

Karina Barra Gomes

# “Eu sou da lira, não posso negar”

Trajetórias de vida,  
memórias e políticas culturais  
nas bandas civis centenárias  
de Campos dos Goytacazes (RJ)





Karina Barra Gomes

# “Eu sou da lira, não posso negar”

Trajetórias de vida,  
memórias e políticas culturais  
nas bandas civis centenárias  
de Campos dos Goytacazes (RJ)



CENTRO DE  
MUSICOLOGIA DE  
PENEDO



São Paulo

2024



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

G633e

Gomes, Karina Barra -

"Eu sou da lira, não posso negar": Trajetórias de vida, memórias e políticas culturais nas bandas civis centenárias de Campos dos Goytacazes (RJ) / Karina Barra Gomes. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-208-3

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-208-3

1. Paradigmas da ação cultural. 2. Cultura. 3. Memória.  
4. Identidade. 5. Bandas Cívicas. I. Gomes, Karina Barra. II. Título.

CDD 306

Índice para catálogo sistemático

I. Cultura

Simone Sales - Bibliotecária - CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 o autor e a autora.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

*Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).*

Os termos desta licença estão disponíveis em:

[<https://creativecommons.org/licenses/>](https://creativecommons.org/licenses/).

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

---

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Edição eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Estagiárias em edição	Raquel de Paula Miranda Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	Freepik, Leandro Santos Barcellos
Tipografias	Acumin, Abril Text, Acumin Variable Concept
Revisão	Os autores
Autora	Karina Barra Gomes

---

**PIMENTA CULTURAL**

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

[livro@pimentacultural.com](mailto:livro@pimentacultural.com)

[www.pimentacultural.com](http://www.pimentacultural.com)



2 0 2 4

## CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

### Doutores e Doutoradas

**Adilson Cristiano Habowski**  
*Universidade La Salle, Brasil*

**Adriana Flávia Neu**  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

**Adriana Regina Vettorazzi Schmitt**  
*Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Aguimario Pimentel Silva**  
*Instituto Federal de Alagoas, Brasil*

**Alaim Passos Bispo**  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

**Alaim Souza Neto**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Alessandra Knoll**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Alessandra Regina Müller Germani**  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

**Aline Corso**  
*Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil*

**Aline Wendpap Nunes de Siqueira**  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

**Ana Rosângela Colares Lavand**  
*Universidade Federal do Pará, Brasil*

**André Gobbo**  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

**Andressa Wiebusch**  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

**Andreza Regina Lopes da Silva**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Angela Maria Farah**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Anísio Batista Pereira**  
*Universidade do Estado do Amapá, Brasil*

**Antonio Edson Alves da Silva**  
*Universidade Estadual do Ceará, Brasil*

**Antonio Henrique Coutelo de Moraes**  
*Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil*

**Arthur Vianna Ferreira**  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

**Ary Albuquerque Cavalcanti Junior**  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

**Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior**  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

**Bárbara Amaral da Silva**  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

**Bernadette Beber**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos**  
*Universidade do Vale do Itajaí, Brasil*

**Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa**  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

**Caio Cesar Portella Santos**  
*Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil*

**Carla Wanessa do Amaral Caffagni**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Carlos Adriano Martins**  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*

**Carlos Jordan Lapa Alves**  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

**Caroline Chioquetta Lorenset**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Cássio Michel dos Santos Camargo**  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil*

**Christiano Martino Otero Avila**  
*Universidade Federal de Pelotas, Brasil*

**Cláudia Samuel Kessler**  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

**Cristiana Barcelos da Silva.**  
*Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil*

**Cristiane Silva Fontes**  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

**Daniela Susana Segre Guertzenstein**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Daniele Cristine Rodrigues**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Dayse Centurion da Silva**  
*Universidade Anhanguera, Brasil*





**Dayse Sampaio Lopes Borges**  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

**Diego Pizarro**  
*Instituto Federal de Brasília, Brasil*

**Dorama de Miranda Carvalho**  
*Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil*

**Edson da Silva**  
*Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil*

**Elena Maria Mallmann**  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

**Eleonora das Neves Simões**  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

**Eliane Silva Souza**  
*Universidade do Estado da Bahia, Brasil*

**Elvira Rodrigues de Santana**  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

**Éverly Pegoraro**  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*

**Fábio Santos de Andrade**  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

**Fabrcia Lopes Pinheiro**  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

**Felipe Henrique Monteiro Oliveira**  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

**Fernando Vieira da Cruz**  
*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

**Gabriella Eldereti Machado**  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

**Germano Ehlert Pollnow**  
*Universidade Federal de Pelotas, Brasil*

**Geymeesson Brito da Silva**  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*

**Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Handerson Leylton Costa Damasceno**  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

**Hebert Elias Lobo Sosa**  
*Universidad de Los Andes, Venezuela*

**Helciclever Barros da Silva Sales**  
*Instituto Nacional de Estudos  
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

**Helena Azevedo Paulo de Almeida**  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*

**Hendy Barbosa Santos**  
*Faculdade de Artes do Paraná, Brasil*

**Humberto Costa**  
*Universidade Federal do Paraná, Brasil*

**Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges**  
*Universidade de Brasília, Brasil*

**Inara Antunes Vieira Willerding**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Jaziel Vasconcelos Dorneos**  
*Universidade de Coimbra, Portugal*

**Jean Carlos Gonçalves**  
*Universidade Federal do Paraná, Brasil*

**Jocimara Rodrigues de Sousa**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Joelson Alves Onofre**  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

**Jónata Ferreira de Moura**  
*Universidade São Francisco, Brasil*

**Jorge Eschriqui Vieira Pinto**  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

**Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho**  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

**Juliana de Oliveira Vicentini**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Julierme Sebastião Morais Souza**  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

**Junior César Ferreira de Castro**  
*Universidade de Brasília, Brasil*

**Katia Bruginski Mulik**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Laionel Vieira da Silva**  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

**Leonardo Pinheiro Mozdzenski**  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*

**Lucila Romano Tragtenberg**  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

**Lucimara Rett**  
*Universidade Metodista de São Paulo, Brasil*

**Manoel Augusto Polastreli Barbosa**  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

**Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho**  
*Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil*

**Marcio Bernardino Sirino**  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

**Marcos Pereira dos Santos**  
*Universidad Internacional Iberoamericana del México, México*

**Marcos Uzel Pereira da Silva**  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*



**Maria Aparecida da Silva Santandel**  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

**Maria Cristina Giorgi**  
*Centro Federal de Educação Tecnológica  
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

**Maria Edith Maroca de Avelar**  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*

**Marina Bezerra da Silva**  
*Instituto Federal do Piauí, Brasil*

**Mauricio José de Souza Neto**  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

**Michele Marcelo Silva Bortolai**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Mônica Tavares Orsini**  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*

**Nara Oliveira Salles**  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

**Neli Maria Mengalli**  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

**Patricia Biegging**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Patricia Flavia Mota**  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

**Raul Inácio Busarello**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho**  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

**Roberta Rodrigues Ponciano**  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

**Robson Teles Gomes**  
*Universidade Católica de Pernambuco, Brasil*

**Rodiney Marcelo Braga dos Santos**  
*Universidade Federal de Roraima, Brasil*

**Rodrigo Amancio de Assis**  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

**Rodrigo Sarruge Molina**  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

**Rogério Rauber**  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

**Rosane de Fatima Antunes Obregon**  
*Universidade Federal do Maranhão, Brasil*

**Samuel André Pompeo**  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

**Sebastião Silva Soares**  
*Universidade Federal do Tocantins, Brasil*

**Silmar José Spinardi Franchi**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Simone Alves de Carvalho**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Simoni Urnau Bonfiglio**  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

**Stela Maris Vaucher Farias**  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

**Tadeu João Ribeiro Baptista**  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

**Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno**  
*Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil*

**Taíza da Silva Gama**  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Tania Micheline Miorando**  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

**Tarcísio Vanzin**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Tascieli Feltrin**  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

**Tayson Ribeiro Teles**  
*Universidade Federal do Acre, Brasil*

**Thiago Barbosa Soares**  
*Universidade Federal do Tocantins, Brasil*

**Thiago Camargo Iwamoto**  
*Universidade Estadual de Goiás, Brasil*

**Thiago Medeiros Barros**  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

**Tiago Mendes de Oliveira**  
*Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil*

**Vanessa Elisabete Raue Rodrigues**  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

**Vania Ribas Ulbricht**  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

**Wellington Furtado Ramos**  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

**Wellton da Silva de Fatima**  
*Instituto Federal de Alagoas, Brasil*

**Yan Masetto Nicolai**  
*Universidade Federal de São Carlos, Brasil*



## PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

### Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

**Alessandra Figueiró Thornton**

*Universidade Luterana do Brasil, Brasil*

**Alexandre João Appio**

*Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil*

**Bianka de Abreu Severo**

*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

**Carlos Eduardo Damian Leite**

*Universidade de São Paulo, Brasil*

**Catarina Prestes de Carvalho**

*Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil*

**Elisiene Borges Leal**

*Universidade Federal do Piauí, Brasil*

**Elizabeth de Paula Pacheco**

*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

**Elton Simomukay**

*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

**Francisco Geová Goveia Silva Júnior**

*Universidade Potiguar, Brasil*

**Indiamaris Pereira**

*Universidade do Vale do Itajaí, Brasil*

**Jacqueline de Castro Rimá**

*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

**Lucimar Romeu Fernandes**

*Instituto Politécnico de Bragança, Brasil*

**Marcos de Souza Machado**

*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

**Michele de Oliveira Sampaio**

*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

**Pedro Augusto Paula do Carmo**

*Universidade Paulista, Brasil*

**Samara Castro da Silva**

*Universidade de Caxias do Sul, Brasil*

**Thais Karina Souza do Nascimento**

*Instituto de Ciências das Artes, Brasil*

**Viviane Gil da Silva Oliveira**

*Universidade Federal do Amazonas, Brasil*

**Weyber Rodrigues de Souza**

*Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil*

**William Roslindo Paranhos**

*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

### Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



“Eu sou  
da lira,  
não posso  
negar”



*Dedico este trabalho aos músicos,  
mestres e regentes das Liras de  
Campos dos Goytacazes. Incansáveis  
na arte de preservar, em sua identidade,  
um fragmento da memória musical  
do Brasil.*

“Eu sou  
da lira,  
não posso  
negar”



*“A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações.”*

*(Nora, 1993, p. 9).*

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Lira de Apolo em frente à antiga residência de Maria de Queiroz, em 1929 .....	107
<b>Figura 2:</b> Construção do cinema na Usina Santa Maria, em 1952 .....	108
<b>Figura 3:</b> Cine Teatro Conchita de Moraes, na Usina Santa Maria .....	109
<b>Figura 4:</b> Banda da Usina Santa Maria .....	109
<b>Figura 5:</b> Banda mista da Usina Santa Maria, com o maestro José Primo à frente .....	110
<b>Figuras 6 e 7:</b> Banda do Patronato São José .....	111
<b>Figura 8:</b> Lira de Apolo, no interior de sua sede [1914?] .....	135
<b>Figura 9:</b> Fachada do prédio da Lira de Apolo .....	138
<b>Figura 10:</b> <i>Banner</i> da campanha “Salve a Lyra” .....	139
<b>Figura 11:</b> Orquestra de violões do IFF/ Campos durante a campanha, em 2016 .....	139
<b>Figura 12:</b> As madeiras do assoalho.....	141
<b>Figura 13:</b> 2º andar afetado pelo incêndio.....	141
<b>Figura 14:</b> Foto antiga da sede antes do incêndio ocorrido em 1990 .....	142
<b>Figura 15:</b> Foto antiga da sede antes do incêndio ocorrido em 1990 .....	142
<b>Figura 16:</b> Aula de clarinete com Sérgio Luiz (ao lado da aluna) e José Primo (o primeiro do lado direito, filho do falecido maestro José Primo).....	145
<b>Figura 17:</b> Ensaio na sede com regência de Carlos Boa Morte. ....	145
<b>Figuras 18 e 19:</b> Lira de Apolo no pós-carnaval de 2017, na Casa de Cultura Villa Maria .....	146
<b>Figura 20:</b> Ensaio na sede.....	148
<b>Figura 21:</b> Músicos no dia da restauração das liras .....	148





<b>Figura 22:</b> Restauração das liras .....	149
<b>Figura 23:</b> Homenagem à diretoria da Banda, em 1938 .....	154
<b>Figura 24:</b> Chico Trombone ao lado direito da Banda.....	155
<b>Figura 25:</b> Galeria com diretores, presidentes e maestros na festa do centenário .....	155
<b>Figura 26:</b> Orfeão Juca Chagas na missa pelo centenário da Banda .....	156
<b>Figura 27:</b> Lira Conspiradora nas ruas da cidade .....	156
<b>Figura 28:</b> Francisco das Chagas, o Chico Trombone, o primeiro do lado direito.....	157
<b>Figura 29:</b> José Amaro, no centro.....	157
<b>Figura 30:</b> Aniversário da Conspiradora na sua sede, em 2016.....	159
<b>Figura 31:</b> Nova diretoria na sede, em 2016 .....	159
<b>Figura 32:</b> Reunião, em 2016.....	160
<b>Figura 33:</b> Posse da nova presidência. À esquerda, José Amaro .....	160
<b>Figura 34:</b> Fachada antes da reforma .....	161
<b>Figura 35:</b> Durante a reforma.....	162
<b>Figura 36:</b> Após a pintura, com o anúncio das aulas .....	162
<b>Figura 37:</b> Festa no salão da sede .....	164
<b>Figura 38:</b> Ésio Amaral diplomando músicos. ....	164
<b>Figura 39:</b> Lira Guarany homenageia a Conspiradora tocando na praça São Salvador.....	165
<b>Figura 40:</b> Amigos de longa data .....	165
<b>Figura 41:</b> Primeiro prédio reformado, em 1964 .....	169
<b>Figura 42:</b> Prédio erguido em 1967.....	169



<b>Figura 43:</b> Atual sede .....	169
<b>Figura 44:</b> Músicos no interior do seu salão nobre, em 1965.....	170
<b>Figura 45:</b> Mulheres a frente do desfile na década de 1970 .....	171
<b>Figura 46:</b> Aula de solfejo com a professora Richely .....	175
<b>Figura 47:</b> Novos alunos, em 2017.....	176
<b>Figura 48:</b> Estudo em grupo .....	176
<b>Figura 49:</b> Turma da noite .....	177
<b>Figura 50:</b> Campanha para doação de sangue promovida pelo Moto <i>Club</i> de Campos....	178
<b>Figura 51:</b> Festa do padroeiro da cidade .....	178
<b>Figura 52:</b> Ensaio na sede.....	179
<b>Figura 53:</b> Lira Guarany em frente à sede da Lira Conspiradora .....	179
<b>Figura 54:</b> Na Casa de Cultura Villa Maria, “Choro na Villa”, em maio de 2017 .....	180
<b>Figura 55:</b> Feira de Ciências, na UENF, em março de 2017 .....	180
<b>Figura 56:</b> Programação da conferência de cultura, em 2018.....	187
<b>Figura 57:</b> Reunião na Lira de Apolo .....	188
<b>Figura 58:</b> Reunião na Operários Campistas .....	188
<b>Figura 59:</b> Reunião na Lira Guarany.....	189
<b>Figura 60:</b> Apresentação no calçadão com a regência de Ricardo de Azevedo .....	189
<b>Figura 61:</b> Presidentes das Bandas e músicos, no dia da Assembleia.....	190
<b>Figura 62:</b> Assembleia da Associação.....	190



## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Quadro Analítico .....	<b>121</b>
<b>Quadro 2:</b> Aponta o perfil de 4 sujeitos da pesquisa .....	<b>127</b>
<b>Quadro 3:</b> Aponta o perfil de 4 sujeitos da pesquisa .....	<b>128</b>





# LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BI – Batalhão de Infantaria

CE - Ceará

CD – *Compact Disc*

ES – Espírito Santo

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

IFF – Instituto Federal Fluminense

INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural

MEC – Ministério da Educação

RCC – Regimento de Carro de Combate

RJ – Rio de Janeiro

SESC – Serviço Social do Comércio

SESI – Serviço Social da Indústria

UENF – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

UNESCO - Organização das Nações Unidas para  
Educação, Ciência e Cultura

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro



# SUMÁRIO

**Prefácio .....20**

**Introdução .....23**

## CAPÍTULO 1

**A Cultura e seus desdobramentos histórico-sociais .....28**

1.1 Cultura e Estudos Culturais ..... 29

1.2 Cultura Residual e Cultura Emergente..... 43

1.3 Cultura Popular ..... 52

1.4 Memória Social / Coletiva e Identidade como  
elementos da cultura ..... 56

## CAPÍTULO 2

**Das Políticas Sociais para as Políticas Culturais ..... 71**

2.1 Políticas Sociais e Direitos Sociais.....72

2.1.1 Direitos Culturais .....77

2.2 Políticas Culturais e os Paradigmas da Ação Cultural ..... 79

2.2.1 Mecenato ..... 85

2.2.2 Democracia Participativa ou Sociocultural..... 87

2.2.2.1 Educação Social: a didática da participação ..... 89



CAPÍTULO 3

**Contexto e processos formativos das Sociedades Musicais .... 93**

3.1 Processos de formação identitária dos músicos  
do Brasil tecida nos espaços de produção de cultura  
em Campos dos Goytacazes ..... 94

3.1.1 Os primórdios das formações musicais no Brasil  
e na Vila de São Salvador de Campos dos Goytacazes..... 95

3.1.2 De vila à cidade: música urbana, memórias e afetividade nas Liras ..... 101

CAPÍTULO 4

**Metodologia de pesquisa: as agremiações como *locus* de estudo .....116**

4.1 Sujeitos da pesquisa e métodos adotados .....117

4.2 Sociedade Musical Lira de Apolo ..... 130

4.2.1 Ponto dos músicos ..... 142

4.2.2 Táticas de permanência..... 144

4.3 Sociedade Musical Lira Conspiradora ..... 149

4.3.1 Trazendo de volta o que não se esqueceu..... 158

4.4 Sociedade Musical Lira Guarany .....167

4.4.1 Modos de fazer e modos de viver como formas  
de sobrevivência .....174

4.5 Associação de Bandas Civas de Campos dos Goytacazes ..... 182

CAPÍTULO 5

**Histórias de Músicos ..... 192**

5.1 Análise da “coletânea de narrativas” ..... 194

**Considerações Finais..... 218**





**Referências Bibliográficas ..... 224**

**Apêndices ..... 230**

Apêndice 1 Carta de cessão de direitos  
autorais sobre depoimento oral ..... 230

Apêndice 2 Roteiro da entrevista história oral de vida ..... 231

Apêndice 3 Ficha técnica de dados  
da entrevista história oral de vida de Écio Ribeiro Amaral ..... 234

Apêndice 4 Ficha técnica de dados  
da entrevista história oral de vida de Ricardo de Azevedo ..... 236

Apêndice 5 Ficha técnica de dados  
da entrevista história oral de vida de José Amaro Manhães ..... 238

Apêndice 6 Ficha técnica de dados  
da entrevista história oral de vida de Matheus  
dos Santos Ferreira Campos ..... 240

Apêndice 7 Ficha técnica de dados  
da entrevista história oral de vida de Álvaro Martins Siqueira ..... 242

Apêndice 8 Ficha técnica de dados  
da entrevista história oral de vida de José Jorge da Silva Lírio ..... 244

Apêndice 9 Ficha técnica de dados  
da entrevista história oral de vida de Dalton Luiz da Silva Freire ..... 246

Apêndice 10 Ficha técnica de dados  
da entrevista história oral de vida de Jorge Ribeiro Coelho ..... 248

**Anexos ..... 250**

Anexo 1 – Relato de Écio Ribeiro Amaral ..... 250

Anexo 2 – Relato de Ricardo de Azevedo ..... 257

Anexo 3 – Relato de José Amaro Manhães ..... 265



Anexo 4 – Relato de Matheus dos Santos Ferreira Campos .....273

Anexo 5 – Relato de Álvaro Martins Siqueira .....279

Anexo 6 – Relato de José Jorge da Silva Lírío .....284

Anexo 7 – Relato de Dalton Luiz da Silva Freire .....298

Anexo 8 – Relato de Jorge Ribeiro Coelho..... 306

**Sobre a autora ..... 316**

**Índice remissivo..... 317**



## PREFÁCIO

No século XIX, a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808 e a abertura dos portos para o comércio internacional foram eventos importantes para o desenvolvimento da música no país. Com a vinda da corte, também vieram músicos, compositores e instrumentistas europeus, o que contribuiu para a difusão da música erudita e a criação de orquestras e filarmônicas no Brasil.

A partir dessa época, as filarmônicas se tornaram muito populares em diversas cidades brasileiras, sendo responsáveis por difundir a música erudita entre a população. Muitas delas eram formadas por músicos amadores e tocavam em eventos públicos, festas e solenidades oficiais.

A filarmônica é uma instituição cultural e artística que tem um papel importante na promoção da música clássica e no enriquecimento da vida cultural de uma identidade. Além disso, as filarmônicas também desempenham um papel importante na promoção do social, pois muitas vezes realizam eventos beneficentes e projetos sociais para ajudar a comunidade. As filarmônicas sempre tiveram um papel importante nas cidades e vilas antigas. Essas bandas musicais, compostas por instrumentos de sopro e percussão, eram responsáveis por animar festas, desfiles, comemorações religiosas e cívicas, além de acompanhar procissões e cerimônias oficiais.

Em cidades pequenas e vilarejos, as filarmônicas eram muitas vezes o principal meio de entretenimento e cultura musical disponível para os habitantes locais. Os músicos das filarmônicas também tinham um papel social extraordinário, viabilizando o fortalecimento dos laços comunitários e promovendo a integração entre os moradores da região. Em algumas cidades antigas, as filarmônicas tinham uma ligação muito forte com a identidade cultural e histórica do local.



Muitas dessas bandas foram fundadas há séculos e continuam ativas até os dias de hoje, preservando tradições musicais e contribuindo para manter viva a memória da cidade.

Atualmente, as filarmônicas ainda são muito valorizadas em diversas cidades antigas ao redor do mundo, mantendo viva a tradição e o encanto dessas bandas musicais que fazem parte da história e da analogia cultural desses locais. Muitas filarmônicas oferecem aulas de música gratuitas para crianças carentes, promovem concertos em locais públicos para levar cultura e arte para a população em geral e participam de campanhas de arrecadação de fundos para causas sociais. Dessa forma, a filarmônica não só contribui para a formação musical e cultural das pessoas, mas também para o bem-estar e desenvolvimento social da comunidade em que está inserida. Portanto, é fundamental valorizar e apoiar as filarmônicas, não apenas pelo seu papel na preservação da música de concerto brasileiro, mesclado com o repertório genuinamente popular de matrizes afroindígenas, que permeia a junção e a tradição europeia da filarmônica e a nossa ancestralidade por seus sambas, maxixes e outros contextos de sincopes há anos registrados em seus arquivos.

Corroborando com esta referência nacional, as bandas de música do Rio de Janeiro desempenham um papel fundamental neste cenário bandístico entre os estados do sudeste. Elas representam uma tradição musical importante que remonta a séculos, com raízes na música popular e erudita. As bandas de música do Rio de Janeiro têm um impacto positivo na economia local, atraindo turistas e gerando empregos para músicos, técnicos de som e equipes de produção que atuam nas apresentações promovidas pelos órgãos de fomento do lugar. No caso de Campos dos Goytacazes, município fluminense, com tradição bandística, tem na obra da pesquisadora Karina Barra Gomes, um retrato de como uma banda de música participa ativamente do cotidiano dos músicos munícipes.

