”, tem como efeito não apenas a atribuição de uma relação direta entre (algumas) práticas musicais e seus efeitos socializadores, inclusivos e positivos para seus praticantes, mas também o pressuposto de que todos os fazeres musicais que operam sob essa prerrogativa são, virtualmente, equivalentes, pois cumprem um mesmo propósito: transformam vidas.

A ação social através da música é um campo da educação musical sistematizado por Geoffrey Baker (2021) a partir do exame de programas de ensino musical que situam a inclusão social como seu principal objetivo ou um dos mais importantes. Esse campo de atuação possui desenvolvimento mais evidente na América Latina, como reconhece Boeskov (2023), embora com fortes vínculos culturais e ideológicos com práticas promovidas no continente europeu. O primeiro e grande representante dessa vertente é o já bastante discutido programa venezuelano *El Sistema*, que desde seu surgimento foi bastante replicado, em distintos formatos e adaptações, mas sob essa mesma premissa de produzir impacto social, redução da desigualdade e busca pela cidadania.¹

Muitos dos aspectos que caracterizam os estudos sobre a ação social através da música se intersectam com questões comuns a uma certa antropologia do desenvolvimento. Como aponta Schröder (1997), a emergência da antropologia do desenvolvimento como um ramo da antropologia aplicada confundiu-se com o surgimento da própria noção de desenvolvimento enquanto campo de atuação e trabalho. Ao mesmo tempo que antropólogos integram o processo de profissionalização pelo qual passou a área de desenvolvimento, o campo também passou a compor seus interesses de pesquisa. Assim, a atenção aos impactos sociais de determinadas políticas, a observação dos aspectos morais nelas contidas e um exame crítico das atuações e dos discursos de determinadas instituições nelas implicadas ganham destaque, sobretudo, nas produções latino-americanas e em países africanos (Schröder, 1997).

De forma semelhante, a ação social através da música e experiências que derivam dessa concepção de intervenção social se confundem com a própria

1 Ver Godwin (2020); Govias (2020); Baker (2014, 2021); Bull (2016, 2019); Dobson (2016); Fink (2016); Pedroza (2014, 2015).

atuação de etnomusicólogos em campo, isto é, de uma etnomusicologia aplicada. Rice (2014, p. 195-200), em seu texto “Ethnomusicology in times of trouble”, faz referência às novas temáticas que surgem para a disciplina nesses “tempos conturbados”, e convida etnomusicólogos a atuar sobre elas, enumerando-as: 1) música, guerra, violência, conflito, e 2) migração forçada; 3) música e doença e 4) outras tragédias particulares; 5) violência urbana e pobreza; 6) mudança climática e meio ambiente.

O compêndio *The Oxford handbook of social justice in music education* (Benedict *et al.*, 2015) aponta que a ação social através da música está voltada para a produção de um resultado tão específico quanto vago: o impacto social, enfatizando que o ensino da música consiste apenas em um meio para alcançá-lo.

De fato, a presunção de produzir impactos positivos na sociedade através do ensino da música ou, mais amplamente, através das práticas artísticas, revela uma relação dialógica por vezes tensa com a ideia de justiça social. Conforme discutem Gaztambide-Fernández e Rose (2015), se por um lado as práticas musicais em projetos sociais têm buscado promover a participação e a promoção de interações musicais nas comunidades em que atuam, acabam priorizando nesse processo, por outro lado, apenas um conjunto particular de práticas e tradições musicais.

Essa ambiguidade da educação musical para intervenção social já está presente desde a proposta tão amplamente replicada entre os projetos sociais que visam a “democratização da cultura” e que, muitas vezes, pressupõem uma única ideia de “cultura” a democratizar, uma que deve ser adquirida e alcançada por aqueles que não a detêm.

Tal concepção de democratização cultural ressoa a crítica de Escobar (2009) e demais teóricos do pós-desenvolvimento sobre o contexto de surgimento das noções de desenvolvimento e subdesenvolvimento. O autor oferece uma boa interpretação das proposições de distintas teorias do desenvolvimento, apontando suas diferenças quanto à compreensão das noções de modernidade e das suas dimensões materiais e discursivas.

A primeira, segundo o autor, caracteriza-se pela teoria liberal da modernização, que atribuiu o desenvolvimento aos efeitos da ciência, da tecnologia e, afinal, do capital, ao final da Segunda Guerra Mundial. Essa teoria, portanto, é a que propõe a noção de que há países “desenvolvidos” e “subdesenvolvidos”, “produzindo”, por exemplo, o “Terceiro Mundo” como uma categoria à qual

continentes inteiros (Ásia, África e América Latina) poderiam ser reduzidos e a partir da qual inevitavelmente travariam relações políticas, econômicas e culturais na arena global. De acordo com essa teoria, as intervenções de desenvolvimento deveriam ser verticalmente aplicadas, de forma a completar e aprofundar o projeto da modernidade (Appadurai, 2000). Assim, o desenvolvimento, então compreendido como um estado constante de progresso (Escobar, 2009), seria *democratizado*.

A segunda teoria deriva de uma crítica marxista que situa o subdesenvolvimento nas relações de dependência e exploração próprias da estruturação capitalista da sociedade – isto é, uma sociedade na qual é impossível “democratizar” o desenvolvimento como tal. Desconstruindo a ideia do desenvolvimento como algo necessariamente positivo, essa teoria enfoca a importância das resistências locais a grandes projetos de intervenção e reforça a busca pela justiça social a partir dos movimentos sociais.

A terceira linha teórica, pós-estruturalista, situa o desenvolvimento enquanto discurso histórico a partir do qual se cria seu próprio mecanismo de funcionamento, que engloba a profissionalização das questões do desenvolvimento e a sua institucionalização. Assim, dá-se a criação de um vasto aparato institucional, desde organizações internacionais até agências nacionais de planejamento e desenvolvimento, que efetivamente atua sobre o mundo a partir dos seus pressupostos fundadores, concepções específicas e próprias sobre as “necessidades” sociais e as formas de atendê-las (Escobar, 2000).

O elemento central da crítica da teoria pós-estruturalista às vertentes liberal e marxista é a de que ambas ignoram que as “necessidades”, materiais e sociais – estas a que o “desenvolvimento” busca atender –, não são universais, mas forjadas culturalmente. Assim, deve-se compreender localmente como o desenvolvimento é produzido, significado, adaptado e até subvertido por aqueles envolvidos no seu empreendimento em uma dada realidade.

Uma das consequências dessa crítica é uma reorientação de projetos de intervenção e desenvolvimento buscando maior vínculo com as práticas e necessidades dos territórios onde atuam. É possível verificar essa clivagem também na ação social através da música, cujas iniciativas passam a priorizar e fortalecer manifestações e tradições musicais locais. Distanciando-se da concepção de democratização cultural referida anteriormente, algumas iniciativas passam a promover práticas musicais comunitárias como forma de superar

a ambiguidade da intervenção social, reforçando, por sua vez, uma prática mais próxima das noções de democracia cultural (Bartleet; Higgins, 2018; Boeskov, 2019), atribuindo maior importância ao processo da educação e experiência musical do que a um resultado específico a ser atingido através dela.

Ainda assim, como argumentam Belfiore e Bennett (2008), a presença de uma retórica da transformação ainda permeia a maioria das iniciativas que atribuem às práticas artísticas, em geral, a capacidade de produzir efeitos positivos na sociedade. Tal atribuição se assemelha ao aspecto discursivo do *desenvolvimento* sobre o qual elabora Escobar (2000, 2009), sustentando, assim, sua realidade material e criando suas próprias condições de atuação na sociedade. Gaztambide-Fernández (2013, p. 214) argumenta que as práticas culturais, como um todo,

caracterizam-se precisamente por sua complexidade: o balé é belo não apesar do fato de que muitos jovens bailarinos lutam para conseguir seus papéis, mas justamente por isso; uma orquestra soa magnífica não apesar de um regime militarista que determina como e quantos músicos são formados, mas precisamente por causa dele; precisamos abraçar essa complexidade e promover uma compreensão das artes na educação por meio de uma linguagem mais robusta, que não exija que todas as experiências válidas envolvendo a criatividade simbólica sejam definidas a priori como boas ou previsíveis.

A retórica da transformação articula, também, *quais* práticas artísticas são detentoras desta complexidade, qual deve ser seu locus de atuação, e quais os critérios para que ocorra. Em outras palavras, problematizar a retórica da transformação, compreendê-la enquanto discurso, é perceber o que ela implica ao ser mobilizada: que gêneros musicais são privilegiados nessas iniciativas? Em que regiões, em que partes do mundo são promovidas? Que comunidades integram? De que forma? Afinal, como deve soar o “desenvolvimento”?

Há também amplas discussões sobre um processo de *artwashing* em diversas formas de intervenção social artística, quando a promoção e o desenvolvimento de uma classe criativa em determinados lugares se associam a processos de gentrificação e absorção comercial das manifestações culturais tradicionais locais (Baker, 2021; Bishop, 2012; Logan, 2016). Em muitos casos, especialmente no sul global, essas experiências mercantilizam tais

manifestações, fazendo com que sejam consumíveis por uma audiência distinta e, muitas vezes, distante.²

Outras experiências caracterizam a formação de uma reserva de artistas a serviço das instituições de apoio, como é o caso descrito pelo antropólogo Mark Schuller (2012), ao acompanhar campanhas e processos de ajuda humanitária no Haiti, em que a prática musical se orientava unicamente à realização de concertos e apresentações destinadas aos próprios doadores, não necessariamente atuando na (re)construção das relações comunitárias.

Foi na década de 1990 que o Brasil viu proliferarem os projetos sociais que tinham por atividade principal, ou única, o ensino da música sinfônica e/ou instrumental, para crianças e jovens de baixa renda. Nesses espaços, as práticas musicais e educativas se caracterizam pelo ensino de instrumentos sinfônicos e de conteúdos teóricos da música acadêmica europeia; repertório em partitura formado, em geral, por obras de compositores consagrados e por peças musicais encontradas em métodos tradicionais. Samuel Araújo (2016) recupera que, a partir da década de 1990, com a redução das políticas sociais promovidas pelo Estado, o “terceiro setor” despontou como uma resposta da sociedade civil às necessidades levadas à esfera pública.

O locus da ação das instituições que surgiam concentrou-se, sobretudo, nas favelas e periferias das grandes cidades, sustentado pela atribuição de lugares de ausências e vulnerabilidades a esses locais. Para preencher esses vazios e, assim, transformar a sociedade (Araújo, 2016, p. 33), práticas culturais artísticas, tais como teatro, dança, circo, música, dentre outras, estiveram na agenda de atividades promovidas por essas instituições, tendo na juventude da periferia o seu principal público-alvo.

Essas instituições, de formas e proporções distintas, buscam em geral alcançar determinadas metas, tal como elenca Araújo (2016, p. 33):

- a) fortalecer um senso de solidariedade e cidadania entre os jovens participantes;
- b) profissionalizá-los como artistas e, conseqüentemente, fazê-los capazes

2 Por exemplo, Connell e Gibson (2004) analisam como a invenção da categoria de gênero musical “world music” serve como exemplo de uma representação mercantilizada do desenvolvimento. O consumo e o marketing que sustentam a indústria da world music giram em torno do discurso de promover a solidariedade internacional, o multiculturalismo e o fomento de práticas culturais “autênticas”.

de obter renda; c) criar imagens positivas de sucesso para indivíduos e comunidades estigmatizadas; d) promover alternativas ao envolvimento da juventude com o tráfico e formas violentas de sociabilidade.

Muitas vezes, a esfera pública figura, nas iniciativas brasileiras, apenas como uma das parcerias ou apoio. O chamado terceiro setor³ ainda tem sido um dos grandes responsáveis pela aprendizagem musical formal no Brasil (Freitas; Weiland, 2014). Araújo (2016), discutindo a noção trabalhada por diversas ONGs de inclusão pelas práticas artísticas, observa que suas atividades têm um forte componente territorial e espacial, se concentrando em espaços compreendidos como vulneráveis. O autor identifica que seus discursos combinam três ideias de senso comum relacionadas à música e moradores da favela: 1) aquela música que é a “boa música”, como algo que os moradores de favelas não têm; 2) que a música é uma prática intrinsecamente “boa” que precisa ser encorajada como um meio para promover a resolução de conflitos e superar a violência; e 3) que os moradores das favelas são talentos musicais “naturais” que precisam de uma oportunidade para melhorar e construir carreiras de sucesso (Cambria, 2012).

O autor discorre sobre os programas das ONGs e tece uma crítica sobre as ideias empregadas por eles em relação a como trabalhar a música nas periferias de grandes cidades. Usando essas ideias como argumentos fortes, os programas de ONGs com música proliferaram no país nos últimos 20 anos, obtendo apoio público e privado nos níveis local, nacional e internacional. A escolha de instrumentos musicais (por exemplo, gravadores, instrumentos de cordas orquestrais, violões e instrumentos de sopro), repertórios (mais comumente, músicas “clássicas” fáceis, MPB – músicas populares brasileiras – e músicas folclóricas) e grupos de performance, segundo o autor, é indicativo do pequeno diálogo que essas iniciativas têm com as práticas musicais que caracterizam o cotidiano dos moradores das favelas e comunidades.

Em 2012, o *Anuário VivaMúsica!* publicou um dossiê intitulado “Cidadania sinfônica: como os projetos sociais estão mudando o mercado de trabalho dos clássicos” (cf. Anuário [...], 2012). O tema eram os núcleos de ensino de

3 Adoto aqui o termo mobilizado na literatura, nos documentos e sites a que tive acesso, compreendendo que essa terminologia não delimita as “atribuições” dos órgãos referidos.

instrumentos sinfônicos para crianças e jovens de baixa renda que proliferavam no Brasil. No dossiê foram mapeadas 92 iniciativas de projetos sociais, identificados em 20 estados brasileiros. Esses projetos são referidos como “projetos sociais de música clássica” ou até “projetos de cidadania sinfônica”.

O documento também atribui à década que corre entre 1990 e 2000 essa consolidação do cenário de ensino musical instrumental para jovens de baixa renda. A principal referência, em nível mundial, ficou conhecida por El Sistema: o programa venezuelano Sistema Nacional de Orquestras y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, gerido pela Fundação Musical Simón Bolívar (antiga fundação do Estado para o programa venezuelano de ensino coletivo de música e prática orquestral).⁴ A Fundação Musical Simón Bolívar dedicou-se ao resgate pedagógico, ocupacional e ético da infância e da juventude (Selles, 2013), através do ensino e prática coletiva de música, da capacitação, prevenção e recuperação dos grupos considerados como os mais vulneráveis do país, tanto por suas características etárias como por sua situação socioeconômica.