Como esta cidade campista pode relatar, pelas mãos da referida pesquisadora, fica evidenciada uma história secular através dos documentos não só descritos, mas iconográficos em sua etnografia

e também no contexto da oralidade comunitária. São gerações testemunhas desta relevante contribuição artística-musical. Isso só ratifica como este município fluminense alcança o escopo da relação histórico-cultural e artística, e que através desta continuidade é capaz, pelo seu legado, de desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento das artes no Rio de Janeiro. Por séculos, a região tem sido um centro de produção artística e cultural, com artistas locais e internacionais se reunindo para compartilhar ideias e inspiração. Os grupos bandísticos campistas, há tempos são conhecidos por sua vibrante cena artística, sendo até na contemporaneidade um centro de produção artística, com artistas oriundos destas formações se destacando em diversas áreas, além da música. Muitos músicos locais alcançaram reconhecimento nacional e internacional, contribuindo para fortalecer a reputação da cidade como um importante polo cultural.

Em resumo, Campos dos Goytacazes no recorte dos seus grupos bandísticos, desempenha um papel fundamental no cenário artístico do Brasil, sendo um centro de produção e celebração das artes, promovendo a diversidade cultural e enriquecendo a vida cultural do país. Essas bandas desempenham um papel crucial na promoção da música regional, na formação de novos músicos e na preservação do patrimônio musical do Rio de Janeiro.

Em suma, temos muito orgulho, enquanto colegas de grupo de Pesquisa relacionados ao CEMUPE - Centro de Musicologia de Penedo, que a autora Karina Barra Gomes ora se vincula e amplia seus escritos. Desta maneira, tal publicação que possibilita o alcance de leitores de diversas regiões do país nesta parceria com o CEMUPE, e também se insere, através desta ação, neste lado nordestino brasileiro, testemunhando a relevante contribuição das filarmônicas pesquisadas neste livro, tornando-se mais um registro para a memória deste patrimônio imaterial fluminense e brasileiro que são as bandas de música de Campos dos Goytacazes.

*Marcos Moreira*

# INTRODUÇÃO

Os músicos das Bandas Cívicas de Campos dos Goytacazes ficaram, por longo tempo, à margem dos holofotes das narrativas mestras da história social. As Bandas Cívicas também são conhecidas como Sociedades Musicais ou Sociedades de *Euterpe*<sup>1</sup>, por serem agrupamentos de músicos que tocam instrumentos de sopro e percussão, marcando presença em, praticamente, todos os pequenos, médios e grandes municípios brasileiros. Desde a colonização, elas vêm representando a maior e, muitas vezes, a “única forma de acesso à música instrumental para os segmentos de menor poder aquisitivo”, atesta Borges (2015, p.12).

Sua origem, no passado, sempre foi marcada por pessoas comuns da classe popular: eram ex-escravos; trabalhadores livres e pobres das fazendas, usinas, olarias e do mundo do trabalho informal. No campo ou na cidade, esses músicos eram marginalizados, desprezados e sem voz na sociedade, em suas dimensões sociais e culturais<sup>2</sup>.

Esta pesquisa redescobre narrativas de vida de músicos de corporações centenárias vivas, nesse município fluminense, e dá visibilidade aos edificadores atuantes da história e da memória de três agremiações. Seu tema encontra lugar nas discussões empreendidas a partir da linha de pesquisa Educação, Cultura, Política e Cidadania

1 *Euterpe* vem do grego *Euterpe*, es, que significa musa da dança (Houaiss; Villar, 2001, p. 1276). Para Olinto, ela é a deusa da música e da poesia lírica (Olinto, 2001, p. 221).

2 Poucas Bandas Cívicas, em Campos dos Goytacazes, foram formadas por pessoas de nível social elevado; as que assim chegaram a se constituir, não subsistiram. No período marcado pelo auge da economia açucareira, em fins do século XIX e início do XX, Bandas e conjuntos eram fundados por comerciantes e por famílias de *status* elevado. Mas as *Euterpes* que nasceram durante esse *boom* na economia e que perduram até hoje, são as que foram organizadas por músicos da classe popular. No capítulo 3, apresentamos algumas sociedades musicais que foram constituídas nesse período.

do programa de pós-graduação interdisciplinar em Políticas Sociais desenvolvido na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, sob a orientação da professora Dra. Simonne Teixeira.

Justificamos esta investigação pela oportunidade de discutir e documentar os paradigmas políticos da ação cultural, cuja tarefa se faz pertinente e indispensável para evitar o esquecimento das culturas de caráter popular. A justificativa inclui, ainda, a possibilidade de incorporação do social pelas narrativas orais, oportunizando a construção de sua temporalidade e valoração, a fim de evitar a deslembração dos músicos campistas, sua cultura e sua memória.

Levamos em consideração que essa discussão busca abordar desafios de um processo social que inclui a necessidade de preservar os direitos culturais das minorias que militam contra o seu desaparecimento diante do avançar de um mercado globalizado e respaldado na racionalidade econômica, nas bases normativas da vida democrática da era pós-industrial, na racionalidade do mercado e na desregulação da produção da cultura.

Para tanto, nosso tema de pesquisa são os modos de vida desenvolvidos nas Bandas Civas por seus músicos e as ações culturais que possam se relacionar a elas, considerando a longevidade dos três agrupamentos de músicos localizados na região central do Município em plena atividade nos dias atuais: Lira de Apolo, Lira Conspiradora e Lira Guarany.

Nossa problematização consiste na investigação a respeito de haver ou não políticas culturais (e quais são) que se vincularam ou se vinculam com a longevidade e a permanência desses grupos culturais; na compreensão da relação e dos vínculos dos sujeitos da pesquisa com seu modo de vida – *modus vivendi* no *locus* de estudo (agregações musicais); e nas formas de as três Liras permanecerem ativas e ocupando os espaços da cidade por mais de um século.



A partir dessa problematização, organizamos os seguintes objetivos de pesquisa: discutir cultura como modo de vida e os paradigmas políticos da ação cultural, priorizando seu caráter social, a memória e a identidade (como elementos da cultura), passando pelos direitos sociais (e as políticas sociais) e os direitos culturais; compreender os processos de formação identitária dos músicos das Liras vinculados à sua cultura (modo de vida), a seu *locus* de permanência e às ações culturais do passado e do presente; contribuir para o pensamento crítico na construção de memórias tecidas a partir das relações de pertencimento e experiências afetivas dos sujeitos, mediante suas narrativas de vida, buscando encontrar as formas de permanência das Liras na contemporaneidade.

Os sujeitos dessa investigação são oito músicos identificados nas três Bandas mencionadas e nossa hipótese de pesquisa se baseia na seguinte afirmação: as ações culturais que se vincularam e se vinculam às Bandas Civas, por mais de um século, encontram seu esteio em processos de associações coletivas, ancorados na memória e na identidade dos músicos e forjados na educação social.

Como caminho metodológico para coletar os dados, optamos pela pesquisa bibliográfica em livros e artigos; pesquisa documental nos acervos das Bandas, onde encontramos os históricos de cada uma, recortes de jornais antigos e fotografias; observação participante nos ensaios, aulas de música, festas, retretas, tocatas e reuniões da Associação de Bandas Civas<sup>3</sup>; e história oral de vida, método importante para colher narrativas orais, memórias e conhecer os vínculos identitários dos sujeitos com sua cultura (modo de vida). Os recortes de jornais foram usados como fontes de pesquisa

3 Essa Associação foi criada em 2017 pelos músicos de todas as Bandas Civas em atividade. A descrição do processo de criação, objetivos, reuniões e o registro de fotografias apresentam a importância desse movimento entre os músicos. Na sessão 4.5, expusemos os dados das observações de campo relacionadas à essa Associação.

documental e as fotografias encontradas nas sedes e as outras produzidas durante a pesquisa de campo foram utilizadas.

No primeiro capítulo, procuramos nos debruçar sobre o conceito de cultura, a partir do olhar antropológico dos Estudos Culturais, inserindo, nessa discussão, a cultura popular, a residual e a emergente; bem como sobre os conceitos de memória social / coletiva<sup>4</sup> e identidade, aqui considerados elementos da cultura.

O segundo capítulo introduz, na perspectiva das políticas sociais, a inserção dos direitos e dos movimentos sociais na sociedade, a importância dos direitos culturais, conduzindo-nos a reflexão sobre dois paradigmas políticos da ação cultural discutidos por Canclini (1987): o mecenato e a democracia participativa ou socio-cultural. Esses paradigmas nos ajudam a refletir sobre as formas de apoio, patrocínio e os modos de vida das Bandas.

No terceiro capítulo, contemplamos o processo de formação da identidade dos músicos e da música campistas, levantando, em fontes bibliográficas e documentais, suas origens e seu percurso identitário. Incluímos, ainda, os primórdios das formações musicais no Brasil e na Vila de São Salvador de Campos dos Goytacazes, incluindo as Bandas dessa região.

O quarto capítulo descreve o processo metodológico utilizado na pesquisa e aponta para as três Bandas como *locus* de estudo. Optamos por apresentar algumas chaves metodológicas<sup>5</sup>

4 Consideramos, neste trabalho, que a memória social pode ser entendida como memória coletiva, conforme Santos (2003, p.11), que busca refletir sobre correntes teóricas que lidam com “a memória enquanto um fenômeno social”.

5 No capítulo 4, elaboramos um quadro analítico com as questões da entrevista e as categorias da análise das narrativas de vida realizada no capítulo seguinte. Essa estrutura metodológica nos ajuda a estabelecer a relação entre o que buscamos encontrar, os conceitos e a teoria estudados. No apêndice da tese, apresentamos as fichas técnicas com o registro dos dados dos colaboradores da entrevista história oral de vida. Os anexos trazem os textos construídos a partir dos relatos de vida dos sujeitos.

apropriadas para elucidação de práticas que se relacionam aos processos sociais, ao passado refletido no presente, à consciência intersubjetiva e aos processos interativos que geram estruturas sociais diferenciadas, pois se assemelham a processos dinâmicos e vivos na cultura. Este capítulo também traz o perfil e a justificativa dos sujeitos selecionados para a entrevista. Como fruto da observação participante, foi possível retratar o *modus vivendi*, os mecanismos e as formas de sobrevivência nas Liras que fazem delas um fenômeno centenário.

No quinto capítulo analisamos as narrativas orais de vida, nas quais damos voz aos agentes sociais de uma cultura de origem oitocentista que abriga memórias e valores do passado vivos no presente. As categorias elencadas no quadro analítico, a partir do referencial teórico, têm o fim de nortear a análise da coletânea de narrativas (P. Thompson, 1998) e se apresentam como instrumento facilitador de análise crítica. Neste tipo de análise, consideramos o todo das narrativas para realizar uma discussão polifônica (P. Thompson, 1998), incluindo a “história oral híbrida” (Meihy; Holanda, 2007, p.129), permitindo que o diálogo das narrativas seja realizado com as categorias de análise selecionadas.

A história do tempo presente, que podemos aqui construir, contribui para o entendimento das relações entre a ação voluntária e a consciência dos homens. Ela percebe, com clareza, as representações dos sujeitos, bem como as determinações e interdependências que permeiam os laços sociais.

Por isso, para tecermos a história do presente, trazemos a possibilidade da reflexão sobre mecanismos de incorporação do social por indivíduos do mesmo contexto social – as Liras. Os relatos de vida considerados como coletânea de narrativas asseguram a transmissão de experiências coletivas e nos fazem compreender a importância de preservar a memória oral dos músicos campistas.





1

**A CULTURA E SEUS  
DESDOBRAMENTOS  
HISTÓRICO-SOCIAIS**



## 1.1 CULTURA E ESTUDOS CULTURAIS

O termo cultura em seus significados e desdobramentos conceituais já tem sido objeto de pesquisa em diversas áreas de conhecimentos. Neste trabalho, revisitamos o termo a partir da compreensão de Raymond Williams, Edward Palmer Thompson e Terry Eagleton, autores oriundos dos Estudos Culturais, trazendo abordagens que se interpelam e dialogam, tendo em vista o viés marxista aliado à ideia de cultura, ancorados na busca incessante que se propôs os Estudos Culturais: ser um espaço teórico para uma prática que almeja a mudança social, a qual contradiz uma visão elitista da cultura.

Tendo em vista a complexidade que se trata a definição e o significado de cultura, optamos, para tanto, pelo campo de investigação que teve origem nos Estudos Culturais, considerando a experiência, o costume, o vivido e a práxis como instrumentos basilares na formação de uma consciência reflexiva de classe, de uma consciência prática que passa a compor um espaço que busca por reconhecimento.

A discussão que se origina nos Estudos Culturais democratiza a noção de cultura, tornando-a uma espécie de lugar onde se reflete a significação do mundo e de nós mesmos; aproxima o conceito de cultura a uma herança que precisa ser apropriada pelos meios de produção cultural, tendo em vista a importância que foi dada ao modo de vida da classe trabalhadora, o que não havia sido inaugurada, até então.

Ainda que Matias (2016) apresente os Estudos Culturais como perspectiva teórica e movimento político-cultural na conjuntura britânica no pós-guerra, Ribeiro (2017) entende os Estudos Culturais como um entrelaçamento entre diferentes áreas disciplinares: a Literatura Inglesa, a Sociologia e a História. Segundo Ribeiro (2017), esse entrelaçamento trouxe a possibilidade de novas respostas à esquerda para os desafios teórico-práticos que seguiram, a partir de meados do século XX.

Os Estudos Culturais compreendem um campo de investigação de caráter interdisciplinar que parte da concepção da cultura comum, sem divisões de classes, em “oposição às formas correntes de desigualdade”. Correspondem a uma espécie de codificação disciplinar dessas percepções, tratando-se de uma forma de oposição às práticas e disciplinas vigentes” (Cevasco, 2008, p.56), que começou a ser ensinada em aulas de extensão para trabalhadores.

Em seu arcabouço, os Estudos Culturais se relacionam a outros movimentos, como as políticas de cultura, o feminismo, os estudos multiculturais e os pós-coloniais; passam a substituir, com uma roupagem política engajada e progressista, a rubrica das humanidades, ao permitirem o entrelaçamento de arenas disciplinares. Expressam novos ares com uma nova força democrática para as demandas acadêmicas e políticas, e tiveram quatro principais conjuntos de significado: campo interdisciplinar, intervenção política nas disciplinas acadêmicas, uma nova disciplina e um novo paradigma teórico (Ribeiro, 2017).

Também buscam desenvolver uma nova consciência social solidária entre os estudantes trabalhadores da Grã-Bretanha que, por não terem estudado antes da segunda guerra, ao voltarem dela, passam a compor classes de “Educação para Adultos”, onde uma consciência política se desenvolve por meio de seus fundadores, o que se torna fundamental para o engajamento desses pioneiros (Ribeiro, 2017, p.3).

Williams se interessa, juntamente com os demais teóricos conhecidos como culturalistas (Edward Palmer Thompson e Richard Hoggart), pela cultura popular, a cultura da classe trabalhadora e, juntos, são responsáveis por estabelecerem as bases dos Estudos Culturais na Inglaterra, inaugurando um modo novo de pensar uma política cultural<sup>6</sup> dotada de uma roupagem ao mesmo tempo teórica e prática diferentes,

que se reorganizavam no segundo pós-guerra. Os teóricos culturalistas são assim chamados por enxergarem que as experiências do vivido no cotidiano se caracterizam pela interação entre a consciência e a condição, além de estarem atentos às questões de identidade e subjetividade, ao explicarem o mundo a partir do sujeito.

Esse novo olhar que se coloca sobre a cultura tem como campo de atuação análises teóricas, tradições intelectuais de esquerda e a formação educacional de trabalhadores, tarefa fundamental para um processo de mudança social com a formação de outros socialistas, trazendo novas possibilidades à consciência dos indivíduos no que diz respeito à cultura - que passa a ser representada por uma arena de luta política e social (Cevasco, 2008).

Os intelectuais dos Estudos Culturais buscam compreender a realidade da experiência da vida ancorada na égide do capitalismo britânico, primando pela divulgação do marxismo Ocidental, sua crítica ao capitalismo e à cultura que o caracteriza. Também focam nas questões de análise da cultura no centro de suas ideias políticas como modo de luta, inauguram uma forma distinta de realizar uma política cultural, trazendo a necessidade de novos movimentos sociais.

Para adentrarmos o pensamento dos autores, uma pequena digressão do tema central se faz necessária a fim de traçar a trajetória do desenvolvimento do conceito de cultura.

Williams, neto de agricultores, filho de operário da ferrovia, oriundo da classe trabalhadora e com formação em literatura de viés elitista, se converte em um sociólogo de filiação intelectual e política, tendo sido o responsável pela introdução da literatura marxista na Inglaterra. Como um pensador socialista, Williams parte da história social e cultural inglesa e de uma concepção teórica originária do materialismo, adequando seu trabalho à teoria marxista pela

posição que a cultura ocupa no materialismo cultural crítico<sup>7</sup>, onde suas ponderações teóricas não se tornaram algo desconexo da prática (Cevasco, 2008).

As análises de Williams que norteiam a definição de cultura estão ancoradas em conhecer historicamente o conceito a fim de que se compreenda a complexidade que o integra, num período em que foi necessário repensar o marxismo e a teoria da organização social; também se aproximam da concepção da experiência social reflexiva, onde a cultura é um campo de disputa e luta pela hegemonia<sup>8</sup>.

Na esteira do pensamento de Williams, seu discípulo Eagleton (2005) resgata o conceito de cultura para além de suas definições antropológicas e da rigidez do sentido estético, aprofundando-o para uma visão das questões centrais do mundo contemporâneo, tais como a homogeneização da cultura de massas, a função da estrutura no Estado-nação e a construção de identidades. Incorpora ao debate questões que envolvem a liberdade e o determinismo, a dialética da natureza e da cultura, o fazer e o sofrer, além de mergulhar na crise moderna da ideia da cultura.

O termo cultura se refina dentro de uma transição histórica que possibilita significados e codifica questões filosóficas, pois

7 O materialismo cultural pode ser considerado uma teoria da cultura, segundo Cevasco (2008) e trouxe aos Estudos Culturais a oportunidade de tratar do funcionamento da cultura na sociedade dando ênfase para o porvir de novas possibilidades, buscando encontrar significados novos, valores que correspondessem às sementes do futuro e que fossem capazes de anunciar uma nova ordem social. O materialismo cultural também se encarregava de expandir a ideia de cultura, compreendendo-a como práticas, sentimentos, pensamentos contidos na dinâmica das relações sociais (Ribeiro, 2017); ele alinhava o materialismo histórico e a cultura, sob o ponto de vista antropológico e como espaço de conquistas humanas, dando um novo formato teórico ao momento do capitalismo no período pós-guerras. A linguagem e a comunicação são consideradas forças que podem se aliar e somar com as instituições, tradições e relações formais.

8 O conceito de hegemonia será aprofundado na sessão seguinte. Williams (1979, p. 113) se apropria desse conceito, definindo-o como “conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo.” Hegemonia corresponde a um sistema de significados experimentados como práticas que funciona como senso da realidade.



mapeia em seus desdobramentos semânticos “a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana” (Eagleton, 2005, p.10). Sua raiz latina é *colere*, cujos significados habitar, cultivar (cultivo agrícola, lavoura) e proteger estão relacionados ao crescimento espontâneo e a regulação; do latim *cultus*, *colere* também significa adorar, culto, culto coletivo, culto da tradição, da informação compartilhada, portanto da memória. As características da vida social que se fazem aí implícitas são: parentesco, linguagem, ritual, costume e mitologia.

Como cultivo, cultura traz a ideia de um cuidar que seja ativo no próprio ato de cultivar. Segundo Dodebei (2005), cultura vem de *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus* e implica em eu moro, eu cuido, eu ocupo a terra, eu trabalho, tomo conta e cultivo o campo. Pelo fato da natureza se relacionar, de alguma forma, com a cultura, as culturas também são construídas com base no trabalho: o que Eagleton (2005, p.12) entende e expressa como “incessante tráfego com a natureza”, uma vez que o trabalho constitui e permeia a história da humanidade.

*Cultus* transmite a ideia de que o alimento foi produzido por meio do trabalho, logo a comunidade se torna capaz de construir suas memórias em torno da atividade do cultivo decorrente da qualidade do trabalho incorporado à terra lavrada; outra referência de *cultus* é quanto ao culto aos mortos, como manifestação da primeira religião que se remete ao chamamento ou lembrança dos que retornam para a terra: solo onde repousa os antepassados e, ao mesmo tempo, traz o sustento da comunidade.

Dentro da discussão do significado de cultura, a palavra natureza também se vincula ao que está ao redor e dentro de nós, ou seja, a própria natureza humana e sua relação com o mundo, para além da terra e do cultivo. Portanto, a cultura nos faz lembrar de nós mesmos, ressalta a diferença e realça a continuidade entre o nós, nosso ambiente, trabalho, memórias e o nosso retorno para a terra.

Nessa perspectiva, a cultura passa a ser uma reflexão de “auto-superação” e “auto-realização” (Eagleton, 2005, p.15), celebra o eu e o cotidiano contínuo dos homens, sugere o movimento dialético entre o que fazemos ao mundo e o que ele nos faz.

A cultura compreende a tensão entre a ação de fazer, racionalidade e espontaneidade, liberdade e necessidade. Assim como ocorre com a natureza, o solo e a vegetação, as pessoas são moldadas à força, embora tenham a possibilidade da reflexão, o que a natureza e os seres inanimados não podem realizar. Portanto, o processo de “auto-reflexividade” aproxima os homens da condição de “auto-cultivadores” ou daqueles que seriam como a argila em suas próprias mãos, capazes de modelar sua própria natureza (Eagleton, 2005, p.15). Os auto-cultivadores são aqueles que constroem sua cultura, cultivam sua história e, conseqüentemente, refletem criticamente sobre ela.

A cultura, termo metafórico e plural, está compreendida na experiência social dos homens que se faz inseparável da esfera cotidiana, tornando-se instância da construção de significados e veiculação de valores. Para os auto-cultivadores, cultura e vivência caminham juntas nas inter-relações dinâmicas de elementos historicamente variados: nos traços e vestígios deixados pelo homem ao longo da existência, no cultivo da terra, nos cultos a deuses e aos mortos (o fim da vida e o retorno a terra), nas práticas, nos costumes, nas lembranças.

E. P. Thompson (1998) alinha-se a Williams e a Eagleton como historiador britânico marxista e se dedica, mais especificamente, na compreensão da história do trabalho e da cultura, dando ênfase à história oral, a memória popular, as tradições como fontes de saberes na valorização da vida do homem e as alterações trazidas pelo capitalismo. De E. P. Thompson (1998), apresentamos o termo costume, empregado para empreender boa parte do que é esclarecido, por ele, no significado do termo cultura.

O costume incorpora muitos dos sentidos atribuídos à cultura e apresenta afinidades com o direito consuetudinário<sup>9</sup>, pois para alguns trabalhadores industriais o costume tinha força legal: “a invocação do costume com respeito a um ofício ou ocupação refletia uma prática antiga que adquiria cor de um privilégio ou direito”, explica E. P. Thompson (1998, p.15) para enfatizar a importância do termo.

Os usos costumeiros são fortes no século XVIII e parte do XIX e se manifestam na cultura dos trabalhadores desde as práticas agrárias, pela transmissão oral. O costume estava na interface da lei e na prática agrária, constituía “a retórica da legitimação de quase todo uso, prática ou direito reclamado” (E. P. Thompson, 1998, p.16), perfazendo um sentido vivo na cultura cotidiana, sendo notável nas rotinas de trabalho diária e semanal, nos protestos populares e na memória dos idosos.

Torna-se importante mencionar o sentido de costume empregado por Hobsbawm (1984) ao estabelecer a diferença entre costume e tradição. O costume está associado à tradição, mas não impede as inovações em decorrência das mudanças na sociedade, antes pelo contrário. Os costumes são modificados e possuem a função de dar continuidade à história e aos direitos da comunidade, permitindo uma flexibilidade implícita e, ao mesmo tempo, um comprometimento com o passado.