El Sistema representou um modelo de programa de educação musical bastante replicado (Sánchez, 2007), reconhecido internacionalmente: no México, o Projeto Venezuela desponta, com mais de 30 grupos orquestrais; a Unesco, em 1995, cria o Sistema Mundial de Orquestras e Coros infantis e Juvenis para a paz no mundo. Em 1998, a Organização dos Estados Americanos promovia o modelo do El Sistema como parâmetro para a educação musical comunitária. Em 1999, a Orquestra Jovem Simón Bolívar ganhou o Prêmio Internacional de Música da Unesco.

O que as replicações do formato do El Sistema representam, como um exemplo, é a aplicação e adesão a um modelo elaborado localmente, no sul global, através de diretrizes internacionais, respaldado por organizações transnacionais. Cabe, ainda, problematizar se esse modelo venezuelano constituiu de fato uma referência para demais projetos de ensino musical erudito no Brasil. Efetivamente, a primeira formação de orquestra juvenil brasileira declaradamente inspirada na experiência venezuelana foi o programa NEOJIBA – Núcleos

4 El Sistema é um programa de ensino coletivo e prática de música de concerto no contraturno escolar, direcionado a crianças e jovens de baixa renda, criado em 1975 pelo músico e economista venezuelano José Antonio Abreu.

Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia, criado em 2007 e em vigor até hoje.⁵

Demais etnografias que se dedicam aos projetos sociais de intervenção pela música têm surgido orientadas por um viés de contestação das políticas verticalizadas e verticalizantes de desenvolvimento. Esses estudos têm sido feitos sobretudo através das lentes da etnomusicologia aplicada (Impey, 2002; Kartomi, 2010; Rice, 2014), e se concentram em análises de projetos de educação musical comunitários ou de ONGs (Araújo; Grupo Musicultura, 2010; Bozzetto, 2012; Guazina, 2011; Kleber, 2014; Silva, 2011).

No próximo tópico, veremos como essas questões estão presentes na estruturação da Plataforma Sinfonia do Amanhã, bem como a forma com que as metodologias empregadas pela rede refletem uma concepção de cultura muito própria de um rearranjo do discurso neoliberal frente às transformações sociais estruturais do chamado “capitalismo cultural” (Rifkin, 2000).

A Plataforma Sinfonia do Amanhã: projetos sociais em rede

A Plataforma Sinfonia do Amanhã se apresenta como uma rede composta por iniciativas de educação musical em distintos territórios brasileiros, na intenção de conectá-las e construir linhas de colaboração entre experiências diversas de educação musical, intercambiando suas metodologias de ensino, formas de organização e estratégias de comunicação e atuação a partir de seus territórios. É patrocinada pela empresa italiana Enel – acrônimo para Ente nazionale per l’energia elétrica –, atual líder na distribuição de energia no Brasil, e a quinta maior no mundo.

Nas palavras da diretora de sustentabilidade da Enel Brasil, Márcia Massotti,⁶ a proposta de criação da Plataforma Sinfonia do Amanhã se deu sob a premissa

5 Ângela Lühning (2013, p. 19) identifica que há uma tendência no país, nos últimos anos, “[...] que se impõe muitas vezes como percepção única de música que, na opinião dos seus defensores, poderia ou até deveria conduzir as ações na área de educação musical/música com uma visão salvaçãoista nas escolas: a implantação de orquestras juvenis, seguindo o modelo venezuelano, chamado ‘El sistema’”.

6 Em texto de abertura ao livro *Plataforma Sinfonia do Amanhã: música que transforma* (Barros; Feitosa; Abê, 2019, p. 19).

de “envolver crianças e adolescentes de todo o País na construção de novos caminhos”. Foi criada em 2016 como uma estratégia de gestão para os projetos patrocinados pela empresa, a partir de um projeto já existente: o Sinfonia do Amanhã. Nesse projeto, em 2009, a empresa estabeleceu uma parceria com a Orquestra Sinfônica de Goiás, promovendo aulas gratuitas de instrumentos como violino, viola e violoncelo nas cidades de Cachoeira Dourada e Itumbiara (GO). Atualmente, a plataforma consiste numa rede de organizações sociais e projetos que trabalham a educação musical instrumental, sob a premissa de democratizá-la, em quatro estados do país: Ceará, Bahia, Rio Grande do Sul e Goiás. O Ceará é o estado da federação com o maior número de projetos associados à rede: já são 22 projetos sociais que a integram. O segundo é o Rio Grande do Sul, com apenas dois e Bahia e Goiás, cada um possuindo apenas um projeto vinculado à rede.

Sua atuação se sustenta em três eixos: 1) articulação, buscando conectar as instituições e os projetos que integram a rede; 2) formação, promovendo cursos e residências artísticas entre os projetos; e 3) difusão, com a realização de festivais de música instrumental.

A realização de um mapeamento preliminar das instituições vinculadas à plataforma, bem como o acompanhamento das atividades promovidas online⁷ logo deixou ver que, embora a plataforma se propusesse como uma rede instituída em função do compartilhamento de práticas musicais distintas, em locais distintos, orientadas pelo mesmo propósito – o de promover inclusão social –, a sua existência na prática consistia mais em um instrumento de gerência dos próprios projetos apoiados pela empresa Enel. A rede, portanto, se pulverizava enquanto objeto de pesquisa a ser estudado como uma totalidade que atua diretamente sobre essas iniciativas de educação musical, por promover trocas entre elas, e passa a representar mais um *mapa* de projetos sociais apoiados pela mesma empresa de energia elétrica.

7 O mapeamento das instituições vinculadas à Plataforma Sinfonia do Amanhã, detalhando e caracterizando suas atuações junto às comunidades – tipos de música, de instrumento, de equipamentos e locais trabalhados –, e atentando para os discursos empregados em seus materiais virtuais e de mídia, bem como a presença ou não nos encontros anuais promovidos pela plataforma, consistiu no primeiro esforço de pesquisa, em função do período pandêmico em que esta teve seu início. A coleta de materiais de mídia, desde apresentações e concertos online até aulas e oficinas oferecidas por alguns projetos durante este período possibilitou um esboço de etnografia virtual dessa rede, ainda que de forma incipiente.

No documento *Relatório anual de sustentabilidade Enel no Brasil, 2018* (Enel, 2018), a empresa situa a Plataforma Sinfonia do Amanhã como parte do seu programa de sustentabilidade, implementado desde 2016: o Programa Enel Compartilha, pautado conforme os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável definidos pela Organização das Nações Unidas. Dentre os dezessete objetivos, a empresa aponta firmar compromisso com quatro: Educação de Qualidade; Energia Limpa e Acessível; Trabalho Decente e Crescimento Econômico e, por fim, Ação Contra Mudança Global do Clima.

Há uma tendência global em alocar iniciativas de educação musical em pastas de desenvolvimento e sustentabilidade, sobretudo em países do sul global (Lewis; Rodger; Woolcock, 2021). Em um breve mapeamento de instituições apoiadas pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), por exemplo, é possível identificar iniciativas como o projeto Red Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Panamá, apoiado pelo programa Música para Crescer, do Banco de Desenvolvimento da América Latina; o projeto NEOJIBA, na Bahia; e o próprio El Sistema venezuelano, como explorado no tópico anterior. Essa tendência desloca a promoção de práticas de educação musical de maneira acessível da seara apenas da cultura, e as transforma em pautas de desenvolvimento social. O que acontece quando se atribui a função de *desenvolver* a fazeres musicais tão distintos? Que noções de desenvolvimento estão implicadas nessa operação?

No mesmo documento, ainda, é possível identificar as premissas que sustentam os interesses conjugados entre a empresa e os seus stakeholders:⁸ para aquela, o “enraizamento local e o fortalecimento da imagem corporativa” são os valores desejados com a realização do festival Acordes do Amanhã; para estes, a “qualificação profissional e o desenvolvimento socioeconômico por meio do fortalecimento educacional e cultural”. Em artigo de abertura ao livro *Plataforma Sinfonia do Amanhã: música que transforma*, Márcia Massotti, a já citada diretora de sustentabilidade da Enel, situa a criação da plataforma como uma ação relativa à meta 4 dos objetivos de desenvolvimento sustentável definidos pela ONU:

8 Stakeholders é o termo corporativo para designar os ‘grupos interessados’, de interesse normalmente mediado por investimentos. A Plataforma Sinfonia do Amanhã tem como stakeholder mais imediato o próprio Governo do Estado do Ceará, através da Lei de Incentivo à Cultura do Ceará, com o Edital Mecenaz.

a meta Educação de Qualidade, endossando que “fazer inclusão social por meio da música se mostra eficiente frente às rotinas da educação” (Barros; Feitosa; Abê, 2019, p. 19).

O programa de apoio da Enel à Plataforma Sinfonia do Amanhã está estruturado segundo os princípios da Creating Shared Value, que tem vistas a conceber projetos que gerem valor tanto para a empresa como para as comunidades em que ela atua. Através dessa metodologia para produzir impacto social, a Enel divide sua “atuação social” em três eixos: acesso à energia; desenvolvimento econômico e social das comunidades e, por fim, apoio às comunidades. As atividades da Plataforma Sinfonia do Amanhã fazem parte deste último eixo.

Essa metodologia de atuação foi elaborada por Michael Porter e Mark Kramer como estratégia para reformular o capitalismo e sua relação com a sociedade (Kramer; Pfitzer, 2016; Porter; Kramer, 2007, 2011). Reconhecendo, no início da década de 2010, que muitos dos problemas sociais, econômicos e ambientais vivenciados até então estavam sendo atribuídos às empresas com suas ações predatórias, os autores propõem a metodologia de Criação de Valor Compartilhado para recuperar a credibilidade e a legitimidade das empresas na sociedade. Segundo essa metodologia, o objetivo de uma corporação deve ser o de, ao produzir valor econômico para a empresa, produzir “valor social” para a comunidade, defendendo que a geração de lucros a partir de um fim social representa uma forma superior de capitalismo.

George Yúdice (2004), a partir de uma análise das políticas culturais no contexto de pós-guerra fria nos Estados Unidos, aponta para uma rápida fusão das artes em geral à ideia de cultura como um recurso, isto é, dotadas da capacidade de solucionar problemas sociais. Essa reorientação, ressalta o autor, é realizada primeiramente no âmbito administrativo, que convoca e atribui artistas e suas manifestações artísticas para finalidades específicas, sejam elas melhorias na educação, tensões raciais, criação de empregos, redução da criminalidade, e até geração de lucro (Yúdice, 2004, p. 23). O autor define tais práticas artísticas como recursos assim como o são os “recursos naturais”, que inspiram, nem sempre na mesma medida, tanto sua própria exploração – atrelada às projeções de desenvolvimento econômico – como sua necessidade de preservação.

A compreensão das artes – referidas como, *lato sensu*, *cultura* – como recurso também foi empregada por instituições e fundações internacionais como forma de investimento nos ditos países do “Terceiro Mundo”. Em 1999, na conferência

internacional “Culture Counts: Financing, Resources and the Economics of Culture in Sustainable Development”, o presidente do Banco Mundial ressalta o papel das artes e das heranças culturais de modos de vida tradicionais na garantia de desenvolvimento econômico e social. Em seu discurso, as características físicas e expressivas da cultura são avaliadas como um recurso capaz de gerar renda, turismo, habilidades, sendo ainda subutilizado em países “em desenvolvimento”, sustentando, ainda, que a herança cultural, a tradição, valoriza o produto cultural. Reconhece, por fim, que um dos desafios do Banco Mundial é analisar os retornos locais e nacionais dos investimentos que restauram e extraem seu valor da herança cultural – seja algo elaborado ou vivido como cultura expressiva, tal como música indígena, teatro, artesanato (World Bank, 1999 *apud* Yúdice, 2004, p. 24).

Interessante pensar a partir dessa fala que o desenvolvimento resultado da destinação de fundos à *cultura* é traduzido, sobretudo, no potencial que esses recursos têm de gerar retorno econômico. Santana (1999) e Yúdice (2004) situam esse então novo direcionamento de investimento em iniciativas da sociedade civil – sendo a cultura uma de suas maiores características –, como uma reação ao fato de que, ainda que a economia mundial tivesse crescido ao final dos anos 1990, a desigualdade social também cresceu exponencialmente, evidenciando as fraquezas e lacunas das promessas neoliberais e de um projeto de modernidade sustentado por determinadas noções de desenvolvimento (Lewis, 2019). Esse novo modelo de apoio à cultura não mais estaria nas mãos de agências públicas somente, mas seria composto por parcerias entre os setores públicos e instituições internacionais de financiamento, como por exemplo o Banco Mundial e o Banco de Desenvolvimento Inter-Americano (Santana, 1999; Yúdice, 2004), direcionadas ao apoio de organizações da sociedade civil.

A priorização de organizações da sociedade civil como destino dos investimentos em cultura com vistas ao desenvolvimento social também supõe de uma certa articulação entre as noções de cultura e comunidade, postas em relação no conceito de cidadania cultural, desenvolvido por Rosaldo (1994, 1997). Na sua concepção, a cidadania cultural está diretamente ligada à estruturação de *comunidades* a partir da defesa ao direito de manifestar as características que as definem enquanto comunidade. Isto é, a *cultura* se constitui ao mesmo tempo em um instrumento de reivindicação de direitos na arena pública e em um direito em si (Rosaldo, 1997, p. 40), e até em uma condição para a cidadania plena (Flores; Benmayor, 1997).

Essa mudança acompanha o que Jeremy Rifkin (2000) define como a consolidação de um “capitalismo cultural”, operando uma transformação na forma como compreendemos cultura e o que promovemos em seu nome, sublinhando o seu caráter utilitário de resolver problemas sociais, ao mesmo tempo “desobrigando” o Estado de atuar nessas situações (Yúdice, 2004).

No próximo tópico, veremos como essa relação entre práticas culturais coletivas e funções atribuídas a elas pode mudar em detrimento das formas vigentes de relações econômicas viabilizando sua sustentação, analisando a trajetória de estruturação de um dos projetos integrantes da Plataforma Sinfonia do Amanhã, desde sua fundação, muito anterior à existência dessa rede, até os dias atuais.

A Filarmônica Minerva: da tradição à inclusão social

Em meados do século XIX, no piemonte baiano, a descoberta de um solo diamantino alvoroçou a população e reorganizou o quadro social e político local, em que muitas famílias de sobrenomes poderosos, como marca do coronelismo, minguavam e migravam frente à seca e ao declínio de uma agricultura e pecuária intermitentes. Foi o princípio do ciclo garimpeiro na região que viria a ser conhecida por Lavras Diamantinas.