Já as rotinas que se tornam hábitos adquirem formas imutáveis, como as tradições. Enquanto o costume é variável, as tradições são invariáveis e se referem, também, ao passado. As tradições podem ser inventadas devido à perda dos laços com o passado e sua invenção corresponde, em parte, a um processo de ritualização pela repetição, ou ao seu desenvolvimento em grupos fechados,

9 O direito consuetudinário tem sua origem nos costumes e usos habituais (regras e precedentes) de uma sociedade e pode ter força de lei, segundo E. P. Thompson (1998), sem passar por um processo formal de elaboração de leis. Na prática, o direito consuetudinário corresponde aos costumes que são transformados em leis.

priorizando uma reconstrução do passado por atores do presente. Segundo (Hobsbawm, 1984), elas não se limitam às sociedades tradicionais, mas ocorrem em diversas formas nas sociedades modernas; consistem numa prática que implica na continuidade histórica, podendo recriar o passado antigo por meio de sua própria invenção.

Até o século XVIII, a cultura compreendia um processo objetivo de que se encarregava o homem: o de realizar colheitas, como já foi expresso por Eagleton (2005). Além do cultivo e da colheita, E. P. Thompson amplia essa descrição para a cultura de animais e a cultura de mentes – o que aproxima o conceito de cultura para a ideia de civilidade, até que veio à existência o conceito de civilização, ainda o século XVIII.

Civilização implica em civilizar, em estado de desenvolvimento, no processo histórico e no progresso que a racionalidade Iluminista trazia para o refinamento e a ordem. As mudanças que a civilização de outrora trouxe para a sociedade e a economia acarretaram em alterações para o significado de cultura, uma vez que a ideia de cultura passa a ser usada na classificação das artes, religião, instituições, cultivo de polidez e luxo, práticas de significados e valores (Williams, 1979).

Entendida como uma ideia, assim como o é a cultura, o termo civilização se equipara ao costume e a moral, segundo Eagleton (2005, p.19), ao expor que civilização relaciona a correlação entre “conduta polida e comportamento ético”, bem como o refino intelectual de um grupo ou pessoa. Como a civilização minimiza as diferenças, por sua vez, a cultura as valoriza. Nesse sentido, *colere* (cultivar) também reflete a noção de *cultura animi*: o ato de cultivar o espírito, aprimoramento, elevação, refinamento individual e auto-educação (Dodebei, 2005).



Com o desenvolvimento da sociedade industrial, seus conflitos sociais e políticos, passou-se a associar cultura com vida interior, subjetividade e imaginação, arte e literatura. Novamente, algumas forças foram articuladas contra a cultura, até que as ciências naturais fossem rejeitadas e as ciências humanas recebessem “uma surpreendente ênfase nova” (Williams, 1979, p.23), trazendo um avanço para o conceito de cultura. Posteriormente, Eagleton (2005) apresenta a civilização como atividade, consciência, projeção racional, planejamento urbano, catedrais edificadas em direção ao céu e cidades construídas sobre pântanos.

Na história e na formação das sociedades e das mentes, tanto civilização quanto cultura são ideias modernas que ressaltam a capacidade para a compreensão e construção de uma ordem humana, em que o homem passa a ser o autor de sua história, o condutor de sua trajetória de vida. Williams (1979) afirma que civilização e cultura eram termos intercambiáveis, em fins do século XVIII, especialmente ao considerar o sentido de cultivo da cultura. Parte do “escândalo do marxismo” foi o de tratar civilização como cultura (Eagleton, 2005, p.45), quando os processos orgânicos viam a cultura como mitologia, ritual, linguagem, costume e parentesco: características da vida social.

Entretanto, a cultura se torna um processo geral, especializado em suas supostas configurações de modos de vida totais, segundo Williams (1979) e desempenha papel importante nas definições de ciências humanas e sociais. Ao apresentarmos a expressão modo de vida entendemos que Williams (1979) está se referindo “a ideia de um processo social fundamental que modela modos de vida específicos e distintos”. Na verdade, essa é a origem do sentido social *comparativo* de “cultura” e de seu plural, já agora necessário, de “culturas” (Williams, 1979, p. 23).

Esse significado de cultura amplia a possibilidade de não se apresentar uma concepção elitista da mesma, pois a cultura constitui os processos sociais e não apenas os reflete ou os representa, principalmente porque todos os processos sociais envolvem significação, mas nem todos os sistemas são significantes. Assim, a complexidade da cultura não está em seus processos e definições sociais (instituições, formações e tradições), mas nas relações em todo o seu processo, dotado de elementos variados e que são variáveis. Passam a se relacionar, então, cultura e sua prática com vida interior: subjetividade, imaginação, criatividade, estético e indivíduo.

Uma cultura é também “um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos” que assume a forma de um sistema (E. P. Thompson, 1998, p.17). Nela, o costume representa um campo para a mudança enquanto as disputas e as tradições se perpetuam mediante a transmissão oral com seu repertório de anedotas e narrativas<sup>10</sup> entre os trabalhadores.

Segundo Hobsbawn (1984), desde a Revolução Industrial, as tradições que são inventadas podem simbolizar ou estabelecer a coesão social, a admissão de um grupo ou de comunidades; legitimam instituições e *status* e socializam ideias, valores e comportamentos. Elas correspondem a práticas de natureza simbólica que inculcam valores e comportamentos por meio da repetição, estabelecendo a continuidade do passado histórico.

O costume local também representa a interface e a práxis porque são produzidos e criados entre as pessoas comuns e praticado repetidas vezes desde as tarefas caseiras, os ofícios, a manufatura, a transmissão de técnicas particulares, as experiências sociais e a sabedoria comum da coletividade. O costume acompanha as

10

A respeito das narrativas orais, a sessão 1.4 e o capítulo 4 trazem um maior aprofundamento.

transformações sociais e a tradição perpetua as mesmas práticas do passado. As experiências compartilhadas no trabalho e nas relações sociais permitem a sobrevivência dos costumes ainda que o capitalismo, as inovações técnicas e a racionalização do trabalho ameaçavam desintegrar a conduta dos costumes entre os trabalhadores, a partir da Revolução Industrial.

As práticas e as normas vêm se reproduzindo ao longo das gerações, assim como a tradição oral reproduz os costumes na civilização. Não obstante, além de riqueza, ordem e refinamento, a civilização produziu a pobreza e a degradação. Dentro dessa compreensão, notamos a importância da intervenção marxista na análise da sociedade civil capitalista, pois ela reforça a noção de que o homem é capaz de fazer a si mesmo ao construir sua história pelos seus próprios atos e meios de vida.

Esse entendimento trouxe a Williams (1979) a superação da dicotomia entre sociedade e natureza, trazendo a separação entre cultura e vida material. A cultura como modos de vida específicos abre, portanto, uma nova concepção do conceito de cultura que, antes, foi aprofundado erroneamente na vida intelectual e nas artes pelos que seguiram as ideias iluministas do progresso civilizatório. Assim, o sentido alternativo que foi dado à cultura proposto pelo marxismo inglês se sobrepôs à intervenção original abrigada pela ideia de civilização.

Como culturalista, Williams (1979) vê a cultura como um todo social, um instrumento de descoberta, interpretação e luta social e traz a importância de pensá-la não como arte ou distinção social de um grupo, mas a apresenta como cultura em comum, um modo de vida pertencente a todos, uma vez que seu olhar se coloca sobre a cultura da classe trabalhadora. O sentido antropológico da cultura é levado em consideração e é remetido aos significados que são comuns a todo o modo de pensar de um grupo, aos significados profundos e aos propósitos comuns da comunidade, assim como para designar as artes e o aprendizado – processos de descoberta e esforços criativos.

A cultura, se assim percebida, pode contribuir para a mudança social à medida que passa a intervir nos debates que priorizam seu uso democrático, ou seja, pautando-se no princípio alternativo da solidariedade e identificando-se com as produções culturais dos operários, trabalhadores comuns, seus significados e reações aos conflitos.

O desenvolvimento das questões complexas prático-teóricas que envolvem o conceito de cultura concebe a impossibilidade de compreender as revoluções democrática, industrial e cultural como processos separados. Os termos sociedade, cultura e todo o modo de vida foram alcançados pelos efeitos da Revolução Industrial, pela interação da democracia e indústria, bem como pela extensão das comunicações. Contudo, a necessidade de perceber uma sociedade mais orgânica, conduziria o debate para o campo de uma política cultural mais democrática e militante, que correspondesse à transformação de uma tradição elitista na concepção da cultura, rumo a uma prática efetivamente democrática.

Para Eagleton (2005), a cultura ainda pode ser entendida sob alguns aspectos, ângulos e significados, tendo em vista as amplas possibilidades de conceituá-la, levando em conta as questões que envolvem a identidade e a realização do sujeito. Portanto, a cultura é como uma

espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um de nós, um eu que encontra sua representação suprema no âmbito universal do Estado (Eagleton, 2005, p. 17).

A cultura molda os sujeitos às necessidades de um novo tipo de sociedade politicamente organizada, podendo ser e gerar, ao mesmo tempo, uma crítica ideal e força social real dentro dela, se dispõe a possuir uma dimensão que abarque o sentido político, pois no intercurso social os indivíduos são trazidos para relacionamentos de complexidade, tensões e conflitos.



Desta forma, a cultura aponta para um modo de vida característico, absorve as identidades a partir dos eus políticos que são refinados, valendo-se por uma espécie de ideal de humanidade. Ela não se dissocia e nem está completamente de acordo com a sociedade, mas pode compor uma crítica da vida social e, ao mesmo tempo, contribuir para ela. Eagleton (2005, p. 43) se apropria da definição da “cultura de identidade”, que se baseia por “um modo de vida sociável, populista e tradicional”, caracterizado por uma qualidade que tudo permeia e faz uma pessoa se sentir enraizada ou em casa. Nessa perspectiva, cultura são, portanto, os outros, é a ideia do outro, ainda que se reassuma essa ideia para si próprio.

Em suma, desde a década de 1960, cultura passa a significar a afirmação de uma identidade específica, seja ela nacional, sexual, étnica e regional, originando a ideia de cultura como conflito. Quando essas identidades se vêm sem voz ou representação, passando a viver no terreno do conflito, a cultura deixa de ser a solução para ser o problema, gerando o que Eagleton (2005) chamou de “léxico do conflito político”.

Vemos que a cultura tem dominado a agenda global como um sinal, imagem, significado, valor, identidade, solidariedade e auto-expressão presente na vida cotidiana. Mas em seu sentido social, ela é um ponto onde os homens vivem menos em harmonia, antes pelo contrário, estão num “campo de batalha feroz”, como disse Eagleton (2005, p. 64). Por isso, o pós-modernismo foca pela cultura como conflito real, em vez de conciliação.

A ideia de cultura amplia seu significado, deixando de privilegiar a cultura dominante com seus valores humanos difundidos por meio da educação, introduzindo, portanto, um novo significado que abarca valores comuns a todos, amparado na articulação e descoberta de identidades nos grupos conscientemente amplos e integrados,

bem como no exame das “estruturas de sentimento”<sup>11</sup> e das relações reais efetivamente vivenciadas (Williams, 1979, p. 134).

As estruturas de sentimento, experiência e vivência são valorizadas tanto por Williams quanto pelos demais precursores dos Estudos Culturais, sendo a experiência e, para E. P. Thompson, o costume, destacados por serem determinados pelas relações de produção. Isso gera e oportuniza, entre os trabalhadores, uma consciência de classe, ampliando a relação entre cultura e classe alimentada pelas experiências vividas.

Não obstante, Melo Júnior (2010) traz a ênfase de que parte da produção de E. P. Thompson (1998) se ancora no fato de que os processos de construção de ações coletivas dos trabalhadores se localizam, primeiramente, na cultura popular e que a estruturação da classe operária, em suas experiências culturais, está associada a elementos de resistência popular.

A grande questão que E. P. Thompson (1998) quis trazer é quanto as ações coletivas da classe popular anteceder a formação da classe operária, ou seja, se tornarem alicerces desta, enquanto agregam a consciência, as diferenças e os pontos desconectados entre os trabalhadores, promovendo o diálogo através das mesmas ações coletivas.

Williams (1979) eleva o conceito de cultura para o eixo dos debates na Grã-Bretanha, a partir de onde as realizações da cultura do trabalhador assumem significação ao se oporem à cultura dominante. Esse fato abriu a possibilidade dos Estudos Culturais estabelecerem, efetivamente, uma prática que se localiza num campo de forças sociais, dando à cultura a representação de um campo de batalha onde a política se articula, onde as disputas ocorrem entre as diversas identidades, sejam elas nacionais, étnicas, sexuais ou regionais.

11

As estruturas de sentimento serão apresentadas, com mais especificidade, na próxima sessão deste capítulo.

Dentro dos Estudos Culturais e na visão do culturalismo de Williams e E. P. Thompson, eles preveem que a consciência e as condições interagem por meio da experiência vivenciada, diferente dos pensadores estruturalistas que entendem a cultura como um sistema simbólico. Estes últimos se identificam com o marxismo estrutural, propondo que a compreensão da sociedade, da economia e da cultura se dê por meio das análises provenientes da semiótica e linguística, uma vez que a linguagem compõe o sistema simbólico.

Na teoria estruturalista, a cultura pode ser traduzida como sistema representacional de significação, ao contrário dos culturalistas, que optam pela percepção da sociedade corresponder a uma unidade complexa construída pelas relações de diferenciação, para além das interações entre as pessoas.

Ainda relembramos que, na ótica da cultura edificada sobre o entendimento da antropologia, ela pode ser resumida como um complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo. Portanto, prosseguimos enfatizando a cultura sob as lentes do culturalismo adjacente ao materialismo cultural, tomando como referência a obra *Marxismo e Literatura*, de Williams (1979), onde a cultura se posiciona em relação ao processo hegemônico e ao poder dominante.

## 1.2 CULTURA RESIDUAL E CULTURA EMERGENTE

Na ênfase fenomenológica e humanista dos Estudos Culturais é necessário reconhecer as inter-relações e tendências dentro e fora de um domínio específico, buscando examinar como elas se relacionam com o sistema dominante, considerando o processo cultural e a complexidade da cultura.

Novas percepções e práticas trazem elementos que convivem na sociedade e podem compor ou não o sistema dominante. Para entender essa rede complexa de elementos que é a cultura, os conceitos residual e emergente são abordados adiante por serem significativos tanto em si mesmos, quanto dentro das características do dominante na compreensão da cultura, conceito sobre o qual aqui nos debruçamos.

O que Williams denomina de residual teve sua gênese no passado, porém se encontra vivo no processo cultural dos dias atuais, não mais como um elemento do passado, arcaico, mas como elemento ativo do presente:

Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior (Williams, 1979, p. 125).

Consideramos, portanto, que as experiências remetidas a formações e agrupamentos antigos que vêm sobrevivendo dentro do âmbito da cultura dominante, sem lhe pertencer e, ao mesmo tempo, sem lhe fazer oposição, se ancoram dentro da perspectiva da cultura residual. As Bandas centenárias estudadas nesta pesquisa apresentam tais características, principalmente se considerarmos o contexto em que vieram à existência.

Williams (1979) ainda acrescenta que o elemento que se configura como residual pode ter uma relação alternativa ou opositora à cultura dominante, embora a manifestação ativa residual seja, por vezes, em parte ou em sua versão totalizante, incorporada por ela. O resíduo mantém alguma distância da cultura dominante efetiva, principalmente se já demonstrou alguma relevância no passado, tendo gerado valores e significados nas fases do processo cultural.



A ordem social dominante não permite a sobrevivência das práticas e experiências residuais fora de sua abrangência, portanto, ela incorpora o residual por meio da projeção, inclusão, diluição, reinterpretção e exclusão discriminativa. Desta feita, observamos que mesmo contra as pressões da cultura dominante, se mantêm e resistem vivos os valores e significados praticados na cultura residual.

A presença do elemento residual e sua sobrevivência nas sociedades se tornam possíveis em decorrência da relação desse residual com as formações sociais do passado: culturas tradicionais, grupos culturais que sobrevivem hoje pelo uso que fazem da participação, criatividade e coletividade, mas em decorrência de uma influência de práticas e costumes de gerações antigas. Em fases do processo cultural que desperta valores reais e significados, grupos político-culturais<sup>12</sup> promovem o efeito de significação por representar áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante se opõe, negligencia, subvaloriza, oprime ou mesmo não reconhece. Por isso, há manifestações de tais agrupamentos culturais, tais como as centenárias Bandas Civis.

A cultura residual e a emergente correspondem àquelas onde “nenhum modo de produção e, portanto, nenhuma ordem social dominante e portanto nenhuma cultura dominante”, conseguem incluir ou esgotar “toda prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana” (Williams, 1979, p.128). O residual está vinculado às heranças do passado e sobrevive em meio ao domínio de uma cultura hegemônica que abarca seus valores, significados e práticas próprias.

12 Os grupos político-culturais são constituídos por atores sociais nas sociedades democráticas e representam movimentos sociais. Enfrentam dilemas e buscam resolver suas necessidades culturais que são interesses dos movimentos sociais, não dos poderes públicos e muito menos do mercado (Barbalho, 2016). Aprofundamos esse assunto no capítulo 2, ao abordarmos as políticas culturais.

Os elementos da cultura residual se mantêm, em geral, longe da cultura dominante efetiva, mas, em alguns casos, são incorporados por ela. Já a experiência coletiva e suas formas emergentes associadas a uma dimensão da participação e ao sentimento democrático se tornam importantes para a ação que se soma na construção das políticas culturais firmadas na sociabilidade, numa dimensão cultural e didática.

Importante se faz ressaltar que na estrutura de qualquer sociedade sempre há uma base social para que elementos do processo cultural que sejam alternativos ou opostos aos elementos dominantes possam coexistir. Essas áreas significativas abrangem grupos comunitários inseridos numa esfera de prática e significado, as quais fazem oposição ao poder dominante, necessitando, portanto, contar com formas de participação e luta comunitária (Ventura, 2010) dos sujeitos. O objetivo de tais manifestações populares é a efetividade de políticas culturais que disponibilizem o acesso aos bens culturais numa esfera democrática.

Os termos “tradição seletiva” e “passado significativo” de Williams (1979) são compreendidos como práticas ativas que foram incorporadas ou trazidas para a cultura dominante, as quais podem vir a colaborar para o *status quo*, ou apenas, não lhe fazerem oposição. Assim, consideramos que valores e significados residuais podem ser mantidos preservados por anos abrigados pela cultura dominante, assim como a incorporação das tradições e do passado à hegemonia, e, nesse processo de existência de uma cultura residual, a tradição seletiva se faz evidente.

As tradições e o passado carregam sentimentos e experiências, formando um sentido processual da experiência social e uma consciência prática em movimento, o que nos leva, mais adiante, para a discussão do termo memória social como sendo um processo (Dodebei, 2005) vinculado a uma dinâmica de mobilidade e oralidade, pois os modos de pensar e agir se modificam com o tempo, engendrados num campo de lutas nas relações de poder.

Desse modo, as culturas residuais se alinham com base nas “estruturas de sentimento” ou “estruturas de experiências” (Williams, 1979, p. 134) por parte de seus sujeitos, uma vez que estas se aproximam de manifestações pré-emergentes e emergentes de resistência às práticas e às ideologias hegemônicas dominantes da ordem social existente, produzindo processos de experiências que colaboram para quadros geracionais e formas visíveis, valores sentidos e vividos de maneira ativa.

As estruturas de sentimento permitem que sejam observadas as manifestações emergentes que escapam da força dominante (diferente das manifestações residuais) e funcionam como articulação que expressa possibilidade de novas mudanças na sociedade por meio da oposição dessa classe emergente. Essas manifestações podem ser compreendidas como grupos sociais que se formam em torno de experiências praticadas, vividas e sentidas que se somam à formação de uma consciência de classe.

A experiência prática se efetiva com trocas e formas sociais vivenciadas em relações efetivas, formando a consciência social, a consciência prática que está no que é verdadeiramente vivido, gerando um tipo de sentimento e pensamento social e material. As formas sociais são reconhecíveis quando articuladas, explícitas e

(...) só se tornam consciência social quando são vividos, ativamente, em relações reais, e, além do mais, em relações que são mais de trocas sistemáticas entre unidades fixas. Na verdade, exatamente porque toda consciência é social, seus processos ocorrem não só entre, mas também dentro, da relação e do relacionado (Williams, 1979, p. 132)

A consciência a que Williams se refere é uma consciência prática, diferente da consciência oficial dominante. A consciência prática se baseia no cotidiano e na experiência do eu para o coletivo, envolta por sentimentos. Eagleton (2005) lembra que a cultura é muito mais inconsciente do que consciente, mas nos reportamos aqui ao entendimento da consciência do vivido, do que é praticado no dia-a-dia.

Para tanto, os grupos político-culturais investem em criatividade, solidariedade, são revestidos por relações de afetividade e do sentimento de pertencimento. Sua atuação se associa a formas de luta pela coletividade, onde a consciência e a experiência estão dentro de um todo social. Isso vale também para os grupos que podemos considerar como cultura residual, ainda que eles se localizem a base do resíduo, muitas vezes sem se oporem a cultura dominante. Pelo fato desses grupos estarem em atividade plena e coabitarem com a cultura dominante sem ser parte dela, já evidencia que o campo da cultura sempre se configurará como um lugar de disputas pela hegemonia.

Williams (1979, p. 134) indica o termo “estruturas de sentimento” na tarefa de coordenar as novas formas de práticas, hábitos sociais e mentais com as formas de organizações e produção econômicas no capitalismo. No materialismo cultural, se busca definir o processo sócio-histórico contemporâneo e especificar como o político e o econômico podem ser vistos nesse processo.

Para entender as estruturas de sentimento, é necessário compreender que os sentimentos, ao serem rearticulados, sempre produzem uma consciência prática nos sujeitos, que se confunde com a experiência da sociabilidade, dos modos de fazer<sup>13</sup>, das ações do trabalho e da construção de memórias no cotidiano. Eagleton (2005) lembra que essas estruturas de sentimento agregam o objetivo com o afetivo, realidade material e experiência vivida e a inter-relação de elementos de um modo de vida.

Essas estruturas não se submetem às redes burocráticas, antes são difusas, subjetivas e indefinidas, possuidoras da capacidade de subsistir na hegemonia. Podem ser formas emergentes onde a linguagem se manifesta numa consciência coletiva emergente:

13

As expressões “modos de fazer” e “maneiras de fazer” de Michel de Certeau (2014) se encontram explicitadas na sessão seguinte, na oportunidade em que abordamos a cultura popular.



consciência própria que expressa a vida, a existência e a história do grupo social. Nesse sentido, as estruturas de sentimento colaboram para uma cultura de resistência às práticas hegemônicas na sociedade.

Fato importante é que as estruturas de sentimento promovem o anúncio de uma consciência coletiva emergente que, para Williams (1979), se evidencia no ser democrático que está muito mais próximo do sentimento dos sujeitos e do que é experienciado no pensamento, correspondendo às sensações e sensibilidades, relacionamento e consciência das práticas cotidianas. O sentir se confunde com o pensar; o residual e o emergente, portanto, compõem práticas significativas.

Assim, esclarecemos o *modus operandi* das estruturas de sentimento, lembrando que elas são ligadas à particularidade da experiência coletiva e histórica com a fenomenologia da consciência intersubjetiva, processos interativos estruturais transformados em estruturas sociais e culturais emergentes. Portanto, é gerado um “simbolismo no qual a comunicação humana se coloca como a raiz para todas as culturas e em todos os períodos históricos” (Filmer, 2009, p. 373).

Da mesma forma, podemos entender essas estruturas como “práticas sociais de comunicação reflexiva” de experiência. Essas práticas estão na raiz da estabilidade e da mudança das sociedades humanas, junto a uma interação imaginativa. Na história das sociedades, os elementos alternativos ou contrários aos elementos da cultura dominante sempre coexistiram na estrutura da sociedade. Um tipo de base social reconhecida pela teoria marxista é a formação e a consciência de uma nova classe, e com ela, uma nova formação cultural emergente.

Toda essa rede de complexidades entre reconhecimento ou incorporação à cultura dominante pode configurar aceitação ou cooptações de culturas alternativas à dominante, por isso há uma

confusão constante entre o que é localmente residual (e resiste à incorporação) e o emergente. Sobretudo, é importante salientar que a cultura emergente não se configura numa questão de prática imediata; a classe e a área humana do emergente dependem da prática política.

A hegemonia incorpora significados, experiências, valores praticados e vividos; é um sistema dominante de valores e significados experienciados de forma central e efetiva, um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida constituindo o senso da realidade porque é experimentado. Num sentido mais forte, Williams (1979, p. 113) entende que ela corresponde a uma cultura considerada como “domínio e subordinação vividos de determinadas classes”.

Os efeitos da hegemonia sobre a teoria cultural são imediatos porque ela está posicionada além da cultura, segundo Williams (1979). Há uma distinção entre domínio e hegemonia, onde hegemonia é vista como uma complexa combinação de forças políticas, sociais e culturais, colocando as forças sociais e culturais ativas como elementos necessários a ela.

O processo hegemônico ou a hegemonia nunca se constituirá como total ou exaustivo/a, ainda que se trate sempre de estar vinculado/a ao dominante pela própria definição do termo hegemonia. Isso porque as formas de política e cultura estão sempre se apresentando como alternativas ou oposição a ela, traduzindo para a cultura elementos de significação. Portanto, na medida em que esse processo represente luta social, se torna fundamental, pois demonstra que a hegemonia se concentra em controlar, transformar ou mesmo incorporar o residual e o emergente, o alternativo e o opositor.

A hegemonia corresponde a um complexo de experiências, relações e atividades cujos limites estão fixados e interiorizados; é uma direção política e cultural para a sociedade, conjunto de ideias, práticas, valores e significações que constitui o sentido da realidade

para todos porque se faz único, irrefutável e invisível. Nessa perspectiva, Chauí (2006) acrescenta que a hegemonia é sinônimo de cultura, num sentido mais amplo, sobretudo de cultura em sociedade de classes, como visão de mundo que precisa ser alterada, modificada e desafiada com ação de lutas, pressões sociais e oposição.

Obras de arte constituem precisas fontes dessa complexa evidência de resistência à cultura dominante, expressando rompimentos significativos com o *status quo*. Contudo, Williams (1979, p. 117) enfatiza que “a cultura dominante produz e limita, ao mesmo tempo, suas próprias formas de contracultura”. Por isso, a cultura precisa se contrapor à história oficial dos dominantes, pois a história que os trabalhadores criam a partir de suas memórias, tradições e valores, traz à luz seus próprios símbolos e espaços.

Muitas contribuições culturais, sejam alternativas ou opositoras, estão ligadas ao hegemônico, de alguma forma. Obras de arte ímpares e ideias opositoras que sofrem afetações decorrentes dos limites e pressões da hegemonia podem ser reduzidas, neutralizadas e incorporadas, embora sejam originais e independentes, o que se traduz num grande perigo. A cultura não pode ser tão dominada a ponto de ser a peça central da renovação do capitalismo monopolista e globalizado.

Fato preponderante é a conclusão a que chega Eagleton (2005, p.42) ao refletir sobre a importância da cultura. Ele alcança os pontos de crise histórica que conferem valorização à ideia de cultura, inserindo na agenda do século XX dois desses últimos pontos. Ei-los: 1) quando a cultura disponibiliza os termos nos quais um grupo busca sua própria emancipação política; 2) quando uma potência imperialista é forçada a chegar a um acordo com o modo de vida daqueles que subjuga.

Essas duas situações conferem a cultura do povo uma posição de destaque e importância, uma vez que, nesta perspectiva, ela adquire voz e uma força politicamente relevante ao obter a possibilidade de mudança social profunda. Política e cultura, num conjunto

de ações, sempre manterão ou transformarão o *status quo*, podendo exercer atitude ou omissão, em virtude da disputa por hegemonia, que sempre haverá.

A cultura dos mais fracos, a do povo, se destaca quando adquire um papel relevante na transformação da sociedade. A cultura residual é a cultura dos mais fracos que encontrou táticas correspondentes aos movimentos realizados dentro do campo de visão do inimigo (Certeau, 2014), que coincidem com maneiras de a cultura não ser esmagada pelo poder hegemônico.

### 1.3 CULTURA POPULAR

Durante o Romantismo, a ideia de arte e cultura popular foi inaugurada como demonstração das tradições e do espírito de um povo, se remetendo, também, ao folclore. Os mitos, ritos populares, músicas e danças regionais do povo, lendas e artesanato se encaixam, segundo Chauí (2003), no que identificamos como folclore.

A versão romântica da cultura idealizou o folclore como “subculturas vitais profundamente escondidas em sua própria sociedade”; o folclórico, então, corresponde aos resíduos do passado dentro do presente, a seres arcaicos que “emergem como anomalias temporais” dentro do contemporâneo, aponta Eagleton (2005, p. 44). O folclore corresponde a culturas que são primitivas e coerentes em si mesmas.

A arte erudita se direcionava para a elite e intelectuais, realizada por meio dos artistas da classe dominante (Chauí, 2003). As belas-artes se destinavam à burguesia escolarizada e se caracterizavam pela sofisticação, eram mais elaboradas que a arte popular e possuidoras de um nível de complexidade que as diferenciava, além de serem direcionadas a um público consumidor.



O desenvolvimento da sociedade industrial impulsionou a vinda dos trabalhadores do campo para a cidade e, então, uma classe de operários vai tomando forma, se organizando e se conformando ao que Williams (1979, p. 127) observou: “Uma nova classe é sempre uma fonte de práticas culturais” que, reconhecidas ou não, são inegáveis. Aqui acrescentamos que as práticas culturais dos trabalhadores são reconhecidas por sua peculiaridade e pela formação de identidades.

Já vimos que a atividade do trabalho é um aspecto fundamental da cultura, pois relaciona o homem com a percepção do tempo: tanto o passado que é lembrado e o futuro, que lhe é esperado. Tem como objetivo o que vem adiante, o porvir, ou seja, visa se concretizar num futuro próximo dentro da experiência cotidiana. Por meio da cultura, o sentimento da identidade pessoal, a forma de conceber a vida, a coletividade presente nos sentimentos e a recuperação do passado trazem a possibilidade de refazer a memória num sentido oposto ao da classe dominante.

Nessa perspectiva, o termo popular é multifacetado por se relacionar com a capacidade dos intelectuais apresentarem ideias, sentimentos, situações anseios e paixões que sejam e representem a coletividade, a universalidade, nas quais o povo ali se vê, compreende, identifica e reconhece.

O popular, na cultura, tem relação direta com uma espécie de transfiguração expressiva de realidades que são vividas, conhecidas, reconhecidas e identificáveis tanto pelo povo, como pelo artista e pelo intelectual que se identifica com o povo, os intelectuais orgânicos<sup>14</sup>. Mas também, o popular se vincula com a formação de grupos

14 Por intelectuais orgânicos Chauí (2006, p.20) se refere aos intelectuais que saem dos grupos culturais, os “saídos organicamente do próprio povo”. Coutinho (2011, p.17) os vê como os que se articulam exercendo suas atividades, lutando pela hegemonia política e ideológica do grupo social que representam, a partir do seio das formas autônomas de difusão da cultura.

sociais com suas experiências comuns, vividas, praticadas e sentidas, tais como mostram as estruturas de sentimento (Williams, 1979).

O surgimento da cultura de massa proveu uma alteração radical na cultura popular, pois os novos instrumentos da mídia destruíram bastante a cultura antiga, oral, comunitária, festiva, folclórica, criativa, plural e livre. Contudo, a cultura popular não foi extinta e a evidência são alguns grupos político-culturais que se apropriam de sua identidade, sobre os quais nos aprofundaremos quando iniciarmos a discussão sobre a gênese do processo que consolidou o germe das políticas sociais até chegarmos nas políticas culturais de cunho participativo<sup>15</sup>.

Chartier (1995) dá destaque para a importância de considerar como foram traçadas, ao longo do tempo, as complexas teias e relações entre as formas impostas e imperativas sobre os grupos populares e como essas identidades foram desenvolvidas, afirmadas ou mesmo reprimidas. Para tanto, discutiremos, adiante, aspectos e paradigmas das ações culturais que perpassaram os tempos e nos auxiliam na compreensão das formas de sobrevivências das Bandas centenárias.

Podemos afirmar que nem a cultura de massa nem a cultura dominante foram e são capazes de reduzir ou abafar muitas das identidades singulares que decorrem de práticas populares. O que vem ocorrendo, ao longo de gerações, são as formas com que esses grupos vêm descobrindo para se afirmarem e se enunciarem, fazendo uso, até mesmo, de mecanismos disponíveis pela própria cultura dominante para se estabelecerem diante de todas as transformações sociais e culturais. Certeau (2014) nos apresenta um recurso precioso para enxergarmos as tensões que os bens simbólicos e as práticas culturais de cunho popular vivenciam a fim de permanecerem como agentes sociais de suas lutas culturais.

15

Essa abordagem teórica se apresenta no capítulo 2.

A capacidade de preparar suas expansões e assegurar sua independência em face das circunstâncias torna a cultura popular mais forte, embora o fraco não tenha lugar, voz e espaço na sociedade, e, portanto, aguarda e vigia o tempo, dependendo dele para obter a possibilidade da vitória. O fraco joga com os acontecimentos que lhe sobrevêm e os transforma em ocasiões *sine qua non* para conseguir oportunidades únicas; precisa lidar com forças estranhas a ele e combina elementos heterogêneos nas suas circunstâncias. O que lhe permite o sucesso é a espera pelo tempo certo e a tomada da decisão, o que lhe garante a ocasião.

As práticas do cotidiano (e por que não pensar nas estruturas de sentimento), as memórias, o aspecto geracional, os costumes, a criatividade e as narrativas, as apresentações musicais, a coletividade, ou seja, as formas “populares” de cultura residual podem ser pensadas como táticas produtoras de sentidos.

Na visão de Certeau (2014), as táticas dependem de saberes muito antigos e sempre apresentam continuidades e permanências; têm como princípio tornar forte quem é fraco e vencem o poder hegemônico pela maneira que adquirem de aproveitar as conjunturas. Da mesma forma, as tradições seletivas e o passado significativo incidem sobre a cultura residual, revigorando suas expansões.

As maneiras e modos de fazer (Certeau, 2014), ou melhor dizendo, o “fazer com” se assemelham ao que Williams (1979) chamou de cultura residual, a que se mantém viva em meio aos processos de dominação hegemônica, mas sem lhe pertencer, vivendo à base dos resíduos que lhe estão disponíveis. Essas táticas correspondem a um conjunto de ações, práticas e à capacidade dos grupos populares de organizarem, numa coerência simbólica, as experiências da sua condição.

## 1.4 MEMÓRIA SOCIAL / COLETIVA E IDENTIDADE COMO ELEMENTOS DA CULTURA

Ainda dentro da perspectiva da cultura popular e residual, entendemos que o conceito de memória se torna importante, pois nos leva a refletir sobre as possibilidades de expansão e valorização da cultura, das narrativas orais e, portanto, de políticas culturais, considerando que o termo implica uma variedade de interpretações sobre os elos entre presente e passado.

Considerar a memória e sua recuperação na atualidade, o resgate das memórias culturais, narrativas de versões e leituras do passado num presente ameaçado pelas mudanças advindas com a globalização, incentiva grupos político-culturais a lutar pelo reconhecimento de suas identidades, onde o passado deixa de se associar a construções arbitrárias e passa a ser procurado em práticas vivas do presente. Documentar as experiências do passado contribui, sobretudo, para evitar o esquecimento da cultura dos povos.

A cultura da solidariedade é hostil à disposição normativa da cultura estética e ao seu elitismo, assumindo a crítica de um modo de vida dominante. A cultura como modo de vida, a cultura de todos, a cultura do trabalhador caminham juntos com a vivência, a afetividade e as práticas (dentro do que propõe o materialismo cultural nos Estudos Culturais) e se aproximam do que é comum a uma consciência coletiva.

Após a reflexão sobre a cultura, nos orientamos pela linha de pensamento de autores que nos levam a relacionar a memória aos processos de hegemonia e luta pelo poder, envolvendo a construção de identidades num processo dinâmico de movimento, que se direciona para um “durante”, para o que está sendo sempre recriado e construído. Por isso, o termo memória se caracteriza por ser



polissêmico, transversal e interdisciplinar, priorizando os processos interativos e práticas coletivas, capazes de criar narrativas sobre o passado, silenciando histórias e elaborando outras.

Estudos que envolvem memória e identidade não se adaptam a reflexões disciplinares, pois requerem o envolvimento da cultura, da história, da psicologia, da política, da antropologia, da literatura e da filosofia, principalmente quando é levada em consideração a construção de memórias nacionais. Portanto, ancoramos nosso arcabouço teórico seguindo uma reflexão que associe as narrativas orais ao que entendemos ser o significado de memória e identidade.

Santos (2003) consegue traçar um percurso evolutivo para o conceito de memória, dando ênfase para a memória social/coletiva<sup>16</sup> e a associa às construções de identidade, multiplicidade de experiências e representações coletivas. Benjamin (1994) contribui para um pensamento da realidade pautado na dimensão histórica a partir da teoria crítica da Escola de Frankfurt<sup>17</sup> e defende que o resgate do passado pela memória e narrativas cumpre um papel crucial na modernidade, apontando o caminho para a liberdade. Gondar (2005) dá ênfase para a construção social como processo sempre em movimento na memória: os jogos de força, as combinações, os enfrentamentos, relações de afeto, invenção e produção do novo. De Nora (1993), nos apropriamos da importância dos lugares de memória.

16 O termo memória social foi introduzido na sociologia por Halbwachs (2012). O autor defende que toda memória deve ser investigada como parte de representações construídas coletivamente (Santos, 2003).

17 A principal referência teórica que legitima a Teoria Crítica é o marxismo, tido como uma ferramenta-piloto da crítica que encontra no materialismo histórico sua passagem à história. A Escola de Frankfurt é uma corrente ou movimentação teórica contínua que tomou corpo com a criação do Instituto de Pesquisas Sociais, em Frankfurt, com um decreto do Ministério da Educação, em 3 de fevereiro de 1923. Como um Instituto independente, abrigou a expressão maior da teoria crítica e deveria lançar a noção de um marxismo verdadeiro e puro como metodologia científica que abarcasse a renovação decisiva dos problemas sociais. Suas instalações foram inauguradas em 1924 (Assoum, 1991).

Nesta sessão, optamos por elucidar a respeito da recuperação da memória do passado considerando, para tanto, a memória coletiva. O conceito de identidade se faz entender entrelaçado às construções humanas e sociais que a memória realiza com a afetividade e os focos de resistência no seio das relações de poder. As identidades coletivas se relacionam às construções políticas e sociais e a memória contribui para essas construções.

A memória faz parte da existência humana e, por isso, não pode ter uma única definição, já que ela compõe o próprio cosmos. Por tanto, “não há uma definição simples do que seja a memória” (Santos, 2003, p. 27). A complexidade desse conceito se revela pelo alargamento dos seus significados, desde os filósofos que foram os primeiros a refletir sobre a memória, dedicando-se a escrever teses para explicar a forma de pensar do ser humano dentro do tempo.

Dentre os pensadores clássicos que teorizaram sobre memória, o filósofo grego Platão inaugurou o pensamento ocidental da memória com a doutrina da reminiscência, destacando que a memória não é nem individual e nem social, mas ontológica, parte de um movimento em que o indivíduo busca sair da degradação e procura pelo divino, fora do alcance do tempo, ansiando a eternidade.

No fim do século XIX, um campo de indagações foi aberto sobre a memória na psicologia, onde ela deixa de ser um complexo processo mental e passa a ser investigada e percebida como construção social e humana associada à construção do tempo, num período em que o homem passa a ser objeto de investigação juntamente com seus valores sociais, marcado pelo surgimento das ciências humanas e sociais (Gondar, 2005).

Até o início do século XX, a filosofia estudou a memória na busca por refletir no significado da vida humana, enquanto a psicologia e a sociologia trouxeram a possibilidade da memória ser entendida pelas suas funções mecânicas, biológicas e sociais. Segundo Santos

(2003), o papel desses estudiosos foi fundamental, pois destituiu o conceito de memória de sua dimensão epistemológica, ampliando as possibilidades de sua investigação sob olhares diversificados.

Com esse ensejo, o conceito de memória passa a ter significações distintas tornando-se habitualmente caracterizado como polissêmica, segundo Gondar (2005, p.12). No início do século XX, o sociólogo Halbwachs (2012) estabeleceu a memória social no que chamou de quadros sociais da memória, dando ênfase a coesão social por meio de laços coletivos ou sociais. Na contemporaneidade, essa visão é questionável, pois é exatamente a coesão social que têm sofrido as transformações advindas com a modernidade, no momento em que as relações sociais deixaram de ser permanentes e passaram a se fragmentar.

O mundo se caracteriza pelo encontro e pelo conflito entre diferentes culturas enquanto as sociedades conjugam forças quase sempre antagônicas. Assim, é inerente aos que estudam a memória social o entendimento do papel da memória nas diferentes dinâmicas sociais por ela possuir diversas formas, expressões e se modificar com o tempo. Portanto, os estudos sobre a memória devem lidar com as transformações que envolvem fenômenos e percepções da memória.

Além de Halbwachs (2012), alguns autores produziram conceitos de memória social importantes, como Nora, Le Goff, Pomian e Pollak. A variedade de significados para o conceito implica em que cada um deles possui uma história, uma contingência e um solo que lhes conferem sentido. Por isso, é importante que a memória social seja abordada de diversas maneiras, envolvendo posições teóricas, éticas e políticas diferentes que dão a este conceito um caráter de mobilidade, um terreno móvel e, portanto, uma multiplicidade de definições.

A memória também passou a ser objeto de estudo devido à substituição de provas contidas em documentos por testemunhos

orais, o que intensificou as relações entre memória e sociedade, ao mesmo tempo em que sociólogos e antropólogos passaram a ter a memória tanto como objeto de análise, quanto como método.

Ao se enveredar sobre o estudo da memória social / coletiva, Santos (2003) se preocupa em ampliar sua compreensão à luz da teoria social; leva em consideração a complexa rede de possibilidades na tentativa de interpretar e explicar a memória ou as representações coletivas por meio das correntes teóricas sociais que lidam com a memória como fenômeno social.

Portanto, Santos (2003, p.29) concorda com alguns pensadores da Escola de Frankfurt que, em suas argumentações teóricas enfatizam que há uma definição temporal que rompe com a noção de tempo: “a memória excede o escopo da reflexão humana, como excede a noção que temos de passado e presente”. Essa forma de ver a memória presente na teoria crítica alargou a compreensão do conceito, portanto Benjamin formula a teoria da narração, a fim de se aprofundar nas questões ligadas às narrativas orais, ao descrever que novas experiências surgem com o advento do capitalismo.

Destacamos que os intelectuais da Escola de Frankfurt não abrem mão de compreender as lutas pelo poder que eram travadas no plano simbólico e comunicativo, acatando as opressões do passado sobre as memórias não negociadas no presente, buscando, portanto, pelo significado último dos fenômenos sociais, ao considerarem a tensão dialética entre teoria e práxis.

Os frankfurtianos fazem denúncias de conflitos a serem superados, identificam a repressão em processos de hegemonia devido à ausência da expressão verbal em contextos variados, enquanto Benjamin faz o diagnóstico de uma sociedade totalitária e acredita numa prática revolucionária para redimir as injustiças do passado.

“Para Benjamin, a negação do aspecto destrutivo imanente à condição humana, por discursos da ciência e por aqueles que defendiam



a natureza harmoniosa do homem, poderia ser responsável pelos piores crimes da humanidade”, afirma Santos (2003, p.196). Ele defende que o mundo da experiência foi substituído pelo mundo da informação, permitindo que os homens se voltem para o amanhã, perdendo o elo entre o passado e o presente.

Com isso, Benjamin (1994) introduz a valorização das narrativas orais, as quais geram memórias vivas que passaram a se perder com a chegada da imprensa. Sobre esse prisma, o passado e a memória passam a significar, para uma comunidade, a sua redenção, enquanto o processo que expulsa as narrativas do discurso entre as pessoas se desenvolve com o avanço do capitalismo.

A contribuição de Benjamin (1994) para a reflexão da memória se deu de forma complexa, se voltando para a incompletude de construções sociais. Os trabalhos que se pautam no viés da teoria crítica esclarecem que, por serem fruto de processos reflexivos, a memória não se encontra inteiramente contida nesses processos, gerando, então, uma expansão na compreensão do conceito de memória.

Ao escrever sobre a decadência das narrativas orais nos anos de 1930, Benjamin (1994) ressalta que o discurso vivo estava desaparecendo e associa essa reflexão com a evolução do capitalismo e com o fato das experiências estarem deixando de ser comunicáveis:

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe [...] Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (Benjamin, 1994, p. 201).

Concordamos com Benjamin (1994), pois com o avanço da indústria e das relações de trabalho, a faculdade de intercambiar experiências dos narradores que, de boca em boca, as transmitiam,

estavam deixando de ser transmitidas, sendo esta a única fonte a que recorriam os narradores para propagarem sua cultura. “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (Benjamin, 1994, p.205) que mantinha uma dimensão utilitária, abarcando em si ensinamentos, sugestões práticas, normas de vida e experiências comunicáveis.

Na concepção de Benjamin, esses narradores compunham tipos arcaicos de dois estilos de vida: o estilo do camponês sedentário e o estilo do marinheiro comerciante representavam os dois tipos de famílias de narradores. O narrador poderia vir de longe ou ser o trabalhador honesto que ganhou a vida sem sair do país e que, portanto, conhecia suas tradições e histórias. Esse movimento da memória era notadamente popular, correspondendo à constituição do relato onde cada história desencadeia uma nova história.

Benjamin (1994, p.199) esclarece que as famílias de narradores formavam uma espécie de “extensão real do reino narrativo” que se interpenetravam, pois os artífices aperfeiçoaram a arte de narrar, o saber das terras distantes e o saber do passado, recolhidos pelo trabalhador sedentário.

Salientamos que as narrativas têm uma semelhança prática ou se aproximam dos costumes dos trabalhadores<sup>18</sup>, ao nos debruçarmos nas visões de alguns teóricos da cultura. As narrativas e associam às realidades sociais da vida e do trabalho - a relação do trabalho artesanal e o costume. Portanto, E. P. Thompson (1998) expressa que é necessário examinar, com cuidado, os componentes de uma cultura, os costumes transmitidos pelas gerações e seu desenvolvimento sob formas historicamente específicas nas relações sociais e de trabalho, porque preservam a necessidade da ação coletiva.

18

Nos remetemos a E. P. Thompson (1998), que também expõe sobre os costumes dos trabalhadores na sessão 1.1.

Com isso, nos reportamos às memórias dos trabalhadores rurais e urbanos (inclusive operários de usinas de cana-de açúcar e olarias, de onde se originaram muitos músicos de Bandas Cívicas da região de Campos dos Goytacazes). Também chamamos a atenção para o cultivo da terra, o trabalho manual (de barbeiros, alfaiates, sapateiros, engraxates, oleiros, etc.), a consciência do grupo, a referência constante à práxis, a afetividade, a religiosidade, as comemorações, criações coletivas, saberes, costumes e a universalidade.

Como vimos anteriormente, a cultura do trabalhador tem o sentido de cultura de identidade (Eagleton, 2005) ou de solidariedade e se afina com o sentido antropológico da cultura ligada à experiência social, inseparável da esfera cotidiana. O narrador incorpora as experiências dos ouvintes às coisas narradas, entretanto, com o advento da imprensa, passa haver a possibilidade do registro impresso do romance e da informação, o que, segundo Benjamin (1884) se tornou a causa responsável pelo desaparecimento da narrativa oral:

Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica (...). Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia - da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes - destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação (Benjamin, 1994, p. 202).