Parte da literatura atribui ao ano de 1840 a descoberta de diamantes na região por um explorador português, e ao final de 1841, mais especificamente, a descoberta dos minérios valiosos em Morro do Chapéu. A partir deste momento, a economia local passa a girar em torno do achado: garimpeiros que vinham de Minas Gerais, forasteiros, homens negros recém-libertos da escravidão, proprietários de terras e de escravizados, todos motivados pela rica promessa que se espriava pelos leitos dos rios que contornam e atravessam a Chapada Diamantina. Formaram-se as novas elites conhecidas como a aristocracia do diamante, composta por coronéis e arrendatários das serras. Essas elites buscavam ativamente aumentar sua influência política para conseguir cargos públicos que, por sua vez, lhes garantiriam controle sobre a terra e consolidariam seu poder econômico na região.

Uma nova dinâmica de ocupação do território se estabelecia. A movimentação garimpeira nesse primeiro ciclo do diamante foi, assim, transformando as

cidades da região, que viram crescer de forma abrupta e vultosa a população, as mercadorias, os insumos as disputas e... as filarmônicas. Como aponta Schwebel (1987, p. 23):

O desenvolvimento econômico do século passado [XIX], com a exploração das riquezas minerais em Minas Gerais e na Chapada Diamantina na Bahia, do café em São Paulo, fumo e cacau na Bahia, açúcar em Pernambuco e borracha na Amazônia, contribuiu e facilitou em muito a rápida expansão das filarmônicas pelo país e, em pouco tempo, elas se tornaram uma instituição sem a qual a vida nas pequenas, médias e grandes cidades seria impensável.

A expansão das filarmônicas na região a partir de uma intensificação do ciclo de exploração garimpeira revela uma interessante correlação entre esse fazer musical e a transformação das dinâmicas econômicas locais. Para além da sua associação com o progresso e a modernidade (Dantas, 2015), a vinculação das filarmônicas à economia dos diamantes era sobretudo uma das únicas formas de garantir sua manutenção como banda civil de maior porte, com instrumentos, uniformes, regência, aulas e apresentações. Tal correlação nos convida a olhar para fatos musicais locais não apenas como puramente musicais, mas sim como partes de uma trama que articula diamantes, sons, política e cidade.⁹

É nesse contexto que, em 1906, a Sociedade Filarmônica Minerva é fundada, sendo apenas uma das várias filarmônicas que prosperaram a partir do ciclo do garimpo vivido na região. Sua fundação simbolizou modernidade e progresso na região das Lavras Diamantinas, além de ter representado um feito político do seu fundador, o Coronel Francisco Dias Coelho, que até hoje consta como presidente honorário da Sociedade Filarmônica Minerva.

9 No romance *Cascalho*, de Herberto Sales (1975, p. 97), há um trecho que ilustra bem essa relação de financiamento das filarmônicas, quando o personagem Alípio, gerente das terras de Seu Teotônio, comenta sobre o garimpo chamado “A Mãe do Povo”, em Andaraí, e como sua lavra, ainda que não fosse tão generosa como antes, ainda era suficiente para garantir o que importava: “A Mãe do Povo, como o nome mesmo está dizendo, já agüentou com o povo de Andaraí durante muito tempo. É verdade que ela hoje já não é o garimpo rico de antigamente, onde o garimpeiro que abrisse um serviço podia comprar fiado. Mas, assim mesmo, vá perguntar a Mestre Paulo, que é agora o dono dela, se ele já viu a cara da indigência? [...] Ou assim ou assado, a Mãe do Povo ainda dá pra o Mestre Paulo bancar tese, ter as suas duas ou três mulheres-damas, e ainda por cima sustentar a filarmônica.”

A pequena banda que havia antes, pertencente ao Grêmio Literário, passou a compor o corpo da Sociedade Filarmônica Minerva. Alguns instrumentos foram aproveitados da banda anterior, mas a maioria foi adquirida com recursos doados em parte por Dias Coelho e em parte pela população: uma requinta, um clarinete, um piston, um trombone, duas trompas, um contrabaixo, um baixo em si bemol, um barítono, um bombo, uma caixa e um par de pratos. Apenas homens podiam integrar a banda, e seus uniformes eram compostos por uma calça branca, uma blusa marrom com mangas compridas e abotoamentos dourados e um quepe de cor marrom. Grande parte dos músicos que integravam a banda trabalhavam por conta própria no garimpo.

O “sustento” da filarmônica dependia, portanto, do dono do garimpo. Além disso, durante o período coronelístico, era comum que cada grande líder político organizasse uma filarmônica ou banda de música próprias, pois eram vistas como ferramentas poderosas para assegurar a autoridade e o prestígio locais. As filarmônicas com frequência marcavam presença em todas as solenidades que tivessem a cidade como palco, em romarias, novenas, festividades religiosas, inaugurações e homenagens a figuras célebres da comunidade. Nesse sentido, sustentar uma filarmônica com os proventos advindos da lavra poderia significar influência e poder de barganha.

Era bastante comum que um município tivesse ao menos duas sociedades filarmônicas, isto é, duas filarmônicas pertencentes a dois grupos políticos distintos. Se, de um lado, na arena política grupos rivais se opunham acirradamente e muitas vezes violentamente, de outro, no palco da vida cotidiana, a disputa de influência na cidade através das filarmônicas podia ser mensurada em termos festivos, em quem mais oferecia e impressionava a população com suas apresentações.

Essa descrição muito pouco tem em comum com a Banda Filarmônica Minerva que se pode encontrar hoje em dia tocando pelas ruas de Morro do Chapéu em dia de Santa Bárbara ou na Festa do Divino Espírito Santo. A Banda Filarmônica Minerva faz parte da Sociedade Filarmônica Minerva: uma sociedade civil que também promove atividades relativas à dança e às artes dramáticas na cidade de Morro do Chapéu.

As filarmônicas como conhecemos atualmente são organizações de ensino, prática e performance musical normalmente atreladas a sociedades, isto é, pertencentes a associações da sociedade civil com representação jurídica. Como

lembra Dantas Júnior (2006), o termo “filarmônica” foi herdado das sociedades musicais de tradição portuguesa, geralmente formados por agremiações de profissionais ou outras comunidades de práticas.¹⁰

Hoje, a Filarmônica Minerva, essa instituição centenária compreendida como patrimônio cultural pelos moradores do município e dos arredores, na Chapada Diamantina, tem como centro das suas atividades a chamada “Escolinha de Música”.

Ainda que, datando de sua fundação, a Sociedade Filarmônica Minerva não tivesse uma escola de música propriamente dita, seus fundadores promoviam aulas em espaços improvisados, para a formação de músicos que pudessem integrar a banda (Dantas Júnior, 2006). No primeiro estatuto da filarmônica, datado de 21 de outubro de 1906, o primeiro artigo já indica o seu intuito: “Desenvolver a arte musical na esperançosa mocidade da Vila do Morro do Chapéu, como um moralizado recreio civilizador, progressista e diversivo.” Pergunto-me, então, se essa compreensão da banda como um “moralizado recreio civilizador” permanece como norteadora dessa prática musical.

A prerrogativa atual de arte-educação empregada pela escola da Minerva é sustentada pela instituição como forma de promover um sentimento de pertencimento, buscando construir um sentido de comunidade entre seus membros. Mas do que “civilizar”, conta-me o presidente da instituição, Antônio Dantas, em entrevista,¹¹ o objetivo é promover uma prática que “agregue os morrenses novamente”. Em outros momentos, a expressão utilizada foi a de que “a Minerva dá liga à cidade”. *Dar liga*, aqui, fazendo referência a um processo de transformação de elementos na culinária, significa que a Minerva mantém a cidade *unida*, se não em torno da prática musical em si, em torno do próprio fato da sua existência histórica estar atrelada à identidade coletiva.

A menção à construção de um sentimento de comunidade parece ter uma relação direta com a recuperação de símbolos e práticas tradicionais que se

10 A denominação de uma “filarmônica” é utilizada com mais frequência para indicar um grupo musical cujo corpo diretivo ou instituição detentora não possui fins lucrativos – sendo mais comum, por exemplo, seu emprego para descrever orquestras. O termo, no entanto, continua a ser utilizado para descrever essas bandas sobretudo no estado da Bahia; grupos semelhantes em outros estados, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, são referidos apenas como bandas civis.

11 Concedida em 6 de abril de 2022, em Morro do Chapéu.

reportam às identidades locais, forjadas e vividas ao longo da história de Morro do Chapéu. Nesse sentido, o trabalho realizado pela Filarmônica Minerva – seja em sua “Escolinha”, seja ao tocar nas ruas, seja ao promover aulas e projetos dramatúrgicos –, é visto como uma questão de resistência frente à massificação do acesso a bens e práticas culturais e à sua descaracterização contemporânea.¹²

Essa problemática – da massificação do acesso a bens e práticas culturais – não é necessariamente recente. A partir da década de 1950, como indica Fernandes da Silva (2019), as sociedades filarmônicas em geral foram perdendo a contribuição de seus associados e o prestígio entre os habitantes das localidades onde estavam sediadas suas filarmônicas. A autora, ao realizar uma espécie de diagnóstico das filarmônicas no Brasil de hoje, conclui que grande maioria delas deixa de ser um centro de sociabilidade das cidades a que pertencem, onde funcionavam como aglutinadoras de demais mobilizações artísticas (e até políticas, como vimos), e passa a assumir a função de equipamento cultural para integração social. Tal passagem é acompanhada pela mudança significativa nas suas formas de financiamento. Se, a princípio, a economia do garimpo – no caso das filarmônicas das Lavras Diamantinas –, garantia a viabilidade de sustentação dessas instituições e dos seus *musicares* (Small, 1998), com o seu declínio a permanência de um número mínimo de associados e de “padrinhos” políticos vinculados a elas fazia com que as filarmônicas sobrevivessem. A perda de sócios e a decadência dessas instituições, bem como do papel político das figuras coronelísticas na região, portanto, impôs uma mudança na própria orientação das práticas musicais dessas filarmônicas. Como traz Fernandes da Silva (2019, p. 68),

Sob o ponto de vista social, as sociedades filarmônicas baianas migraram definitivamente do seu papel de centro de integração e convergência da comunidade, já que o fim da relação com os sócios é um fato dado, para uma função voltada para

12 O ensino musical coletivo se projeta nessa experiência, portanto, como a forma de ensino privilegiada, não pelos mesmos motivos referidos em demais projetos que fazem uso desse método defendendo-o como estratégia pedagógica musical, mas pela razão mesma de que, para recuperar um sentimento de coletividade frente a uma tradição, é preciso despertá-lo entre os alunos, também, coletivamente. Nesse sentido, o ensino ocorre coletivamente, ainda que as seções das aulas da “Escolinha” sejam individualizadas.

a socialização e redução da vulnerabilidade social infanto-juvenil, seu principal público atualmente.

Assim, diante de um contexto de desinvestimento e desmobilização dos fazeres musicais nessas instituições,¹³ as filarmônicas passam a pleitear recursos advindos principalmente das autoridades públicas, sob as justificativas de que representam a tradição cultural local ou por seu trabalho filantrópico de atendimento à juventude da comunidade (Fernandes da Silva, 2019, p. 60).

Em 2018, a Minerva de Morro do Chapéu firmou sua parceria com a Enel Green Power para a execução do projeto Porta para a Cidadania. Esse projeto equivale ao que foi referido anteriormente como a chamada “Escolinha” da Minerva. Em algumas peças publicitárias, consta apenas o nome do projeto; em outras, abaixo do nome, um slogan: “Contra a violência, o encanto da música!”

A parceria com a Enel é bastante celebrada pelos gestores da Minerva: “Só assim a gente continua aqui... Foi uma luz, literalmente!”, conta Antônio Dantas, fazendo uma brincadeira com o encontro fortuito entre a Minerva e a tal empresa de geração de energia elétrica. “Antes da parceria, a Minerva estava às moscas”, continua, “e não era por falta de vontade.”

Em 2008 teve início na região de Morro do Chapéu a construção de um parque eólico, com a empresa Sowitec, que realizou as primeiras visitas na região para instalação de torres anemométricas e arrendamentos de terra nas localidades de interesse (Staut, 2011). O chamado Complexo Eólico Cristal foi comprado em 2010 pela Enel Green Power, que, desde então, atua na ampliação desse parque eólico. Dessa forma, a atuação da empresa na localidade requer certas “práticas” de responsabilidade social, levando a empresa a buscar iniciativas locais para se associar. “Eles estavam interessados em conhecer projetos da região... Aí uma conhecida indicou que a gente falasse com eles, e fomos. Fizemos o projeto e até agora tá dando certo”, conta Antônio Dantas.

13 A decadência das filarmônicas no interior da Bahia é atribuída a diversos fatores: 1) o êxodo rural provocado pela industrialização contribuiu para o esvaziamento das cidades do interior; 2) a falta de recursos para a manutenção das bandas; e 3) a não atualização dos repertórios e incapacidade de acompanhar os novos suportes de produção e reprodução musical (Dantas, 2015; Fernandes da Silva, 2019; Schwebel, 1987).

O financiamento de projetos culturais levanta questões importantes, sobretudo quando realizados através de investimentos privados. A esse respeito, Santana (1999 *apud* Yúdice, 2004) aponta que mecanismos de compensação e incentivo funcionam para atrair investidores, gerando confiança de que haverá um retorno a eles.

Em entrevista realizada com um representante do setor de sustentabilidade da Enel Green Power, pude compreender um pouco mais do processo de definição do projeto a entrar no plano estratégico da empresa, como indica a metodologia Creating Shared Value:

A gente primeiro estuda o território todo, todas as instituições existentes, a forma cultural... A Minerva, por exemplo, por que a Enel apoiou? Porque é um equipamento cultural importantíssimo na cidade, e que, além de trazer visibilidade pra Enel, traz uma parceria muito sólida em relação ao posicionamento da empresa de apoiar a cultura da região, e não levar uma coisa de fora, né? [...] A gente tem levantamento de toda a região, de todas as comunidades, toda a parte cultural, mídia, o que tá saindo em mídia, como é a relação com o CRAS da região, como é a relação política... (M., entrevista concedida em outubro de 2022).

A partir de sua fala, podemos identificar dois eixos relevantes para o apoio à Filarmônica Minerva: a tradição que a filarmônica possui e o posicionamento que a relação oferece à empresa, ao apoiar um coletivo artístico local.

Firmar essas parcerias exige que haja dados quantitativos, indicadores, para que se possa avaliar os reais retornos desses investimentos. Contudo, há ainda muita dificuldade em modelar esses indicadores: afinal, como mensurar a utilidade de um fazer musical?

O próprio conceito dos indicadores é modelado a partir da ciência econômica. Esses podem ser desenhados a partir de distintos critérios: econômicos propriamente ditos (quantos empregos são gerados?), profissionais (as instituições envolvidas estão preparadas para esse investimento?), ou de justiça social (esse investimento está de acordo com os valores e preferências culturais da comunidade em questão?) (Jackson, 1998).