O problema da informação é que ela exige verificação imediata e chega até às pessoas, contaminada por explicações. Ao contrário e diferente do saber oral que vinha do “longe temporal contido na tradição” ou vinha do “longe espacial”, se remetendo às terras distantes (Benjamin, 1994, p.203); esses saberes estavam livres de contaminação.

As narrativas evitam explicações sobre elas mesmas, a fim de que as pessoas possam interpretá-las como desejam. Daí a importância do episódio narrado: o alcance de uma amplitude inexistente na informação. A informação não é compatível com a narrativa, portanto, a difusão da informação é a responsável pela decadência da narrativa oral, simplesmente porque ela não mais compõe as narrativas.

Segundo Benjamin (1994, p.205), a narrativa possui a capacidade de se desenvolver bastante tempo após ter sido narrada, pois ela própria é hábil em conservar suas forças, porque é contada inumeráveis vezes. A história narrada pode ser gravada na memória de quem a ouve, dando ideia de uma “forma artesanal de comunicação”, como se fosse um ofício manual. A marca do narrador é impressa na narrativa, assim como a mão do oleiro marca a argila do vaso.

O artesanato permite, em oposição ao trabalho industrial, que os artesãos tenham tempo hábil para contar histórias, devido a seus gestos e ritmos que se dão de maneira mais lenta. Tão diferente é a informação, que tem o seu valor somente no momento em que chega. Quando termina o momento da novidade, acaba seu valor. A decadência da narrativa está no fato de que as histórias se perdem por não serem mais conservadas. Quando os saberes e as tradições eram narrados em meio às mais antigas formas de trabalho manual, uma rede era tecida com fios de memórias.

A revolução industrial e a explosão demográfica possibilitaram a alfabetização crescente, os produtos impressos, os almanaques, os panfletos que criaram um pano de fundo de contribuição ao processo revolucionário. As expectativas do trabalhador baseadas nas tradições e nas formas de costumes foram comprometidas. Segundo E. P. Thompson (1998), o capitalismo recriou a natureza do homem e suas necessidades. Como é impossível retornarmos à natureza humana pré-capitalista, podemos, no entanto, lembrar suas expectativas, códigos, necessidades, costumes transmitidos de geração em



geração e inventar tradições, a fim de termos renovada a percepção da importância das narrativas orais na construção de memórias.

A arte de contar é, agora, algo raro, pois parte da transmissão de experiências cujas condições não se encontram mais na sociedade moderna. O depauperamento da arte de contar parte do declínio de uma tradição e de uma memória comuns que possibilitavam uma experiência coletiva ligada ao trabalho manual e a um tempo partilhados em experiência mútua, num mesmo universo que envolvia prática e linguagem.

A prática da escrita impressa e o processo tipográfico também agiram como fator isolante, “arrancando o homem da sua comunidade verbo-oral, desestabilizando-o, portanto”, nos esclarece Bosi (1986, p.42). Quanto à perda da tradição das narrativas, Bosi (1986, p.83) ainda elucida sobre o romance popular, um dos primeiros exemplos de comunicação de massa que foi tomando o lugar das narrativas orais.

A partir da década de 1970, o passado passou a ser compreendido a partir dos grupos sociais envolvidos na sua construção. Abordagens historiográficas passaram a considerar testemunhos orais no lugar de provas documentais; sociólogos e antropólogos assumiram as construções sociais, as representações coletivas e as identidades, tornando a memória coletiva tanto objeto, como método de análise. Segundo Santos (2003), histórias de vida de indivíduos e grupos foram resgatadas, estudos de história e de tradição oral se multiplicaram fazendo dos relatos, temas de estudo.

Então, o conceito de memória passou a se confundir com o de identidade coletiva ou representação, pois as reflexões passaram a aproximar a memória coletiva das construções sociais, como um arquivo de representações coletivas e construções simbólicas. As dicotomias entre indivíduo e sociedade, passado e presente são

rompidas e o tema se abre para um mundo caracterizado por conflitos e encontros entre culturas distintas.

A memória também implica na consideração ao passado e aos velhos (Bosi, 1994), portadores de saberes e tradições que colaboram na reconstrução da identidade de um grupo. Se se considera a significação, os valores e as práticas de uma cultura, há de se considerar as memórias que se constroem coletivamente, permitindo que as memórias populares, as que não possuem visibilidade, alcancem significação política. Daí a importância da investigação sobre a memória para compreensão da cultura e para promover o debate de políticas culturais.

Nenhuma cultura, grupo social, instituição possuem memórias intactas. As memórias sobrevivem ao desaparecimento por se alimentarem da referência cultural que ela mesma provê por não estarem ancoradas na realidade dominante. O esquecimento é parte do processo de constituição social, onde o lembrar e o esquecer são práticas sociais pertencentes às memórias.

A memória está atrelada à tradição e não somente a reconstrução do passado. Nesse sentido, o conceito de tradição se refere às reproduções e transformações contínuas que exercem efeitos sobre as ações do presente e as modificam. Para Santos (2013), observar esse diálogo com o passado, da tradição com o hoje é de essencial importância e aponta para a compreensão de que a memória é um aspecto fundamental na construção da sociedade.

Como um processo social em constante movimento, a memória reforça as afetividades, as experiências e as relações geracionais que ocorrem nos espaços de produção cultural. As tradições (no sentido de transferência) e as narrativas orais são exercitadas nos lugares onde as memórias são construídas e forjadas, colaborando

para a construção das identidades dos sujeitos, podendo estar imbricadas em genealogias e lugares: pontos de apoio da memória.

A tradição oral associa a história ao lugar, pois o lugar é fundamental para compreender o passado quando estamos diante de relatos individuais ou familiares que podem indicar a importância de um determinado espaço e da família para uma comunidade, como expõe Cruikshank (2000, p. 163). Diante das pressões exercidas pelo capitalismo, os pontos que apoiam a memória (tanto as genealogias, quanto os lugares) permitem sua preservação enquanto as relações geracionais envolvem também os costumes, hábitos e as práticas que são transferidos às gerações.

O interesse em analisar as construções, fatos e eventos do passado relacionados a lugares e práticas sociais do presente foi de Nora (1993), investindo no estudo de lugares que, para ele, eram lugares de memórias encontradas nos gestos, nos rituais, nos saberes do silêncio, nos saberes dos corpos, nos hábitos, nas práticas que reiteram o presente. Porém, o discurso de Nora é um discurso de perda. O sentido de sua análise se dá quanto às identidades que estão se perdendo, e, portanto, é preciso ter lugares que abriguem os meios de memória para compensar as que já foram destruídas.

A memória é tão importante que seu estudo implica em vários ângulos, tornando-se, assim, a base das identidades individuais e coletivas; se articula em relação a forças que nos afetam, forças pelas quais afetamos o mundo e o que nos surpreende. Portanto, para Gondar (2005), não existe memória fora de um contexto afetivo, uma vez que o afeto consiste na primeira etapa do processo de construção da memória, deflagrado por relações e jogos de força.

A memória pode significar tanto opressão como liberdade, controle ou emancipação, pois há uma ligação dela com a esfera social, com o poder, com o inconsciente, o individual ou o coletivo. Tanto os processos de lembrar fatos e acontecimentos, ou de esquecê-los

estão vinculados à complexidade da vida social, à ação do indivíduo na sociedade. Santos (2003) os considera práticas ou ações humanas constituídas socialmente.

Não há um caminho único para lidar com o passado, pois isso envolve interesse, poder e exclusões. Num processo de recuperação do passado, é preciso levar em conta o armazenamento de fatos, eventos e experiências que têm sua significação. Por isso que a memória está ligada a uma construção ativa do passado, segundo Santos (2013), que inclui a reprodução de gestos, hábitos e rituais como parte de representações mais amplas, construídas coletivamente. Muitas vezes, as memórias esquecidas passam pela angústia de não serem ouvidas, de serem mal entendidas ou até punidas pelo que dizem. Elas estão separadas da sociedade civil dominante e das memórias organizadas pelo Estado, necessitam de uma ocasião oportuna para passarem do não-dito para o lugar da contestação, contribuindo não para manter as fronteiras sociais, mas para alargá-las, modificando-as, dando voz às culturas populares, residuais, aos grupos e identidades coletivas.

O trabalho de valorização de memórias orais é um trabalho que inclui a reinterpretação do passado visando participar de combates que ocorrem no presente e que poderão ocorrer no futuro, pois o que está em jogo é o sentido e a preservação da identidade individual e coletiva dos sujeitos, a coesão do grupo e sua permanência, a construção de políticas culturais como desafio ao *status quo*, à ordem estabelecida.

Para Santos (2003) as abordagens sociais construtivistas reiteram a reconstrução subjetiva do passado, enquanto as transformações sociais e políticas não implicam na eliminação da tradição, do conjunto de valores experienciados, práticas e sentimentos entre as gerações. Tudo isso gera e determina as atitudes, valores e pensamentos nos indivíduos.



O resgate das experiências individuais e coletivas na construção de um discurso histórico e social ocorre internamente, no cotidiano e convívio das Bandas Civis, enquanto as diferenças individuais entre seus sujeitos podem ser vistas como aspectos resultantes da coerência e da complexidade do seu contexto social, pois são inseridas em momentos únicos e expressivos.

A experiência de sentir o tempo é, portanto, um sentimento que une o homem a uma outra experiência: a da identidade pessoal, um outro sentimento que aponta para a continuidade de uma vida que transcorre por meio do tempo. Por isso, o homem pode estabelecer relações com o que lhe é subjetivo e ao mesmo tempo parte de seu cotidiano: o passado que é lembrado e o futuro que ele espera chegar.

O fato do homem ter consciência de que existe um presente que se coloca entre o passado e o futuro, de que a percepção do trabalho e do tempo o permite desenvolver uma relação com as lembranças passadas e o com o futuro esperado, gera um sentimento de identidade pessoal e da continuidade da vida. A consciência da identidade se efetiva pela memória, pelo esperado, onde lugar e genealogia podem ser pertinentes na análise do tempo e resistentes à burocracia impessoal.

Sirinelli (2000) acrescenta que a noção de geração é empregada a um determinado grupo particular da comunidade quando esta adquire uma existência autônoma e uma identidade, embora também possa ser uma reconstrução classificada e rotulada pelo historiador.

Em seu sentido biológico, a geração pode ser entendida como fato natural, mas também cultural pelo acontecimento ou pelo sentimento de pertencer ou ter pertencido a um grupo ou faixa etária com uma identidade diferenciada. Portanto, a geração desempenha um papel essencial na engrenagem do tempo e na concepção da identidade.

A noção de geração é fecunda para a análise histórica e para as respirações do tempo, por ser considerada uma escala móvel do tempo trazendo a possibilidade de gerações sucessivas; na história das culturas políticas, a noção de geração constitui “uma escala estratigráfica operatória” (Sirinelli, 2000, p.135). A história ritmada pelas gerações se dá pela sua existência autônoma e identidade determinadas por acontecimentos que são inauguradores.

O processo de relembrar pode ser utilizado como meio de explorar os significados subjetivos da experiência coletiva, a natureza da memória coletiva e individual e a relação destas com a identidade pessoal. Por isso, o resgate das experiências individuais promove renascimento do estudo político impulsionando a história da cultura, assegurando a transmissão da experiência coletiva, contribuindo para a formação das identidades.

Portanto, de alguma forma, a cultura celebra alguma essência pura de identidade de grupo: a cultura como identidade coletiva. A memória como um processo social, construída por narrativas orais é também um arquivo das representações coletivas. Ela forma as identidades que podem ser geracionais ou não, onde os indivíduos constroem suas identidades político-culturais junto a um agregado de interações sociais, em lugares que podem abrigá-las e favorecer a expansão, a diversidade e a pluralidade de movimentos sociais.

Identidades coletivas se relacionam a construções políticas e sociais a partir de um agregado de movimentos que começaram a ser percebidos a partir da introdução de reivindicações da classe trabalhadora, em decorrência dos desafios trazidos com o avanço das transformações que acompanham o capitalismo.





# 2

**DAS POLÍTICAS  
SOCIAIS PARA  
AS POLÍTICAS  
CULTURAIS**

## 2.1 POLÍTICAS SOCIAIS E DIREITOS SOCIAIS

Antes de abordar as políticas culturais propriamente ditas, objetivamos, num primeiro momento, ir ao encontro do caminho percorrido pelos movimentos sociais que fomentaram as políticas sociais, a fim de compreendermos o contexto em que a classe trabalhadora se empenha na busca pelos direitos sociais, pelo exercício da cidadania e por melhores condições de vida para, então, entendermos como a discussão do direito à cultura pode nos conduzir até as políticas culturais.

Para tanto, não podemos deixar de considerar que as classes sociais e a cultura no universo social se encontram engendrados no sistema hegemônico<sup>19</sup>. Ao tratar do social como uma questão crítica e fundamental no processo de produção e reprodução das relações sociais, concluímos que a produção e reprodução de movimentos são inseparáveis por envolverem a cultura, melhorias nas condições de vida, os direitos fundamentais do cidadão e a instrumentalização dos sujeitos em direção ao alcance desses direitos. Como afirmam Behring e Boschetti (2007, p.53): “a política e a luta de classes são elementos internos à lei do valor e à compreensão da questão social”.

Vinculamos a abordagem sobre a origem das políticas sociais relacionando-as a um processo social alusivo a ascensão de movimentos sociais que surgiram em decorrência do avanço do capitalismo e da Revolução Industrial (que criou um vasto exército de trabalhadores), acarretando na possibilidade da intervenção estatal e das lutas de classes.

19 Williams (1979, p.113) se refere a um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida, nossos sentidos, a percepção de nós mesmos e do mundo, ao tratar da hegemonia. Mas ele também se remete a um sistema de significados e valores que, ao serem experienciados como práticas, se confirmam reciprocamente.



A formação de sindicatos, associações proletárias, grupos políticos de artesãos e operários ocasionaram o princípio e a projeção das lutas operárias. Desde meados do século XIX até 1930, o Estado era pressionado por mudanças oriundas da classe trabalhadora (Piana, 2009) por meio de suas reivindicações.

Logo, as políticas sociais surgem em paralelo ao capitalismo do século XIX com o germe da consciência política e social envolvendo as mobilizações da classe operária, sindicatos e organizações proletárias. Esses movimentos almejavam o reconhecimento público num período marcado pela inauguração dos conflitos entre os interesses do capital e do trabalho, forjando, assim, sujeitos com identidades coletivas e estas como construções políticas e sociais.

Posteriormente, no fim do século XX, a pluralidade dos movimentos sociais tivera seu nascedouro diante de desafios e reivindicações da classe popular, envolvendo um agregado de interações sociais e identidades coletivas que surgiam como fruto de construções políticas e sociais que se apresentavam no cenário mundial. Segundo Santos (1998), identidades coletivas passaram a ser reconhecidas a partir das interações sociais em torno da razão político-estratégica de novos atores sociais, também em decorrência do antagonismo entre capital e trabalho, renda e *status*.

De forma gradativa, a classe operária busca por sua emancipação e garantia de conquistas na dimensão dos direitos sociais, entre eles o direito de livre expressão e manifestação, direitos políticos como o direito ao voto, o direito de organização de partidos, fomentando as lutas de classes. Portanto, as políticas sociais são fruto de uma dinâmica social da inter-relação entre diversos atores, interesses e relações de força (Pastorini, 1997).

Entendemos que os movimentos sociais possam ser reconhecidos como movimentos político-culturais (Barbalho, 2016) pois neles, a questão social se torna inflexão da produção e reprodução

das relações sociais pela cultura e cidadania, tendo em vista pôr em prática o reconhecimento de vozes antes não ouvidas que buscam pela efetividade de políticas culturais com maior ou menor clareza, tendo grande ou pouca extensão e visibilidade. Assim, identificamos nas políticas sociais o embrião inicial da ação de grupos que culmina num entendimento específico das políticas culturais de caráter social, associativo e comunitário que trazemos nesta pesquisa, levando em conta tanto os aspectos sociais na cultura como “todo um modo de vida” (Williams, 1979, p. 19), quanto os aspectos culturais na dimensão do social.

As Políticas Sociais introduziram a luta pelos direitos sociais aos sujeitos pertencentes à classe trabalhadora subordinada aos interesses do capital, dando a largada para a participação da dimensão da cultura do trabalhador nas políticas sociais e, ao mesmo tempo, para a dimensão social nas políticas culturais.

Segundo Baralho (2016), todos os movimentos sociais põem em prática as políticas culturais. Vista pelo ângulo do incentivo aos movimentos de grupos político-culturais, as políticas sociais trazem no âmago de seu surgimento a possibilidade de reivindicação de direitos tanto sociais como culturais. Por essa razão, entramos no terreno das políticas sociais primeiramente, vendo nelas uma forma embrionária de incentivo às políticas culturais e suas dimensões, a fim de compreendermos melhor como se adequam a classe trabalhadora e a cultura no universo social engendrado no sistema hegemônico.

A perspectiva tradicional das políticas sociais as vê como um conjunto de ações do Estado que tendem a diminuir as desigualdades sociais produzidas pelos efeitos perversos da acumulação capitalista, por meio da redistribuição dos recursos sociais, tendo em vista o equilíbrio social. Nessa visão, elas são apenas concessões do Estado que se realizam devido à tributação, mas não são suficientes para compensar as políticas geradas na esfera produtiva e nem

as desigualdades, reforçando a lógica capitalista e a valorização do capital no lugar do equilíbrio social mínimo (Pastorini, 1997).

Pela visão marxista, levamos em conta a perspectiva da totalidade, quando as políticas sociais são encaixadas como instrumentos de consolidação hegemônica contrariados pelas conquistas da classe trabalhadora (Piana, 2009). Essa perspectiva já esboça uma discussão autocrítica que supera a ideia fenomênica colocada sobre as políticas sociais pelos autores tradicionais e transcende a análise das mesmas como meros instrumentos capazes de redistribuir renda para minimizar os efeitos negativos do capital. Desta forma, os marxistas conseguem ver as políticas sociais como um “espaço e consequência das lutas sociais (e de classes) e como uma unidade política-econômica-social” (Pastorini, 1997, p. 81), portanto, as vêem tanto como concessões, quanto como conquistas.

A questão fundamental está em compreender as considerações que levam a real significação social, política e econômica das políticas sociais como forma de intervenção estatal, sem se acomodar a uma finalidade de simples concessão para o equilíbrio social. Piana (1997, p. 23) leva em consideração a dinâmica social das relações entre os atores sociais de acordo com os interesses e as relações de força e coloca em curso o termo conquista.

O homem, como sujeito coletivo e transformador das relações existentes, busca a transformação social. Essa busca é um processo que envolve o fortalecimento da população como agentes sociais, protagonistas e cultivadores de significados na conquista de direitos por meio da participação e pela liderança social participativa. Desta forma, vemos as políticas sociais como produto das relações conflitivas entre a classe hegemônica, o Estado homogeneizado pela classe dominante e a classe trabalhadora, junto aos subalternos, que representam os beneficiados com as políticas sociais. Elas também podem ser um instrumento útil para transformar os elementos

conflitivos, favorecendo as demandas das classes subalternas e sua legitimação, oportunizando um pacto entre classes divergentes.

Temos entendido que as políticas sociais não são simples prestação de serviço, mas possuem três funções, as quais se identificam como: social, econômica e política. No cumprimento de sua função política, elas propiciam maior integração dos setores subalternos à vida política e social, trazendo a esses setores padrões de participação e o sentimento de pertencimento; embora gerem também uma integração e adaptação ao sistema, perfazendo alianças entre setores diferentes (Pastorini, 1997). Não é suficiente pensar em políticas sociais sem levar em consideração a permanente luta de classes que permeia a sociedade capitalista e, portanto, foi exatamente essa perspectiva que o marxismo trouxe para o debate das políticas sociais.

Para além da discussão de concessão e conquista abordada por Piana (2009) e Pastorini (1997), as políticas sociais também são concebidas como manutenção da força de trabalho, doação das elites, garantia das riquezas, e conquistas da classe trabalhadora. O Estado também interfere na produção dos equipamentos físicos, como parques infantis, teatros e praças de cultura, podendo as políticas sociais ser instrumentos de garantia dos direitos do cidadão. Os direitos sociais levam em consideração as reivindicações dos trabalhadores, mesmo que não em sua totalidade, pois “não há política social desligada das lutas sociais”, diz Piana (2009, p.24).

Assim como a saúde, o lazer, a habitação e a educação, a cultura também é um direito de todas as pessoas garantido pela Constituição Brasileira de 1988, e se denomina direito cultural. O acesso à cultura se faz, portanto, um direito ao cidadão e esse reconhecimento constitucional já representa um importante passo para a concepção e discussão acerca da formação das políticas culturais no país.



## 2.1.1 DIREITOS CULTURAIS

Barbalho (2016) aborda a noção de direito cultural adotando a perspectiva da UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura) a respeito das políticas culturais, cujo fundamento é o reconhecimento do direito à cultura. O direito à cultura corresponde aos direitos humanos, como o direito individual de criação dos intelectuais e dos artistas, o direito do acesso aos bens culturais e, também, os direitos culturais na perspectiva comunitária, da coletividade.

Na década de 1980, se iniciam, no Brasil, as discussões acerca da cultura e seu significado ampliado, que culminam com a Constituição de 1988. Esse contexto foi marcado pela preocupação com o relevo que os direitos culturais assumiram nas declarações, convenções e pactos internacionais, após a segunda guerra mundial.

Essas discussões incluem, em seu arcabouço, quatro Constituições de países diferentes que foram agrupadas num bloco de constitucionalidade da cultura, chamado de Constituição Cultural (Costa; Telles, 2017). Sua importância é empreendida por trazer embasamento e fortalecimento para os direitos culturais, a fim de que eles sejam considerados direitos humanos. As constituições que formam esse bloco são: a Constituição da Itália em 1947, a de Portugal em 1976, a da Espanha em 1978, além da brasileira.

O sentido do bloco de constitucionalidade da cultura corresponde a um conjunto de normas atinentes aos direitos, políticas e garantias culturais, proporcionando uma visão de cultura pautada nos direitos fundamentais e na efetivação dos mesmos. A importância do texto constitucional está em assegurar a todos o pleno exercício dos direitos culturais enquanto direitos fundamentais, a proteção do patrimônio cultural e o fomento às atividades culturais. Entretanto, para Costa e Telles (2017), os meios que se destinam à concretização desses bens jurídicos derivam das políticas culturais, que, por sua vez, são apresentadas na Constituição.

Pela discussão que se estende em relação às políticas culturais e os direitos culturais a partir do texto constitucional, consideramos dois sentidos para o direito cultural: o sentido de direitos humanos e o de direitos fundamentais, tendo esses últimos um papel expressivo no contexto social. Um dos pilares dos direitos culturais é a liberdade de expressão e a manifestação das culturas (Costa; Telles, 2017), além de serem garantidos pela Constituição como bens jurídicos fundamentais na sociedade.

O entendimento que o texto constitucional apresenta sobre os direitos culturais possui a mesma concepção antropológica da cultura, semelhante a visão dos Estudos Culturais que expressamos no capítulo anterior: a cultura como produção humana, coletiva ou individual que prima pela preservação da memória coletiva, pelo cultivo, perpassa pelo cotidiano no trabalho com as narrativas orais e o fluxo dos saberes, fazeres e viveres dos povos. Desse modo, as políticas culturais objetivam e são responsáveis por efetivar o tratamento dos dispositivos constitucionais dos direitos culturais, sendo responsáveis, também, por promover mudanças significativas no plano político-democrático que são fundamentais para a institucionalização do campo cultural.