Magda Ribeiro (2011), em seu trabalho sobre a concepção e circulação de uma marca brasileira, propõe uma reflexão sobre a criação e a estabilização de categorias em ambientes empresariais, de forma que sua atuação no mundo

produz não apenas o “produto”, mas valores, práticas e modos de ser, pensar e agir. Efetivamente, o mundo corporativo não só produz conhecimento sobre o mundo, como cria o mundo onde e sobre o qual atua. Dessa forma, como esses indicadores são definidos e trabalhados para estabelecer as modalidades de apoio, e como eles *produzem* as categorias de projetos a serem avaliadas?

Novamente, em entrevista com um representante do setor de sustentabilidade da Enel Green Power, o processo de estudo dos projetos a serem apoiados foi brevemente descrito:

A gente parte do macro: análise do país, do que a Enel precisa entregar como macro-metas, estratégias do negócio no mundo, né? Porque estamos em 32 países no mundo, então essas estratégias vêm externas também. Então a gente faz um cenário externo e um cenário local, como eu falei. Para cada análise dessa a gente tem um modelo [...], a gente dá uma nota pro stakeholder. Digamos, temos 30 stakeholders estratégicos em Morro do Chapéu, aí a gente tem lá: apoiadores, de um a cinco, qual a nota? De um a cinco, quantos críticos? Aí a gente tem uma nota do cenário na região. Então, na região de Morro a gente tá com uma nota de apoio 4 e de criticidade 4, também. Porque tem as forças que são do lado e as que são contra, né?... Território de obra é bastante... Tem essa polaridade. Gente que apoia e gente que acha que a gente não devia tá ali (M., entrevista concedida em outubro de 2022).

“Partir do macro” sinaliza um primeiro alinhamento com os objetivos gerais da empresa, para só então definir as estratégias de atuação nas localidades específicas onde ela opera. O acompanhamento sistemático da adesão da comunidade à proposta de atuação da empresa também surge como forma de projetar ações futuras, sustentando uma relação que se pretende de longo prazo e de “parceria”.

Conclusão

A utilização das artes, com ênfase nas manifestações musicais, como instrumento de impacto social, e sua relação com o que compreendemos como retórica da transformação, produz rendimentos interessantes quando observada através das lentes da antropologia do desenvolvimento. Essa relação não é

exclusiva das iniciativas que ocorrem dentro do que se convencionou chamar ação social através da música (Baker, 2021), mas os projetos de educação musical com vistas à inclusão social são terrenos privilegiados para observar esses mecanismos institucionais em ação, por articularem atividades tanto alheias aos sujeitos diretamente beneficiados – isto é, sem relação com a cultura local necessariamente –, como é o caso de algumas das iniciativas discutidas na primeira seção deste artigo, quanto por adentrarem em coletivos e atividades já bastante enraizadas na cultura local – como é o caso da Filarmônica Minerva.

Os demais projetos conectados pela Plataforma Sinfonia do Amanhã têm suas relações com o ente financiador – a Enel – através da mesma metodologia de atuação corporativa: a criação de valor compartilhado. Os métodos de seleção bem como o procedimento de acompanhamento desses projetos empregados pela empresa refletem uma concepção de cultura muito própria de um rearranjo do discurso neoliberal frente às transformações sociais estruturais do chamado “capitalismo cultural” (Rifkin, 2000). A consolidação de um “capitalismo cultural”, operando uma transformação na forma como compreendemos cultura e o que promovemos em seu nome, sublinha o seu caráter utilitário de resolver problemas sociais, ao mesmo tempo que “desobriga” o Estado de atuar nestas situações.

A compreensão da cultura como recurso, quando sobreposta à chamada criação de valor compartilhado, levanta o problema da legitimação das práticas artísticas com base na sua utilidade, sobretudo quando estas se encontram instrumentalizadas para uma agenda de desenvolvimento – além do problema em si de definir formas de mensurar tais práticas.

Clammer (2014), defendendo que a cultura e suas manifestações estejam no centro das políticas de desenvolvimento, sinaliza alguns perigos nesse processo: de um lado, o da apropriação da cultura pelo Estado; de outro, a distorção e destruição de culturas locais pela *comodificação* capitalista. Tal preocupação, ainda que pertinente para descrever diversas experiências, não é suficiente para tratar de formatos como o que foi explorado neste artigo, em que a relação estabelecida entre corporação e projeto *viabiliza* a expressão da cultura local, mas através de um novo dispositivo *discursivo*: o do desenvolvimento. Ao acionar esse dispositivo, ambas parecem se legitimar nas suas atribuições negociadas para o estabelecimento de uma parceria. Resta por investigar, contudo, sua extensão e alcance.

Referências

- ANUÁRIO VIVAMÚSICA! 2012. Rio de Janeiro, 2012.
- APPADURAI, A. *Mordenity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- ARAÚJO, S. A prática sinfônica e o mundo ao seu redor. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 30, n. 86, p. 311-322, 2016.
- ARAÚJO, S.; GRUPO MUSICULTURA. Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil. In: CASTELO-BRANCO, S. E.-S.; O'CONNELL, J. M. (ed.). *Music and conflict*. Urbana: University of Illinois Press, 2010. p. 217-231.
- BAKER, G. *El Sistema: orchestrating Venezuelan youth*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BAKER, G. *Rethinking social action through music*. London: Open Book Publishers, 2021.
- BARROS, M.; FEITOSA, P. V.; ABÊ, R. (org.). *Plataforma Sinfonia do Amanhã: música que transforma*. Fortaleza: Quitanda das Artes, 2019.
- BARTLEET, B.-L.; HIGGINS, L. Introduction: an overview of community music in the twenty-first century. In: BARTLEET, B.-L.; HIGGINS, L. (ed.). *The Oxford handbook of community music*. New York: Oxford University Press, 2018.
- BELFIORE, E.; BENNETT, O. *The social impact of the arts: an intellectual history*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- BENEDICT, C. et al. (ed.). *The Oxford handbook of social justice in music education*. New York: Oxford University Press, 2015.
- BISHOP, C. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012.
- BOESKOV, K. *Music and social transformation: exploring ambiguous musical practice in a Palestinian refugee camp*. Oslo: NMH Publications, 2019.
- BOESKOV, K. Rethinking social action through music: the search for coexistence and citizenship in Medellín's music schools by Geoffrey Baker (review). *Philosophy of Music Education Review*, [s. l.], v. 31, n. 1, p. 92-98, 2023.

BOZZETTO, A. *Projetos educativos de famílias e formação musical de crianças e jovens em uma orquestra*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BULL, A. El Sistema as a bourgeois social project: class, gender and Victorian values. *Action, Criticism and Theory for Music Education*, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 120-153, 2016.

BULL, A. *Class, control and classical music*. New York: Oxford University Press, 2019.

CAMBRIA, V. *Music and violence in Rio de Janeiro: a participatory study in urban ethnomusicology*. 2012. Thesis (PhD) – Wesleyan University, Middletown, 2012.

CLAMMER, J. *Arts, culture and international development?: humanizing social transformation*. London: Routledge, 2014.

CONNELL, J.; GIBSON, C. World music: deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*, [s. l.], v. 28, n. 3, p. 342-361, 2004.

DANTAS, F. M. *Composição para banda filarmônica: atitudes inovadoras*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

DANTAS JÚNIOR, A. B. *Cel. Francisco Dias Coelho, o Diamante Negro*. Morro do Chapéu: EGBA, 2006.

DOBSON, N. Hatching plans: pedagogy and discourse within an El Sistema-inspired music program. *Action, Criticism and Theory for Music Education*, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 89-119, 2016.

ENEL. *Relatório anual de sustentabilidade Enel no Brasil, 2018*. [S. l.]: Enel, 2018. Disponível em https://www.enel.com.br/content/dam/enel-br/quemsomos/relatorios-anuais/2018/Relat%C3%B3rio_de_Sustentabilidade_Enel_no_Brasil_2018.pdf. Acesso em: 28 nov. 2024.

ESCOBAR, A. Beyond the search for a paradigm? Post-development and beyond. *Development*, [s. l.], v. 43, n. 4, p. 11-14, 2000.

ESCOBAR, A. El “Postdesarrollo” como concepto y práctica social. *Revista Española de Desarrollo y Cooperación*, [s. l.], n. 24, p. 81-99, 2009.

FERNANDES DA SILVA, T. *Política pública, política cultural e participação social: estudo de caso comparativo das sociedades filarmônicas na Bahia/Brasil e das sociedades musicais em Valencia/Espanha*. 2019. Tese (Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

FINK, R. Resurrection symphony: El Sistema as ideology in Venezuela and Los Angeles. *Action, Criticism and Theory for Music Education*, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 33-57, 2016.

FLORES, W. V.; BENMAYOR, R. (ed.). *Latino cultural citizenship: claiming identity, space and rights*. Boston: Beacon Press, 1997.

FREITAS, M. de F. Q. de; WEILAND, R. L. Música e projetos sociais e comunitários: o que as publicações da ABEM têm revelado? In: SOUZA, J. (org.). *Música, educação e projetos sociais*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014. p. 137-159.

GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, R. Why the arts don't do anything: toward a new vision for cultural production in education. *Harvard Educational Review*, [s. l.], n. 83, p. 211-237, 2013.

GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, R.; ROSE, L. Social justice and urban music education. In: BENEDICT, C. et al. (ed.). *The Oxford handbook of social justice in music education*. New York: Oxford University Press, 2015. p. 456-472.

GODWIN, L. El Sistema in Australia: risk, aspiration and promise. *Music and Arts in Action*, [s. l.], special issue, 2020.

GOVIAS, J. Reflections on 10 years in Sistema. *Jonathan Andrew Govias*, [s. l.], 10 Feb. 2020. Disponível em: <https://jonathangovias.com/2020/02/10/reflections-on-10-years-in-sistema>. Acesso em: 11 nov. 2024.

GUAZINA, L. S. *Práticas musicais em organizações não governamentais: uma etnografia sobre a (re)invenção da vida*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

IMPEY, A. Culture, conservation and community reconstruction: explorations in advocacy ethnomusicology and participatory action research in Northern KwaZulu Natal. *Yearbook for Traditional Music*, [s. l.], v. 34, p. 9-24, 2002.

JACKSON, B. *Designing projects and project evaluation using the logical framework approach*. Gland: IUCN, 1998.

KARTOMI, M. Toward a methodology of war and peace studies in ethnomusicology: the case of Aceh, 1976-2009. *Ethnomusicology*, [s. l.], v. 54, n. 3, p. 452-483, 2010.

KLEBER, M. O. *A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Curitiba: Appris, 2014.

KRAMER, M. R.; PFITZER, M. W. The ecosystem of shared value. *Harvard Business Review*, [s. l.], v. 94, p. 80-89, Oct. 2016.

LEWIS, D. Big D and little d? Two types of twenty-first century development? *Third World Quarterly*, [s. l.], v. 40, n. 11, p. 1957-1975, 2019.

LEWIS, D.; RODGER, D.; WOOLCOCK, M. The sounds of development: musical representation as a(nother) source of development knowledge. *The Journal of Development Studies*, [s. l.], v. 57, n. 8, p. 1397-1412, 2021.

LOGAN, O. Lifting the veil: a realist critique of Sistema's upwardly mobile path. *Action, Criticism and Theory for Music Education*, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 58-88, 2016.

LÜHNING, A. Na encruzilhada dos saberes e fazeres musicais: conhecimentos tradicionais, educação, música e espaço(s). In: VIEIRA, L. B; ROBATTO, L.; TOURINHO, C. (org.). *Trânsito entre fronteiras na música*. Belém: PPGArtes, ICA, UFPA, 2013. p. 11-54.

PEDROZA, L. Music as a life-saving project: Venezuela's El Sistema in American neo-idealistic imagination. *College Music Symposium*, [s. l.], v. 54, 2014.

PEDROZA, L. Of orchestras, mythos and the idealization of symphonic practice: the Orquesta Sinfónica de Venezuela in the (collateral) history of El Sistema. *Latin American Music Review*, [s. l.], v. 36, n. 1, p. 68-93, 2015.

PORTER, M. E.; KRAMER, M. R. Strategy and society: the link between competitive advantage and corporate social responsibility. *Harvard Business Review*, [s. l.], v. 84, p. 78-92, Jan. 2007.

PORTER, M. E.; KRAMER, M. R. Creating shared value. *Harvard Business Review*, [s. l.], v. 89, p. 62-77, Jan./Feb. 2011.

RIBEIRO, M. dos S. *Das coisas e suas invenções: antropologia no mundo das marcas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RICE, T. Ethnomusicology in times of trouble. *Yearbook for Traditional Music*, [s. l.], v. 46, p. 191-209, 2014.

RIFKIN, J. *The age of access*. New York: Penguin, 2000.

ROSALDO, R. Cultural citizenship and educational democracy. *Cultural Anthropology*, [s. l.], v. 9, n. 3, p. 402-411, 1994.

ROSALDO, R. Cultural citizenship, inequality, and multiculturalism. In: FLORES, W. V.; BENMAYOR, R. (ed.). *Latino cultural citizenship: claiming identity, space and rights*. Boston: Beacon Press, 1997. p. 27-38.

- SALES, H. *Cascalho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SÁNCHEZ, F. El Sistema Nacional para las Orquestas Juveniles e Infantiles: la nueva educación musical de Venezuela. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 18, p. 63-69, out. 2007.
- SANTANA, E. *Remarks at transnationalization of support for culture in a globalizing world*. Bellagio: Bellagio Study and Conference Center, 1999.
- SCHRÖDER, P. A Antropologia do desenvolvimento: é possível falar de uma subdisciplina verdadeira? *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 40, n. 2, p. 83-100, 1997.
- SCHULLER, M. *Killing with kindness: Haiti, international aid and NGOs*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.
- SCHWEBEL, H. K. *Bandas, filarmônicas e mestres da Bahia*. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1987.
- SELLES, J. M. *Ensino da música sinfônica para jovens dos estratos subalternos: capital simbólico e controle social no capitalismo tardio*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- SILVA, A. D. *A Maré no ritmo das ONGs: uma análise sobre o papel das oficinas musicais de organizações não-governamentais no bairro Maré, Rio de Janeiro*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- SMALL, C. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- STAUT, F. *O processo de implantação de parques eólicos no Nordeste brasileiro*. 2011. Dissertação (Mestrado em Engenharia Ambiental Urbana) – Escola Politécnica, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- YÚDICE, G. *The expediency of culture*. Durham: Duke University Press, 2004.

Recebido: 01/10/2023 Aceito: 25/05/2024 | Received: 10/1/2023 Accepted: 5/25/2024



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.