Assim como a cultura é uma das chaves da prática social, os direitos culturais, junto à efetivação das políticas culturais, costumam a compreensão de que os movimentos sociais (como movimentos político-culturais) se ancoram na legitimidade de busca pela preservação dos modos de vida. Nesses modos de vida, encontramos os costumes, a memória coletiva, a participação, os lugares de memória, as narrativas, o afeto, as práticas geracionais e as identidades coletivas, envolvidos nas estruturas de sentimento. As táticas se desenvolvem no residual, no popular e no emergente, como características de luta e política culturais.

As lutas identitárias e sociais viabilizam a reivindicação da estima social, habilidades individuais e específicas numa sociedade inserida num processo de permanente reconhecimento e ressignificação de valores e práticas. O princípio da igualdade assegura ganhos de bem-estar social e o acesso diferenciado aos direitos sociais de igualdade, garantindo o acesso aos bens socialmente disponíveis (Ventura, 2010). Para tanto, enfatizamos a necessidade do debate acerca da pluralidade do direito, por meio do qual, grupos distintos se organizam em prol de seu desenvolvimento, onde o desafio implica na combinação de processos culturais particulares com direitos de cidadania universais.

## 2.2 POLÍTICAS CULTURAIS E OS PARADIGMAS DA AÇÃO CULTURAL

Constatamos que são múltiplos os entendimentos a respeito das políticas culturais uma vez que, ao se tratar desse tema, se está lidando com o campo simbólico, alvo de disputas discursivas que geram visões e práticas políticas diferenciadas.

Nesta tese, a reflexão sobre cultura se assenta na ótica da cultura popular, como vimos no capítulo anterior, enfatizando a cultura do trabalhador, baseada no viés antropológico dos Estudos Culturais ingleses e considerando a cultura como modo de vida. Por isso, chamamos a atenção tanto para as políticas culturais como partes integrantes e atuantes dos modos coletivos de vida, considerando as práticas sociais, afetivas e solidárias que movem os sujeitos.

Trazemos para esta discussão a importância dos direitos sociais considerando que os sujeitos da pesquisa, em sua maioria, são trabalhadores que preservam sua cultura, tradições e costumes há mais de um século. Mas também se faz necessário direcionar o foco dos direitos sociais para os direitos culturais para, assim, apontarmos, ordenadamente, um escopo teórico até a discussão das políticas culturais que possam vir a se relacionar com o “*modus vivendi*” (Ventura, 2010, p.117) das Liras Centenárias.

Da mesma forma, lembramos que as disputas que se travam no interior do campo político e cultural se dão onde as políticas culturais podem significar um elo entre os seus agentes sociais (no nosso caso, os músicos), suas reivindicações e os seus modos coletivos de vida nas Bandas Cívicas, oportunizando o fortalecimento desses grupos culturais.

Os agentes sociais artístico-culturais têm seus interesses que apontam para sua identidade coletiva (Santos, 1998), suas necessidades culturais, diferenças e preferências próprias. Assim, a importância das políticas culturais se dá na medida em que ela funciona como uma ponte capaz de traçar uma conexão entre o registro antropológico da cultura nas agremiações (relacionado ao modo de vida dos músicos) e os interesses desse grupo. Nessa discussão, daremos mais ênfase na configuração da cultura política que orienta para o funcionamento de uma política cultural visualizando a ênfase do social e do comunitário, junto ao aspecto cultural que transpassa o social nos modos de vida.

A política cultural é um “traço do nosso tempo” (Barbalho, 2016, p.41), assim como a política governamental e a intervenção pública, como as políticas públicas nos setores da educação e da saúde. Ela une os interesses dos agentes artístico-culturais que se expressam por meio da sua arte e identidade, reforçando a importância da expressão de sua cultura, memória e costumes.



A sociedade precisa ser agente de suas políticas culturais enquanto exercita o reconhecimento da legitimidade e da atuação das organizações civis no processo de estabelecimento dessas políticas. Dentre as funções das políticas culturais, está a própria cultura como sua finalidade última. No jogo político, o que Barbalho (2016, p.41) chama de *politics*, é onde está representada a dinâmica das disputas de sentido, de ideias, projetos e valores, que vão desembocar e alimentar as políticas públicas, o que ele denomina como *policy*.

Nesse sentido, a configuração da cultura como política pode orientar a democracia de um país e, portanto, os próprios movimentos sociais que são organizados por atores revestidos de práticas e significados culturais diferentes. Esses movimentos reivindicam o direito à cultura numa perspectiva coletiva ou comunitária, como fazem as minorias.

As reflexões sobre políticas culturais precisam levar em consideração que estão envolvidas, em todas elas, questões relacionadas ao exercício do poder e ao papel desenvolvido pelos agentes culturais e sociais. Isso inclui as decisões na esfera do jogo político, da dinâmica e das disputas (Barbalho, 2016, p.41), frente à ordem cultural dominante e no interior do campo cultural.

Não é nosso objetivo e, portanto, não vamos nos deter na discussão de políticas públicas de cultura como políticas de governos ou medidas públicas. Mas nos orientamos ao mencionar os paradigmas políticos da ação cultural defendidos por Canclini (1987) que, de alguma maneira, se relacionam com as Bandas Cívicas, a fim de traçarmos a relação destas com esses mesmos paradigmas.

Certo é que nas últimas décadas, o Brasil protagonizou alguns avanços no campo das políticas culturais<sup>20</sup>, principalmente no que tange à participação dos grupos produtores de cultura e no acesso a recursos financeiros, através de editais públicos. Embora a FUNARTE (Fundação Nacional de Artes) tenha, desde 1975, desenvolvido projetos de apoio específicos para as Bandas Civas, este processo não tinha o caráter coletivo e participativo.

A ênfase maior em que vamos nos concentrar é na dimensão das ações culturais que se relacionam com o alcance das necessidades e dos direitos culturais das Liras, onde os “modos de vida totais” (Williams, 1979) da coletividade, em seus grupos e comunidades, sejam valorizados como organismos vivos e atuantes, reconhecendo os sujeitos. Além de músicos, eles são agentes sociais em defesa de sua própria cultura, são revestidos do sentimento de pertencimento, da cooperação, da afetividade e ajuda-mútua, perfazendo “processos vivos” e “experiências sociais em solução” que correspondem ao que Williams (1979, p. 136) entendeu como “estruturas de sentimento” (Williams, 1979, p. 136).

Como os culturalistas, Canclini (1987) também concebe a cultura na dimensão da antropologia, mas ainda se soma a essa perspectiva o conjunto de processos onde o significado das estruturas sociais é elaborado, reproduzido e transformado em operações simbólicas. Com isso, os próprios grupos culturais são partes atuantes na socialização de sua própria comunidade formada por eles mesmos, constituindo formas sociais articuladas e explícitas.

20 Políticas culturais aqui entendidas no sentido que nos oferece a palavra inglesa *politics*, ou seja, “a esfera do ‘jogo político’, da dinâmica, das disputas de sentido, de valores, de ideias, de projetos políticos”, como apontam Castro e Rodrigues (2017, p. 34). Da mesma forma, Barbalho (2016) também se remete ao termo *politics*.

Na perspectiva do papel da cultura na construção da hegemonia e do consenso, as políticas culturais são definidas como o conjunto de intervenções que podem ser realizadas tanto pelo Estado, quanto por

instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (Canclini, 1987, p.26)

Estamos de acordo com Canclini (1987) que concebe não apenas o Estado com a competência para realizar ou pôr em prática as políticas culturais, mas considera as instituições e os grupos culturais oriundos da comunidade capazes de fazê-lo. Dotados de laços identitários, de forma independente do poder público, os agentes sociais são capazes de se articular em prol de sua própria organização cultural. Estes grupos podem corresponder aos movimentos “político-culturais” (Barbalho, 2016), são capazes de buscar seus direitos e necessidades culturais, contribuir para efetivar suas políticas utilizando “táticas” e “modos de fazer” (Certeau, 2014) próprios de suas organizações culturais.

A própria sociedade civil possui, como função social, uma emergência, da qual se refere Coutinho (2011): se apresentar como um conjunto de organismos vivos ou objetivações sociais, onde os sujeitos coletivos demonstrem ser agrupamentos da sociedade civil, ocupando seu espaço de luta pelo consenso, dando forma a uma não subordinação direta ao Estado, mas sendo frutos da trama complexa e pluralista da sociedade. Esses sujeitos são os “intelectuais orgânicos”, termo usado por Coutinho (2011, p. 17), os que articulam a afirmação da sociedade na esfera dos organismos privados e não mais ligados ao Estado.

Esse empoderamento comunitário é entendido como “organização da cultura” (Coutinho, 2011, p.18) na sociedade civil, quando os intelectuais se articulam como organismos privados para exercerem suas atividades de luta pelos interesses do seu grupo, tendo

essa conquista no seio das formas autônomas independentes do aparelhamento ideológico do Estado, buscando a criação e a difusão de sua arte em sua atividade cultural.

Os artistas que se abrigam na luta pela/da organização da cultura tentam concretizar a transformação da sociedade como um todo. Nesse sentido, o tema das políticas que propõem uma concepção crítica das ações culturais em torno das Bandas Civas, dá visibilidade ao processo de renovação das lutas sociais pela justiça e igualdade na transmissão e valoração dos modos de vida.

Essa análise nos proporciona uma compreensão mais ampliada do tema, nos levando a refletir sobre a longevidade e tradição dos grupos de músicos integrantes das Bandas Civas que demonstram vivacidade e plena atividade, no século XXI, quando a cultura, a memória e a identidade desses sujeitos assumem um constructo simbólico desafiador, oportunizando, ao campo acadêmico, novas perspectivas de análise da cultura.

Entretanto, adequamos ao escopo desse entendimento a relação entre cultura, política e as reais necessidades dos grupos culturais, o que propicia a reflexão sobre algumas ações não governamentais, ações do setor privado e movimentos gerados pelos próprios sujeitos. Em se tratando de Políticas Culturais, os atores (agentes sociais) precisam atentar e buscar convergir numa agenda que realize o reconhecimento das formas de participação e luta de comunidades, grupos culturais e seus estilos ou modos de vida (Williams, 1979), bem como na produção material e imaterial que os identifica.

Ao recorrermos a Canclini (1987), damos ênfase para os paradigmas da ação cultural que se aproximam da realidade das Bandas Civas, para assimilarmos de que forma se organizaram os processos culturais de financiamento que ancoraram esses grupos culturais no Município, desde o século XIX.



Compreender os paradigmas políticos da ação cultural que se vinculam as Bandas Civas ajuda a enfrentar o debate sobre as concepções e os modelos que as organizam, identificando quem são seus agentes sociais; quais os modos estruturantes das relações entre política e cultura; quais as concepções de desenvolvimento cultural, as consequências dessas ações culturais e sobre quem elas incidem. Assim, para analisar as formas de valorização dessa cultura, nos aproximamos do primeiro paradigma que identificamos ser o precursor nesse movimento.

### 2.2.1 MECENATO

O mecenato consiste em que artistas e pensadores sejam mantidos por algum poder econômico ou político que patrocina obras que sempre engrandeceram a elite, implicando numa visão utilitária da cultura. Ocorreu em períodos históricos diferentes, mas servindo às elites e domínios políticos.

Segundo Feijó (1986), a palavra mecenato vem de Mecenas, que foi um ministro de Otávio Augusto no governo romano que ocorreu entre 27 a.C. e 14 a.C., cuja função era patrocinar obras que elevavam a figura do imperador para justificar a grandeza do poderio romano. A origem do mecenato remonta às comissões dos papas, reis, príncipes até a acumulação econômica burguesa que desenvolveu formas mais livres de subvenção dos artistas e escritores.

Mas o mecenato moderno também é a primeira forma de promoção da cultura, sobretudo, na literatura e nas artes, onde a cultura está a serviço do poder político. A burguesia não exigia um relacionamento de fidelidade por parte do artista, pois se guiava pela estética elitista das belas artes e pela livre criação do artista, promovendo o desenvolvimento dos espíritos (Canclini, 1987). Sua ação se misturava com o mercado artístico e a decisão de financiar gastos culturais se baseava no gosto pessoal do mecenas.

Seus principais agentes são fundações industriais e empresas privadas que concedem apoio à criação e distribuição da alta cultura (Canclini, 1987). Ao mesmo tempo, o artista ou a cultura financiada ou cooptada por alguém evita colocar em discussão as relações sociais do poder vigente com o qual estão direta ou indiretamente vinculados e comprometidos.

Assim sendo, no mecenato, o desenvolvimento da cultura não é visto como uma questão da coletividade, mas como o resultado de relações individuais entre o patrocinador, que escolhe quem ele quer patrocinar, e o artista. A obra de arte ou literária é um ato isolado dos vínculos com a comunidade e sua pertença, no sentido coletivo, o que descaracteriza, então, esse paradigma como uma política cultural.

Dessa maneira, de acordo com Canclini (1987), consideramos o mecenato uma forma de Política Cultural devido à distribuição de fundos importantes, construção de edifícios e o patrocínio de eventos que tinham como objetivo ostentar o nome, o poder e a riqueza do mecenas. Na verdade, o foco do mecenato é o apoio à criação e à difusão da alta cultura, deixando de lado as culturas populares. Essa é a adequação de sua forma quanto à realidade vivida.

Coutinho (2011) chama a atenção para a subordinação dos intelectuais que eram cooptados pela classe dominante no período escravagista. A cooptação assume o traço do favor pessoal que correspondia a empregos e prebendas, oferecendo ao cooptado a posse da cultura que o distinguia dos escravos. Assim, muitos intelectuais conseguiram prestígio e *status* com esse tipo de mecenato.

Durante a campanha abolicionista, muitos artistas e semiaristões pertencentes à classe operária foram cooptados pelos donos de terras ou pelos abolicionistas, mas tinham como uma espécie de compensação a oportunidade do cultivo de sua intimidade, expressão, estilos musicais e subjetividade criadora.

Mesmo que houvesse patrocínio financeiro e doações das elites para os músicos, intelectuais e artistas, sua atuação era atrelada às práticas sócio-culturais existentes e explícitas em vários espaços da cidade. Ainda que a ajuda financeira e a cooptação das elites tivessem exercido influência sobre escritores e artistas, esses grupos souberam fazer uso dessa cooptação para se estabelecerem, ganharem expressão e conquistarem seu espaço na sociedade. O mecenato era, então, recebido como uma oportunidade, “maneiras de fazer” e “táticas” (Certeau, 2014, p. 87) pelos quais os grupos se beneficiaram, mesmo que eles se assemelhassem a cultura residual (Williams, 1979), por não integrarem a cultura dominante, sobrevivendo à base dos resíduos.

No mecenato, o protetor ou o mecenas associa seu nome ao prestígio do artista, mas não se direciona para as necessidades coletivas vinculadas à sua arte e à sua pertença simbólica, não fixa estratégias para solucionar problemas de desenvolvimento e necessidades culturais.

Dessa forma, admitimos com Canclini (1987) que o mecenato permaneça classificado apenas como um tipo de política cultural, mas não como política cultural, propriamente dita. A favor desse paradigma, está a sua característica de difundir o patrimônio pela livre expressão e criatividade do artista.

## 2.2.2 DEMOCRACIA PARTICIPATIVA OU SOCIOCULTURAL

Há iniciativas e manifestações comunitárias que têm conferido aos grupos culturais o direito de luta pela sua preservação e seu *modus vivendi*. A representação política pelo empoderamento na comunidade zela pelo sentido das identidades coletivas e geracionais. As relações afetivas e simbólicas, de autoestima por meio de redes de cooperação, respeito mútuo e participação compõem a dimensão social da cultura, potencializando seu reconhecimento sociocultural.

Nesse sentido, importa salientar que as relações de pertencimento nos grupos comunitários se baseiam no afeto que, por sua vez, dão origem as memórias e estas forjam, constroem as identidades coletivas num processo cotidiano. Para valorar as culturas e comunidades subalternas, nossa ênfase na discussão das políticas culturais se baseia nessas relações de pertencimento e nas “estruturas de sentimento” (Williams, 1979, p. 134) forjadas pelos grupos populares que coadunam com a construção de memórias e no forjar de identidades.

Para tanto, incluímos nessa abordagem, o paradigma da Democracia Participativa por reconhecermos sua importância na classificação de movimentos populares independentes destes serem ou não mantidos pelo Estado, empresas ou instituições culturais. Com a ajuda desses movimentos, as próprias comunidades caminham em busca da promoção da participação popular e da organização autogestionária de suas atividades culturais e políticas (Canclini, 1987), pautando-se nas experiências cotidianas que envolvem solidariedade, auto-estima, autorespeito e demandas de inclusão.

Nessa perspectiva de política cultural consideramos a difusão e a organização da cultura junto aos intelectuais orgânicos (Coutinho, 2011, p. 17), a classe popular e os agentes sociais que buscam soluções no fortalecimento das práticas e experiências sociais e culturais, conduzindo a ação cultural e educativa. Os movimentos de solidariedade expressam a busca pelo reconhecimento social como expectativa normativa do comportamento humano, respeito à sua dignidade e o valor social do seu modo de viver.

A concepção do paradigma da democracia participativa defende a coexistência de diversas culturas numa mesma sociedade, onde elas se respeitam, possuem desenvolvimento autônomo, em meio às relações que preservam a igualdade de participação em movimentos e grupos alternativos. Segundo Canclini (1987), esse paradigma é um dos signos fortes de renovação da cena política,



tendo alguns movimentos de trabalho educativo ou cultural; esses grupos culturais devem ser respeitados, difundidos e promovidos.

Ao contrário do mecenato, a democracia participativa ou sociocultural se preocupa com ações culturais coletivas por meio de participação autogestionária, estimulando iniciativas de diversos grupos que contemplem diferentes agendas no âmbito social, político e recreativo. Ela não prima por ações isoladas e descontinuadas, mas por ações culturais que influenciem processos de fluxos contínuos e em todos os espaços sociais.

A criatividade coletiva compõe o despertar da pluralidade de setores heterogêneos que estimulam artistas reivindicadores de modos de vida alternativos ao sistema hegemônico. Nesses setores diversos, podemos incluir movimentos de educação popular que almejam o desenvolvimento comunitário e, aqui, podemos nos referir às Bandas civis que, à base dos resíduos do seu passado, vêm alcançando longevidade. As demandas de luta desses grupos para alcançar mudanças estruturais se devem pela busca de seus direitos culturais, que incluem obter a resolução de seus problemas, a afirmação de sua identidade e o alcance de suas necessidades.

### *2.2.2.1 Educação Social: a didática da participação*

Tomamos o conceito de Educação Social, de Ventosa (2016), para entendermos a mobilização voltada para a prática educativa que perdura em grupos comunitários da cultura popular, que pode ser definida como o:

conjunto fundamentado e sistemático de práticas educativas não convencionais, desenvolvidas preferencialmente – embora não exclusivamente – no âmbito da educação

não formal, orientadas para o desenvolvimento adequado e competente da socialização dos indivíduos, assim como para dar resposta a seus problemas e necessidades sociais (Ventosa, 2016, p. 18).

As políticas de transformação social precisam enfatizar propostas de reordenamento da organização da cultura, desde uma perspectiva popular, inserindo como modelo socioeducativo o enfoque do aprendizado participativo. Concordamos com Ventosa (2016), pois a didática da participação se tornou metodologia urgente no contexto atual das sociedades complexas.

A educação não formal no âmbito artístico-musical está incluída como parte da concepção da democracia sociocultural, pois compõe movimentos que trabalham pela reorganização democrática da cultura. Conde e Neves (1984-85) defendem que o processo de transmissão do saber nas comunidades<sup>21</sup> conduz à participação ativa:

Na cultura popular não há separação entre o fazer artístico e a própria vida. Não há o tempo e o espaço da arte, como não há o tempo e o espaço do aprendizado. O fazer artístico é visto como um meio de expressão e de comunicação, tendo sempre função e significado para sua comunidade (Conde; Neves, 1984-85, p. 46).

Os setores populares que lidam com a arte ao se dedicarem ao estudo da música de maneira não formal, primam pelo contato direto com o instrumento e com o repertório, adquirem noções teóricas fundamentais e a técnica instrumental com o fim de obterem, como traço desta linha educativa musical, a propagação da cultura do grupo, dos saberes geracionais e a preservação do patrimônio cultural.

21

Por comunidade, estamos nos referindo às Bandas Cívicas e ao agrupamento de músicos que as representa, aonde há construção de memórias e estruturas de sentimento no fazer artístico, no cotidiano, nos espaços e no tempo.

A eficácia desse modelo de ensino segue o viés da não formalidade, onde a vivência, a prática e o convívio social e musical entusiasmam pelo valor de pertencer ao grupo, pelas experiências, o respeito ao tempo de aprendizagem de cada um, revertendo a delimitação de espaços rígidos da aprendizagem formal e valorizando a dimensão educativa da participação. A família e a comunidade cumprem importante papel na educação para a participação; o associativismo interfere nos espaços educativos não formais que se tornam verdadeiros laboratórios geradores de inovação educativa, que devem ser conhecidos e transferidos para os espaços formais de educação escolar.

Entendemos que o interesse por formas comunitárias de expressões culturais locais acaba não sendo a prioridade das concepções paternalistas da cultura, como o mecenato. Esses grupos populares sobrevivem, é por esforços próprios. As pequenas redes de solidariedade comunitárias e independentes possuem grande potencial e significado devido aos princípios que regem seus encontros cotidianos.

Acreditamos que a educação social se aproxima de nossa discussão no que diz respeito à valorização da cultura como “modo de vida” (Williams, 1979, p.19) e transformação social, pois seus agentes são a cultura do povo, em defesa de sua identidade. Neste sentido, os músicos vinculados às agremiações centenárias em Campos dos Goytacazes passam do papel de meros receptores a protagonistas das ações culturais desenvolvidas por eles.

Em geral, esses grupos demonstram que suas expectativas de transformação social se espelham na oferta de educação musical gratuita para a comunidade. As apresentações musicais e os ensaios permeados pela afetividade colaboram para a construção de memórias e para a afirmação da identidade dos grupos, que encontram espaço de coesão e aprofundam as relações entre os sujeitos.

A educação não formal e as formações participativas como metodologia de ensino contam com os agentes da participação - a liderança social participativa - que integra um modelo de intervenção socioeducativo. Segundo Canclini (1987), se relacionarmos a política cultural com as perspectivas dos criadores e receptores dessas manifestações, estamos ajudando a manter vivas as experiências básicas e a produção simbólica das comunidades.

Interessante ressaltar que Williams e E. P. Thompson, ao introduzirem os Estudos Culturais na Educação para Adultos nas classes populares da Grã-Bretanha, apresentaram aos trabalhadores mudanças de perspectiva no ensino das artes e da literatura, oportunizando uma relação diferente com a história e a sociedade contemporânea. Essa foi uma forma de atividade social e cultural que inaugurou o acesso aos instrumentos de transformação social, em meados do século XX (Cevasco, 2008, p. 61). As transformações na perspectiva do ensino, bem como o estilo de educar num formato diferente do formal, teve propagação nas classes de educação popular, como função social da política cultural.

Há uma dimensão ou caráter cultural na política social e há uma dimensão social na política cultural, então, a educação musical se torna uma importante ferramenta porque liga e aprofunda o social ao cultural. Entendemos que a democracia sociocultural ou participativa contempla essa demanda, a medida que concebe a dimensão social e educativa da participação, onde a sociabilidade seja uma característica inerente à natureza humana nas relações sociais.

Compreendemos que a educação social tem sido uma das “táticas” (Certeau, 2014, p. 87) encontradas por grupos populares pertencentes, até mesmo, à cultura residual, que não foram cooptados pela cultura elitista, a fim de se manterem vivos e se propagando pelas gerações. A participação, nesse processo, é uma dimensão didática que abarca um modelo de política cultural baseado em ações culturais, representando os valores da cultura comum, dos modos coletivos de vida.





# 3

**CONTEXTO E PROCESSOS  
FORMATIVOS DAS  
SOCIEDADES MÚSICAIS**

### 3.1 PROCESSOS DE FORMAÇÃO IDENTITÁRIA DOS MÚSICOS DO BRASIL TECIDA NOS ESPAÇOS DE PRODUÇÃO DE CULTURA EM CAMPOS DOS GOYTACAZES

As Bandas Civas centenárias constituem um lugar permanente de produção de cultura em algumas das cidades brasileiras, bastião da memória musical e amálgama de uma identidade local própria. As corporações musicais, ainda hoje, preservam um patrimônio cultural e uma tradição pujante, assentada na memória e na identidade dos músicos que a integram. Aspiram continuar a existir buscando assimilar novos instrumentos disponíveis em sua própria organização comunitária de caráter participativo – por meio de ações culturais – a fim de garantir sua existência.

Segundo Salles (1985), as Bandas de música foram e continuam sendo a única escola que projetou um contingente considerável de músicos no Brasil, amadores e profissionais. Seu papel se faz tão importante que podemos afirmar que não teríamos boas orquestras se não tivéssemos boas Bandas de música. Elas comportam um celeiro de músicos, no que diz respeito à formação de pessoas que optam por estudar instrumentos de sopro e percussão.

Tanto Canclini (1998) quanto Chartier (1995) buscam entender os tipos de hegemonia política e cultural estabelecidos desde a colônia e consideram que essa seja uma ação importante para a compreensão dos caminhos traçados, no âmbito da cultura, pela elite colonial. Assim, a abrangência desse olhar sobre o passado ajuda a clarificar o presente. Entender como se deu esse processo desde a colônia nos ajuda a perceber como foi costurada a formação das identidades na cultura popular quanto a sua afirmação, seu desenvolvimento ou quanto a não valorização da mesma.



Portanto, partimos de um breve histórico sobre a formação dos músicos e das agrupações musicais no Brasil, desde o período colonial, para chegarmos às primeiras notícias sobre manifestações musicais em Campos dos Goytacazes, quando ainda era uma pequena vila e a maior parte das atividades ocorria nas fazendas. Somente após elevação da categoria de vila à de cidade, no século XIX, no início da vida urbana, surgiram as Bandas Cívicas, tal como as conhecemos hoje. Buscamos, ainda, entender como estas agremiações se articulam na contemporaneidade com a finalidade de manter vivas suas tradições.

### 3.1.1 OS PRIMÓDIOS DAS FORMAÇÕES MUSICAIS NO BRASIL E NA VILA DE SÃO SALVADOR DE CAMPOS DOS GOYTACAZES

Para o pesquisador Mario de Andrade (1976, p. 13), os elementos formais da música, o som e o ritmo são tão velhos quanto o homem. Segundo Andrade (1976), “este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz som” (Andrade, 1976, p. 13). Deste modo, não há razão para pensar que não houve práticas musicais na América anteriores à conquista europeia, cuja origem remonta aos povos indígenas que já habitavam a terra, antes dos europeus aqui aportarem.

Os relatos históricos indicam que os índios costumavam comemorar seus feitos de guerra e realizar rituais de culto aos deuses com danças e cantos, fazendo uso de diversos instrumentos musicais (flautas, buzinas, trombetas, tambores) confeccionados com elementos da natureza. De fato, parece que o primeiro encontro entre os nativos e os portugueses se encerrou com música. Araújo (1972), remetendo à carta fundacional do Brasil de Pero Vaz de Caminha menciona que, “acabada missa, levantaram-se muitos deles (índios) e tangeram corno ou vozinha (buzina) e começaram

a saltar e dançar um pedaço, enquanto os portugueses retornaram às suas naus, ‘tangendo trombetas e gaitas’” (Araújo, 1972, p. 219).

Entendemos como música colonial no Brasil aquela produzida no período de 1500 a 1822. De um modo geral, esta referência – “música no Brasil colonial” – não define um tipo, estilo ou padrão, mas sim o conjunto de música praticada em um contexto geográfico e cronológico específico (Castagna, 2010, p. 37). Neste contexto, se inclui toda música produzida considerando todas as origens: indígena, africana e europeia.

A contribuição africana traz uma variedade rítmica e sonora sem precedentes para este processo. Oriundos de diferentes lugares e falando diferentes línguas, estes povos também traziam padrões culturais diversos, em ritmos, danças e instrumentos. Mas devemos lembrar que também os portugueses traziam consigo diferentes culturas musicais, inclusive, resultado de um longo período de interações culturais, onde podemos incluir os iberos, os romanos, os visigodos, os árabes, os judeus, os ciganos e outros tantos.

No entanto, este passado musical foi por muitos anos desconhecido, já que nem os indígenas e nem os povos vindos da África possuíam partituras musicais com registros sonoros. Mas, também, em Portugal não se tem conhecimento de registros da época do descobrimento (Araújo, 1972, p. 220). E assim, grande parte do passado musical brasileiro permaneceu desconhecido, até que Francisco Curt Lange, renomado musicólogo alemão, em 1944, realiza importante estudo sobre compositores do século XVIII, em Minas Gerais (Castagna, 2010, p. 36). A partir de então, começa a surgir, no Brasil, um verdadeiro interesse pela história musical do país.

Como já assinalamos, o período colonial foi profundamente marcado pelo encontro de diferentes culturas. Desse encontro, segundo Castagna (2010, p. 37), surgiram duas categorias de música que se diferenciam pela função: a música tradicional, representada



pelos indígenas, africanos e europeus, de produção espontânea e não profissional, com o surgimento de gêneros e ritmos musicais, fruto da mistura destas culturas e uma música de caráter europeu, produzida por músicos profissionais, principalmente para o teatro e instituições religiosas. A categoria tradicional sobrevive e será reconhecida como folclórica ou popular, no século XIX, e a segunda como erudita ou artística, no século XX (Castagna, 2010).

Mario de Andrade (1976) sugere que o canto português ou a música instrumental profana ocorriam somente nos lares e sem expressão histórica, estando reservado às capelas o apuro musical (Andrade, 1976, p. 165) e faz referência à participação dos padres católicos na formação da vida brasileira (Andrade, 1976, p. 184). Estes, nos dois primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil, cantavam e ensinavam peças gregorianas aos índios, como parte do processo de catequização.

Havia influência gregoriana na liberdade rítmica de certos fraseados do canto brasileiro do início do século XX e, segundo Andrade (1976), a influência portuguesa foi uma das mais vastas, pois entende que os portugueses fixaram o tonalismo harmônico da música brasileira, a quadratura estrófica, instrumentos e danças.

O som sempre esteve relacionado à edificação religiosa, não sendo diferente no Brasil (Andrade, 1976, p. 163-164). Os padres jesuítas foram os primeiros a realizarem anotações sobre os cantos e musicalidade indígena. Ao princípio, como curiosidade e, logo, como forma de cooptação e controle dos povos indígenas submetidos ao seu domínio. No bojo do processo colonial, os jesuítas inseriram comemorações nas festividades e, nos autos religiosos, as cantigas e o teatro, de maneira que se tornou comum celebrar, com os índios, tudo o que se relacionava com a igreja.

Os jesuítas, em toda América Latina, fizeram largo uso da música como instrumento de catequese, principalmente no que foi dirigido às crianças indígenas. Segundo Castagna (2010), estes faziam uso de duas técnicas muito engenhosas: “a primeira delas consistia em ensinar um texto cristão em língua tupi, cantado com melodia europeia; a outra era ensinar um texto cristão em língua tupi, mas utilizando melodia e instrumentos indígenas” (Castagna, 2010, p. 45). Perdurou a segunda, que consistia basicamente do “cantochoão” ou “canto gregoriano” e das “cantigas” (Castagna, 2010, p. 45), que Mario de Andrade (1976, p. 165) identificou na música brasileira no início do século XX.

O ensino musical instituído como pedagogia da catequese permitiu aos povos indígenas reproduzir “todas as manifestações musicais básicas do culto cristão”, alcançando nas missões do sul um estágio mais sofisticado em que os indígenas construía seus próprios instrumentos para “execução de música europeia de relativa complexidade técnica” (Castagna, 1994, p. 2).

A formação de Campos dos Goytacazes esteve marcada por intestinas disputas ao longo dos séculos XVI e XVIII, pela posse das terras. O gado e os escravos eram as principais riquezas. As terras se concentravam nas mãos de umas poucas famílias e das ordens religiosas; além dos jesuítas, estavam os beneditinos. O centro destas disputas era a região chamada de baixada, onde os jesuítas, ainda no século XVI, se instalaram em uma fazenda em Campo Limpo, próximo à então Villa de São Salvador dos Campos dos Goytacazes, que passou a ser conhecida como Fazenda Solar do Colégio, cenário de muitas festividades.

A fazenda possuía grande extensão e reunia inúmeros escravos de origem africana para os trabalhos no engenho que ali foi estabelecido. Configurava-se, portanto, em uma ocupação eminentemente rural, mas com intenso movimento, já que a maior parte da população colonial se concentrava dispersa na área rural. A atividade

econômica predominante era a criação de gado, embora houvesse uma produção agrícola diversificada.

Segundo Lamego (1938), quando ocorreu a visita do Ouvidor Geral Dr. Manuel da Costa Mimoso, em 1730, todo o povo dos arredores participou de sua recepção. Os escravos ao som de sacabujas<sup>22</sup> e atabales<sup>23</sup> apregoavam as cavalhadas<sup>24</sup>. Na praça da fazenda fronteira ao edifício principal, estavam as senzalas, folhagens, estandartes, pendões, bandeiras esvoaçantes entre as roupas extravagantes da burguesia rural, as roupas da terra dos negros e os olhares indígenas.

Os chameleiros<sup>25</sup> participavam da festividade com trombetas e timbales, havia danças de negros e índios, cavaleiros com porta-estandartes. O Colégio tinha um órgão e, nesta ocasião em que o Ouvidor Geral esteve hospedado na fazenda, foi cantado um *Te Deum*<sup>26</sup>. Segundo Lamego (1938, p. 33-34), o som do órgão escapava do templo para o portal, janelas, terraço e chegava até a praça do solar. Pe. Pedro Leão foi um dos músicos que o executou. Pode ter sido esse o primeiro órgão europeu instalado na cidade que se

22 Sacabuje vem de saquebute, que é um instrumento primitivo de metal com corpo cilíndrico que deu origem ao trombone. Semelhante ao trombone de vara, com som mais melodioso (Dourado, 2004, p. 293).

23 Atabale é um tambor de origem mesopotâmica no século XII a.C. que os árabes levaram para a África e Península Ibérica (Dourado, 2004, p. 33).

24 A Cavalhada é um folguedo de origem portuguesa, “vinculada aos *torneios* (quando coletivo) e as *justas* (quando individual) medievais, sendo uma forma de entretenimento para os cavaleiros nos períodos de ócio, em que não havia guerras ou cruzadas, servindo de alguma maneira para que estes mantivessem a “forma” para os combates reais. Nestas ocasiões, os cavaleiros tinham a oportunidade de exibir sua destreza e a bravura. Tal como é praticada no Brasil, a Cavalhada dramática, apresenta forte herança na luta entre os cristãos e os mouros, na Península Ibérica” (Teixeira, 2008, p. 34).

25 Chameleiros eram chamados os conjuntos de sopro e percussão geralmente compostos pelos escravos. Tocavam nas festas das igrejas, procissões e festas dos senhores de engenho (Gomes, 2003, p. 5).

26 A expressão latina *Te Deum* significa “a ti Deus” é um cântico de louvor a Santo Ambrósio e teve seu surgimento na Idade Média, no século IV, geralmente é usado em procissões e festas, segundo o costume da liturgia católica (Dourado, 2004, p. 326).

tenha registro. É também Lamego (1938) que informa sobre uma tempestade, em 1926, que derruiu parte do telhado que caiu sobre o instrumento (Lamego, 1938, p. 32).

Ainda que não tenhamos relatos precisos sobre o uso da música como instrumento da catequese e disciplina jesuíta nesta fazenda, esse exemplo oferecido por Lamego explicita a centralidade da música, especialmente nas práticas religiosas e comemorativas da sociedade colonial brasileira.

No âmbito rural também surgiram ritmos e estilos relacionados à música tradicional, como, por exemplo, a Mana-Chica, presente na região Norte Fluminense com algumas variações, como a Mana-Joana e a Mana-Chica do Caboio. A Mana-Chica é considerada, por Almeida (1942, p. 296), um baile popular próprio da área rural brasileira, “uma dança popular, que vem sempre seguida de cantos e de acompanhamento musical” (Ribeiro, 1977, p. 35).

Siqueira (1939) aponta as dificuldades que os historiadores, folcloristas e escritores enfrentam ao tentar encontrar registros de música no período dos engenhos. Às canções de engenho foi dada pouca importância e a escassez de registros da época revela essa realidade. Mas a tradição deixou registros importantes sobre os cantos de trabalho<sup>27</sup> relacionados às diferentes etapas do trabalho no engenho, entremeados pelos sons de seus instrumentos de trabalho no processo de corte. O facão que cortava a cana emitia um som pela sua lâmina; no transporte da cana para o engenho todos cantavam: o tangedor, o cevador e o bagaceiro. No momento das refeições os trabalhadores eram chamados pelo som do búzio, um instrumento rústico; “na casa da caldeira, o fonalheiro, o mestre, o batedor... Quem não cantava assobiava. Como se vê, a música predominava em todos os setores, abundantemente” (Siqueira, 1939, p. 64).

27

“As cantigas de trabalho em conjunto ainda são encontradas nos mais distantes rincões do país com uma vitalidade sem par: é o aboio, o canto dos varejeiros dos barcos do São Francisco, dos tropeiros, dos comboieiros, dos trabalhadores das fainas agrícolas” (Araújo, 1977, p. 133).



Nossa intenção, na primeira parte do capítulo, foi a de situar os primeiros movimentos musicais no Brasil que podem, de alguma forma, ter alguma proximidade ou relação com a formação das Bandas Civas, tendo em conta, ainda, as primeiras notícias sobre a presença da música no entorno da incipiente Vila de São Salvador de Campos. Esse cenário rural associado à produção açucareira começa a mudar radicalmente quando as Bandas Civas entram na cena urbana, em torno da segunda metade do século XIX, dentro do processo de modernização da cidade. Desde então, essas agrupações constroem e mantêm, com suas práticas musicais, as memórias e identidades dos músicos, bem como a propagação da música popular e erudita.

### 3.1.2 DE VILA À CIDADE:

#### MÚSICA URBANA, MEMÓRIAS E AFETIVIDADE NAS LIRAS

O panorama musical de Campos dos Goytacazes foi urdido, primeiramente, no ambiente rural, nas fazendas da planície. Depois, na cidade, nos acontecimentos da vida urbana, favorecendo a construção de memórias e identidades que se entreteciam nas dinâmicas sociais urbanas. Enquanto se dava a formação de um centro urbano, foram se costurando as tradições musicais da zona rural com as necessidades culturais das novas sociabilidades.

A vila de São Salvador dos Campos dos Goytacazes estava, até finais do século XVIII, reduzida a um entreposto comercial, facilitado por sua localização às margens do rio Paraíba do Sul. A rústica vila possuía poucas ruas sem calçamento e tinha pouca importância, já que a maior parte da população se concentrava na zona rural. Ao final do século XVIII, a pecuária começou a ser substituída pela atividade agro-açucareira, a raiz do declínio da produção de açúcar no Recôncavo da Guanabara, que anteriormente abastecia a cidade do Rio de Janeiro.

O pleno desenvolvimento da indústria açucareira favoreceu o crescimento da vila que, já em 1835, foi elevada à condição de cidade. Teve início o deslocamento das famílias mais abastadas para a incipiente cidade onde começaram a surgir as primeiras casas de características urbanas e os palacetes de gosto eclético. O crescimento da economia impulsionou, também, entre outros fatores, um aumento no fluxo de migrantes que aportavam na região com novos investimentos, gerando a necessidade de expansão da malha viária de comunicação e a melhoria nos portos.

A construção do canal Campos-Macaé (1840-1870) e a instalação do primeiro engenho a vapor na região, no ano de 1877, em Quissamã, favoreceu fortemente à economia regional impulsionando o crescimento urbano das cidades da região, principalmente Campos dos Goytacazes, a mais importante delas.

A expansão portuguesa no território nacional, principalmente a partir da transferência da Corte Portuguesa para a cidade do Rio de Janeiro, contribuiu para que as tradições musicais vindas do reino influenciassem a produção musical no Brasil. As agrupações musicais, tal como as conhecemos hoje, começaram a surgir em 1808, após instalação de D. João VI e de sua corte na cidade do Rio de Janeiro (Diniz, 2007, p. 54).

Costa (2011) assinala que, “já em 1808, com a vinda da família real para o Brasil e o estabelecimento de um exército nacional, as Bandas militares se concretizaram e contribuíram diretamente para o surgimento das Bandas Cívicas de caráter moderno no país” (Costa, 2011, p. 243). Com o tempo, estas foram se distinguindo em Bandas Cívicas e militares. As de caráter militar se vincularam às forças armadas (Guarda Nacional, Exército, Marinha, Bombeiros, Polícia Militar), cujo repertório era de hinos-marchas, dobrados, trechos de música clássica e motivos de música popular (Tinhorão, 1997) e as cívicas, em geral, formadas por escravos, ex-escravos, chorões, operários

passaram ocupar lugares de destaque na vida Civil e na cidade, ocupando as praças, circos, leilões, coretos, festas populares, campanhas políticas, bailes e procissões.

O crescimento urbano disseminou nos espíritos a necessidade de, espelhando-se na Corte, uma vida social mais plena. Em Campos dos Goytacazes começaram a surgir os teatros – Theatro Campista (1832), o Theatro São Salvador (1845), o Theatro Empyreo Dramático (1874) e o Cine Teatro Trianon (1921) –, espaços dedicados às artes cênicas e à música, que agitavam a vida cultural. Os jornais da época trazem informações sobre artistas e companhias musicais nacionais e estrangeiras que se apresentaram nos teatros locais, para uma elite ávida de assemelhar-se aos que viviam na capital.

Como consequência, a partir da segunda metade do século XIX, foram aparecendo na cidade as orquestras, as corporações musicais e instrumentistas de elevado apuro musical, como a Sociedade Philarmônica de Campos (1855), a Sociedade Musical Instrução e Recreio (1856-58), a Banda Phil’Euterpe<sup>28</sup> (1856), a Sociedade Recreio Musical (1860), a Sociedade de Euterpe (1861) e a Sociedade Philarmônica (1861), que teve uma vida efêmera, tendo feito suas exibições no Teatro São Salvador (Sousa, 1985, p. 248). Simultaneamente, os músicos amadores, não tendo lugar nas orquestras, começaram a compor as Bandas Cívicas.

Essas agrupações musicais ocupavam, para além dos teatros, os espaços urbanos participando com vigor da vida social e política da cidade. A música era parte importante da intensa vida cultural nos concertos, bailes, recitais lítero-musicais, operetas, zarzuelas, teatros, serenatas, bailes carnavalescos, mas também nas ruas, coretos, praças e usinas de cana-de açúcar.

Em meados do século XIX, havia no Brasil dois contextos musicais bem definidos: a cultura musical europeizada da elite que soava nos grandes teatros e nos salões dos palacetes e a música relacionada à vida popular que acontecia, principalmente, nos espaços públicos, nos informa Machado (2010, p. 122). As Bandas Civis com seus instrumentos de sopro e percussão animavam tanto a elite, quanto as camadas mais desprivilegiadas da sociedade, contribuindo para o “abrasileiramento” (Diniz, 2007, p. 55) de diferentes ritmos e gêneros europeus que chegaram ao Brasil, no século XIX (a polca, a valsa, o *schottish*, a mazurca e a quadrilha) e representavam uma das poucas oportunidades que a população tinha de ouvir música de qualquer estilo.

A polca, especialmente, – “gênero música de dança com compasso binário e andamento vivo, que se originou na Bohemia, no início do século XIX” (Machado, 2010, p. 123) – constituiu-se em um elemento de união destes dois universos. Soando tanto nos ambientes da elite, quanto em festas populares, a polca produzia uma ampla mediação cultural (Machado, 2010, p. 123). As agremiações musicais transitavam, com versatilidade, tanto na música erudita, quanto na música popular e a polca era um elemento presente no repertório das Bandas, favorecendo o seu trânsito nas diferentes esferas sociais.

Essas agremiações musicais podem ser caracterizadas como organizações privadas, “não remuneradas, reunindo pessoas das camadas mais baixas da sociedade local” (Costa, 2011, p. 243), como operários da construção civil, marceneiros, eletricitas, funcionários dos correios e telégrafos, etc. Pessoas menos favorecidas e desprovidas de recursos e *status* tinham, nessas agremiações, uma oportunidade de se inserirem nos acontecimentos festivos da sociedade, tanto nas comemorações da elite, quanto nas praças e ruas do centro da cidade, onde sempre se apresentavam.



Havia, também, remanescentes da chamada música de barbeiro, executada no Brasil colonial por um conjunto de escravos negros que somavam à profissão de barbeiro, o ofício de músico<sup>29</sup>. Em 1844, Bandas de barbeiros se apresentaram na inauguração da livraria Ao Livro Verde em Campos dos Goytacazes (Rangel, 1992, p. 103) e, segundo Sousa (1985, p. 247), o ano de 1878 ficou marcado como o da última apresentação da música dos barbeiros, durante a inauguração da Usina São João (Sousa, 1985, p. 248).

A existência das Bandas Civis não se limita aos espaços urbanos. A tradicional festa de Santo Amaro, que acontece no município há 286 anos, é uma das festas que contava com a apresentação de Banda. A primeira delas teria ocorrido no Solar do Colégio, em 1733, onde também se apresentava a tradicional Cavalhada. A notícia sobre a festa nos é trazida pelo Jornal Ostensor Brasileiro, de 1845:

Huma bem dirigida Banda de música convida a amável *população de tres dias* a ir gosar as premicias do festejo. Então o arrebatador quadro das jovens de Goitacaz em celeste desalinho matinal offusca de todo os brilhantes encantos do despertar da natureza. Ouvida com religioso e sublime respeito a missa, toda a manhã se esvae em divertimentos. He, á tarde, porém, que os festejos se animam (Sá, 1845, p. 299)<sup>30</sup>.

Também é possível identificar a presença de instrumentistas que, além da Banda e da cavalhada, já compunham os festejos da época. Encontram-se também descritas nesta nota as maviosas serenatas, que perpassavam os dias 13, 14 e 15 de janeiro (dia de Santo

29 O “terno” de barbeiros, compostos de escravos negros, tocava com certa liberdade as músicas em voga - lundus, dobrados, quadrilhas, fados, fandangos e chulas, sempre presentes nas solenidades públicas e festas de igreja, como que anunciando o acontecimento (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. “Música de barbeiro” - <http://dicionariompb.com.br/musica-de-barbeiro/dados-artisticos>).

30 O destaque em itálico na expressão ‘população de tres dias’ é do autor da matéria do Jornal Ostensor Brasileiro.

Amaro), bem como músicas ao som de guitarra popular, arpejos difíceis de viola, folguedos, figuras expressivas de danças campestres e nacionais (Sá, 1845, p. 300).

A cidade de Campos dos Goytacazes, a partir da segunda metade do século XIX, ingressou em um intenso período de eferescência, advindo com o *boom* da sua economia. Por aqui passaram diversos naturalistas, comerciantes nacionais e estrangeiros e, em 1847, a cidade recebeu a visita de Dom Pedro II. Também se faziam presentes músicos, maestros, cantores, pianistas, compositores italianos e franceses que, além de se apresentarem nas óperas, teatros e igrejas, também lecionavam canto e piano em casa e em escolas de música.

A Corporação Musical Santa Cecília tinha elevada consideração na sociedade da época e registra-se que suas reuniões ocorriam na igreja do Terço. Algumas vezes, a própria corporação se intitulava “Devoção de Santa Cecília”, o que sugere uma forte reverência dos músicos à padroeira. A regência da Banda, entre 1876 e 1886, pertenceu ao violinista Francisco Joaquim das Chagas, pai dos maestros Olympio e Juca Chagas, este último, regente de duas Liras da cidade que mencionaremos adiante e que terão papel destacado no século XX.

Sousa (1985, p. 247) afirma que os campistas sempre foram amantes da música e que em cada rua se ouvia o som de pianos. Enquanto nos solares e palacetes urbanos ecoavam os festejos e celebrações com muita música, duas Liras da cidade participavam da campanha abolicionista: a Sociedade Musical Lira de Apolo e a Sociedade Musical Lira Conspiradora.

A Lira de Apolo teve seu surgimento em 1870 e a Lira Conspiradora, em 1892. Os primeiros músicos eram operários, camponeses, marceneiros e pedreiros de outras Bandas existentes na cidade. Dentre os documentos antigos da Apolo, há uma lista de presença,

do ano de 1894, onde consta a assinatura de onze músicos que haviam participado de uma apresentação no Theatro São Salvador. Além da dimensão social festiva que envolvia músicos e comunidade, privilegiando um convívio entre ambos, as corporações civis eram instituições organizadas e exigiam o comprometimento de seus músicos.

No século XX, as Bandas Civis continuavam a ter um papel social importante nas cidades do interior, sonorizando as festas dos santos e os atos políticos. Mas também atuavam em casamentos e comemorações nas casas mais abastadas da cidade. Tomamos conhecimento de um registro fotográfico de 1929, no qual a Lira de Apolo e seu maestro Juca Chagas (que aparece na foto abaixo com gravata de borboleta) foram convidados, pela senhora Maria de Queiróz, mais conhecida por Finazinha, a tocar em sua residência: atual Casa de Cultura Villa Maria, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.

**Figura 1:** Lira de Apolo em frente à antiga residência de Maria de Queiroz, em 1929



*Fonte: Acervo da Lira de Apolo.*



Já mencionamos o período colonial, quando os engenhos abrigavam festejos, como aqueles realizados no Colégio jesuíta, com pomposos torneios coloridos pelos estandartes, flâmulas, onde se trajavam veludos, plumas, pedrarias e se apresentavam os arautos, as tropas, as charamelas e sons alegres dos sinos (Lamego, 1938, p. 21-41). Temos como certo que, até meados do século XX, a tradição das Bandas Civis se manteve com forte atuação nas imediações das usinas canaveiras. Estas, como lugar central da produção que acolhiem em seu entorno a população trabalhadora, também abrigou essas agremiações.

Para se ter uma ideia da importância dessas unidades produtivas na vida social e cultural dos distritos de Campos dos Goytacazes, entre os anos 1930 e 1970, existiram na cidade 68 salas de cinema de rua, sendo 48 delas nos distritos próximos às usinas (Silva, 2017, p. 35-37). Importante notar que essas salas de cinema eram, em sua maioria, usadas também como teatro e espaço de festividades (recreação e bailes animados pelas Bandas Civis). Segue, a seguir, a sala de cinema da Usina Santa Maria:

**Figura 2:** Construção do cinema na Usina Santa Maria, em 1952



*Fonte: Pinto (2004, p.77)*



**Figura 3:** Cine Teatro Conchita de Moraes, na Usina Santa Maria



Fonte: <http://onortefluminense.blogspot.com/2014/02/>

O acolhimento das Bandas Civas por parte dos usineiros era visto como filantropia, pois eles proviam, com recursos, orfanatos na cidade onde o ensino musical era estimulado. A família Pereira Pinto, donos da Usina Santa Maria (localizada no distrito de Santa Maria) mantinha três Bandas até os anos 1970: uma no Patronato São José, outra na Igreja da Lapa e outra no distrito de Santa Maria, vinculada a Usina da localidade. A Banda do Patronato São José foi regida por José Primo, pai de José Primo Filho, músico atual da Lira de Apolo. A seguir, as fotografias mostram a Banda da Usina de Santa Maria:

**Figura 4:** Banda da Usina Santa Maria



Fonte: <http://onortefluminense.blogspot.com/2014/02/>

**Figura 5:** Banda mista da Usina Santa Maria, com o maestro José Primo à frente



*Fonte: Pinto (2004, p. 22).*

Tanto o Patronato São José, que abrigava meninos, quanto o Orfanato de meninas da Igreja da Lapa (antigo seminário de padres no século XVI)<sup>31</sup> acolhiam crianças e adolescentes pobres dando-lhes, também, ensino musical. Curioso observar que a mesma prática que os padres jesuítas tiveram de prover ensino de música para índios, os usineiros, posteriormente, também o fizeram, através das Bandas Civis, com os seus funcionários e os meninos e meninas órfãs da cidade.

Nos arquivos da Sociedade Musical Operários Campistas, encontramos fotos de crianças tocando na Banda do Patronato, pelas ruas da cidade. Muitas dessas crianças vieram a se tornar, posteriormente, músicos militares e maestros, estando alguns ainda estão vivos e atuantes. Adiante, seguem as fotografias da Banda do Patronato São José:

31 O Patronato São José foi um orfanato que acolhia meninos pobres, enquanto o Asilo da Lapa acolhia meninas pobres. Ambos mantinham suas Bandas de música. Importante se faz lembrar que no Patronato São José foi criado um Orfeão para a formação coral de meninos, além do ensino musical com a Banda já existente. A professora Alcídia Perez Pia fundou o Orfeão Juca Chagas no Liceu de Humanidades de Campos e foi a responsável pelo coro de meninos do Patronato, que chegou a executar peças a quatro vozes (Rangel, 1992, p.111).

**Figuras 6 e 7:** Banda do Patronato São José



*Fonte: Acervo cedido à autora para cópia pela Sociedade Musical Operários Campistas.*

A Usina São José, no distrito de Goytacazes, mantinha uma Banda para seus funcionários, a Lira São José, desde os primórdios do século XX, que hoje resiste viva aos 78 anos com os filhos dos ex-funcionários falecidos que aprenderam música nessa Lira. Apesar da usina não mais existir, a Banda ainda preserva a tradição da Lira São José, se apresentado em festas locais. A usina do distrito de Tócos, ainda ativa, também possui a Banda Nossa Senhora da Penha vinculada a ela e mantida pelos seus funcionários.



Além das Bandas Civas selecionadas para esta pesquisa, algumas Sociedades Musicais centenárias ainda atuam no município: Sociedade Musical Euterpe Sebastianense, Lira Santo Amaro, Sociedade Musical Nossa Senhora das Dores e a Banda Nossa Senhora da Penha. As quatro últimas estão nos distritos do município. As tradicionais sociedades musicais irromperam na modernidade com um importante legado musical, autênticos repositórios de repertórios de grande valor para a cultura musical brasileira.

O que faz com que estas Bandas se mantenham até hoje, com poucos recursos e uma ausência quase absoluta de políticas públicas de cultura destinadas à sua sobrevivência?

A busca dos músicos pelo fazer musical no âmbito urbano nos sugere, desde o século XIX, a construção de uma identidade própria, de uma afirmação de si mesmos como atores sociais e um sentimento de pertencimento. Isso pode significar uma busca, ainda que inconsciente, pela preservação de suas memórias compartilhadas no convívio comunitário nas sedes, na interação social do grupo, nos ensaios e tocatas<sup>32</sup>.

Entendemos que as memórias individuais ao serem socializadas acabam compondo parte da memória compartilhada, a qual, portanto, entendemos como coletiva, por envolver a solidariedade, a intersubjetividade, o compartilhar de ideias, de sons musicais e de vivências pessoais.

Ao aceitarmos que o conceito de memória se torna importante para a reflexão que aqui fazemos, assumimos que o termo implica uma variedade de interpretações sobre os elos entre presente e passado. Atribuir valor à preservação da memória na atualidade é entender que as narrativas de versões e leituras do passado, num presente ameaçado pelas mudanças geradas pela globalização, incentivam os grupos a lutar pelo reconhecimento de suas identidades.



Como as Bandas Cívicas têm resistido ao tempo vivas, isso pode significar que as memórias individuais dos músicos vêm sendo compartilhadas ao longo do tempo. Daí a dimensão social da memória, para a qual Halbwachs (2012) chama a atenção.

Parte da memória que é compartilhada entre músicos das Bandas Cívicas ultrapassou os limites do passado, reteve dele aquilo que está vivo, hoje e, por sua vez, vive ainda no modo de vida dos músicos. Se assim não fosse, essas Bandas teriam desaparecido. A sua resistência como um mecanismo de afirmação de identidade não faz com que o presente da cidade se oponha ao seu passado, mas ao contrário, que ele dê continuidade ao que se viveu em todos os lugares e espaços onde essas agremiações marcaram presença.

Le Goff (1997) já afirmava que a memória coletiva tinha interesse em conhecimentos práticos, técnicos, de saber profissional e a relacionava à estruturação social dos ofícios e às corporações. Por um bom período, os grupos de músicos e algumas Bandas eram chamados de corporações e o sentido destas permanece nas Bandas, até hoje.

Corporação tem o mesmo significado que guilda<sup>33</sup> tinha na Antiguidade. Dourado (2004, p. 52) a entende como uma sociedade de músicos que defendia os mesmos interesses em relação aos trabalhos musicais em ofícios religiosos e festas da cidade. Eles monopolizavam ou dividiam, por locais, as apresentações musicais, sem que um grupo invadisse a área do outro. Cada grupo arregimentava seus integrantes, mas expulsava quem infringisse as normas estabelecidas por consenso ou a disciplina interna da sociedade.

As Bandas centenárias da cidade têm um comportamento um pouco parecido, até os dias de hoje.

Outro elemento que contribui na consolidação das memórias do grupo é a sua atuação no campo da educação social (Ventosa, 2016), que urde uma forte tessitura de caráter intergeracional com grande componente agregador. Embora o termo educação social seja de uso bem mais recente que as Bandas Civas, entendemos que os processos educativos vivenciados no interior das mesmas podem assim ser classificados.

Essa forma de educação social do âmbito do saber prático colabora para a mudança socioeducativa do Município, oportunizando respostas às demandas de educação musical nas Bandas, pela falta de professores de música. Essa metodologia ativa produz processos de auto-organização, onde essas agrupações acabam se fortalecendo, estreitando laços de companheirismo, parcerias e suprimindo a necessidade de ensino musical na cidade, ainda que seja de maneira não formal.

O paradigma da democracia sociocultural defendido por Canclini (1987) dialoga e abrange a educação social por trabalhar com a possibilidade de alavancar a criatividade, a participação dos sujeitos nos processos de criação e ação coletiva, participação popular organizada e autogestionária. Os músicos acabam sendo os agentes responsáveis pela organização de sua cultura e pela preservação de suas memórias.

Nos modos de vida compreendidos na cultura, estão as práticas e vivências que dialogam como um organismo vivo. O uso do aparato estatal para desenvolver políticas culturais junto à democracia

participativa não têm alcançado seus objetivos, devido à escolha dos músicos por gestarem a si próprios, enquanto organizações participativas e independentes, reafirmando sua identidade.

Essas ações coletivas de iniciativa popular ajudam os músicos a reivindicarem formas alternativas ao sistema hegemônico, permitindo sua sobrevivência como cultura “residual” (Williams, 1979, p.125), ao vivenciarem os valores criados anteriormente nas situações reais do passado dotadas de significação por representarem “áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer”, segundo Williams (1979, p. 127).

Assim, entendemos que as Bandas Cívicas centenárias vêm se desenvolvendo, ocupando e fazendo uso dos espaços urbanos, fortalecendo suas memórias num contínuo processo social inserido em redes de solidariedade. Como resistência às pressões do poder hegemônico, elas assimilam a modernidade; os significados e valores ativamente residuais vinculados à tradição são preservados e transferidos as gerações posteriores.

Os movimentos de grupos culturais que desenvolvem a solidariedade se expressam como espaços de atuação, lugares de memórias e de reivindicações informais, canalizando aspirações sociais em novas formas de cooperação, com base na afetividade.

No próximo capítulo, seguimos indicando quais foram as ações metodológicas adotadas durante a pesquisa e justificamos a escolha dos caminhos encontrados para alcançarmos os dados. Também abordamos, especificamente, o passado e um pouco das memórias de cada uma das agremiações estudadas, descrevendo os processos práticos e a configuração efetiva da democracia socio-cultural no cotidiano das Bandas Cívicas de Campos dos Goytacazes.





# 4

**METODOLOGIA  
DE PESQUISA:**  
AS AGREMIÇÕES COMO  
*LOCUS* DE ESTUDO



## 4.1 SUJEITOS DA PESQUISA E MÉTODOS ADOTADOS

Os procedimentos metodológicos selecionados para essa investigação de enfoque qualitativo busca compreender, além do fenômeno em si, a perspectiva dos participantes da pesquisa sobre o objeto de estudo aos quais estão vinculados, aprofundando suas experiências e pontos de vista relacionados às corporações musicais, sua cultura como modo de vida e identidade.

A pesquisa bibliográfica que discorre sobre o percurso, projeção e contextualização da música e das agrupações musicais em Campos dos Goytacazes se refere, também, às Bandas Civas, tendo em vista revisitar sua atuação na cidade desde fins do século XIX, período do grande *boom* econômico em decorrência do ciclo da cana-de-açúcar que atraiu europeus e grande movimentação artística no núcleo urbano.

A partir da pesquisa exploratória, buscamos levantar informações atualizadas sobre o *modus vivendi* nas Bandas, delimitando o campo de trabalho ao observar os ensaios e ao fazer contatos premeditados com os presidentes das Liras. A revisão da literatura sobre a história local e as observações de campo, no *locus* de estudo, contribuíram para a seleção das três Liras pelo fato de estarem em plena atividade e localizadas no centro urbano.

Nesse processo, acompanhamos a participação das Bandas Civas em aulas de música, retretas em procissões, jardins, praças (São Salvador, do Liceu), Casa de Cultura Villa Maria (UENF), duas Conferências Municipais de Cultura (a de 2016, quando dois músicos da Lira de Apolo compareceram como sociedade civil e a de 2018, por ocasião da apresentação da Lira Guarany), festas e eventos ocorridos no Município.

Em visitas realizadas nas sedes, os presidentes das agremiações disponibilizaram alguns documentos que trazem informações pertinentes, como os históricos da Lira de Apolo e Guarany<sup>34</sup>, que possibilitaram, também, a pesquisa documental. O diário de campo foi uma ferramenta importante para descrição dos contextos, lugares, participações em eventos e relações entre as corporações, permitindo o registro dos acontecimentos para a pesquisa explicativa.

A finalidade da pesquisa explicativa é analisar os fenômenos estudados (Severino, 2007, p. 123) e identificar os fatores que contribuem para a ocorrência dos mesmos. Segundo Gil (1999), as pesquisas explicativas são as que mais aprofundam o conhecimento da realidade estudada, pois explica a razão dos fatos e acontecimentos, permitindo a continuação das pesquisas exploratórias.

Após as observações preliminares, identificamos o referencial teórico relacionado aos Estudos Culturais britânicos e estabelecemos a conexão entre os conceitos-chave da pesquisa - cultura, memória, identidade e políticas culturais. Além de auxiliar na definição dos conceitos, a revisão da literatura e a pesquisa exploratória no campo orientaram a seleção de categorias de análise e a necessidade de utilizarmos entrevistas história de vida. Realizamos, assim, a escolha dos métodos de pesquisa.

As entrevistas do gênero história de vida buscam dar visibilidade as narrativas dos músicos que expressam as experiências alinhavadas às “estruturas de sentimento” (Williams, 1979, p. 134) compartilhadas levando em consideração as trajetórias e, também, os lugares de memória, onde a sociabilidade é vivida. Ao romper com a biografia modelar de outras vidas, a história de vida trabalha com os trajetos pessoais e relatos práticos no contexto das relações sociais (Chizzotti, 2000).

34

As Bandas possuem o costume de ter seu histórico em seus arquivos que, geralmente, era feito por pessoas da comunidade que colaboravam com as corporações. Um dos históricos da Lira de Apolo foi elaborado pelo pesquisador Fabiano Artlites.

Ao tratar da memória e da identidade, as narrativas orais oportunizam que se conheça a vida dos sujeitos, suas preferências, lembranças, sua relação com o *modus vivendi* e a afetividade; elas decorrem e dependem da memória, se vinculam à construção de identidades e formulação da consciência comunitária. A história oral é utilizada para a “preservação da plena riqueza e do valor da tradição” e se expressa no desenvolvimento de uma história “mais socialmente consciente e democrática”, onde seu mérito corresponde a “levar os historiadores a tomarem consciência de que sua atividade se exerce, inevitavelmente, dentro de um contexto social e que tem implicações políticas” (P. Thompson, 1998, p.10).

Em concordância com Paul Thompson (1998), consideramos que a narração dos sujeitos é uma forma artesanal de comunicação, onde a tradição, os costumes e as práticas estão inscritos no meio ao qual se vive e onde a sabedoria é revivida pelo entrevistado. Assim, ao terem contato com as narrativas, os demais integrantes das Bandas podem se identificar com as histórias narradas, despertando neles a apropriação da memória coletiva, o pertencimento e a adoção de identidades mobilizadoras na luta por seus direitos culturais.

Nesse sentido, repousam as implicações da afetividade nas narrativas, nos contextos sociais, às quais Paul Thompson (1998) se refere. O silêncio ou a ocultação das identidades que sofrem injustiças sociais podem ser percebidos pela comunidade, portanto, a importância das narrativas orais e histórias singulares se efetiva na conexão dessas experiências também com outros espaços sociais e políticos, como apontam Silva e Barros (2010).

A história oral de vida não deixa de ser um procedimento metodológico que se dispõe a influir no comportamento da cultura, bem como na percepção de comportamentos e sensibilidades humanas. Amplia os debates sobre memória, identidade e comunidade, auxiliando na compreensão do mundo que caminha entre palavras, discursos e narrativas. Ela permite que certas experiências

não morram, antes, que o passado não acabado (não resolvido), seja evocado, recriado e reinventado; portanto, se mostra como método significativo e meio para manter a experiência do passado “em estado de presentificação” (Meihy; Holanda, 2007, p. 26).

As percepções da vida social a partir dos registros da história oral se constituem fontes que nos ajudam a pensar a sociedade contemporânea, favorecendo estudos de identidade e memória coletivas, sendo reconhecida a importância do coletivo para essa escolha. Para Meihy e Holanda (2007, p. 9), a memória, a identidade e a comunidade são “matérias-primas da história oral”.

As narrativas orais se referem ao passado e ao presente, os unem e apontam para o futuro. Seu valor simbólico se vincula à subjetividade, emoções, relações afetivas. Assim como a história oral aborda diferentes dimensões e várias possibilidades de uso, são variados e profundos os estilos de investigação que se assemelham a uma polifonia de oportunidades diversificadas.

Em nossa pesquisa, elencamos algumas categorias para prover e estruturar a análise das entrevistas, que estão disponibilizadas no quadro adiante. Além das categorias, apresentamos as questões da entrevista e o que nos interessa saber em cada uma. As categorias de análise se relacionam com as perguntas e com os conceitos estudados no escopo teórico do trabalho. A legenda que estabelecemos para os conceitos está no final do quadro, em cores diferentes para facilitar a visualização:



**Quadro 1: Quadro Analítico**

QUESTÕES	• O QUE QUERO SABER	• INDICADORES E/OU CATEGORIAS DE ANÁLISE
1 – O que te motivou a buscar uma Banda Civil (tinha parentes seus na lira?) e por que o senhor escolheu essa Banda (quando entrou)? (C) (Id) (M)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Situação de parentesco</li> <li>• Influência familiar</li> <li>• Influência de amigos</li> <li>• Motivos preferenciais pela Banda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tradição inventada (Hobsbawm, 1984)</li> <li>• Costume (E. P. Thompson, 1998)</li> </ul>
2 – Como era o ensino (aula individual, em grupos) e o método aplicado? (C) (Id) (M) (PC)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula individual ou em grupo</li> <li>• O(s) método(s) de ensino</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ensino tradicional geracional (Conde; Neves, 1984-85)</li> <li>• Tradição inventada (Hobsbawm, 1984)</li> <li>• Costume (E. P. Thompson, 1998)</li> <li>• Modo de vida (Williams, 1979)</li> <li>• Educação social (Ventosa, 2016)</li> <li>• Didática da participação (Ventosa, 2016)</li> </ul>
3 – Além de aprender música, havia outra(s) razão(ões) que possa(m) tê-lo motivado a procurar uma Banda? (C) (Id)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Razões para compor uma Banda</li> <li>• Em que se baseia o interesse do sujeito pela música/Banda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Costume (E. P. Thompson, 1998)</li> </ul>
4 – Antes de entrar na Banda, o senhor já conhecia a história dela? Se sim, isso contribuiu para o senhor compor esta Banda? Se não, quando passou a conhecer a história dela? Fale a vontade. (Id) (M)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Influência do passado histórico da Banda na escolha do músico por ela</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Genealogia e lugar (Cruikshank, 2000)</li> </ul>
5 – Como o senhor se sente por ser um músico que pertence a uma Lira centenária junto a outros músicos? O que isso significa/representa para o senhor? (C) (M) (PC)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A importância de compor uma Banda para o músico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Autocultivo da cultura (Eagleton, 2005)</li> <li>• Estruturas de sentimento (Williams, 1979)</li> <li>• Lugares de memória (Nora, 1993)</li> </ul>
6 – Na sua forma de ver, como é a dinâmica de funcionamento de uma Banda civil? (C) (Id) (PC)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O que o sujeito identifica como ideal no funcionamento da Banda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Modo de vida (Williams, 1979)</li> <li>• Educação social (Ventosa, 2016)</li> <li>• Táticas (Certeau, 2014)</li> <li>• Estruturas de sentimento (Williams, 1979)</li> </ul>

QUESTÕES	• O QUE QUERO SABER	• INDICADORES E/OU CATEGORIAS DE ANÁLISE
7- O senhor toca em mais de uma Banda Civil? Se sim, existe algum sentimento de pertencimento a apenas uma delas ou não? Fale sobre isso. (C) (Id)	• A possibilidade de tocar em mais de uma Banda	• Estruturas de sentimento (Williams, 1979)
8 – Comente sobre sua experiência de vida e o dia-a-dia entre os membros das Bandas que se encontram para ensaiar e tocar. (C) (Id) (M) (PC)	• Experiências cotidianas com o grupo de músicos	• Educação social (Ventosa, 2016)
9 – O que a música é para o senhor? O senhor acha que este sentimento é compartilhado pelos demais músicos? (C) (Id)	• O significado da música para o sujeito	• Estruturas de sentimento (Williams, 1979) • Táticas (Certeau, 2014)
10 – O que vocês conversam quando estão reunidos? (Tem lembranças)? (Id) (M)	• As lembranças, as histórias do passado vividas no presente	• Estruturas de sentimento (Williams, 1979)
11 - Na sua opinião, os músicos buscam a preservação/continuidade das Sociedades Musicais? Por que? (C) (Id)	• O que pensam os músicos sobre a continuidade das Liras	• Modo de vida (Williams, 1979) • Direitos culturais (Costa e Telles, 2017) • Táticas (Certeau, 2014)
12 - Sabe-se que, no início do século XX, as Bandas eram "apadrinhadas" por usineiros e pessoas dotadas de poder aquisitivo que contribuíam para seu funcionamento. As Liras representaram interesses de algum poder local, classe social? E hoje, elas representam interesses de quem? (C) (PC)	• Interesse de outrem sobre a permanência das Bandas	• Mecenato (Canclini, 1987; Feijó, 1986)
13 – As Bandas se esquecem e depois voltam a lembrar de práticas que foram vivenciadas em festas, eventos, datas comemorativas, retretas do passado? O que? Quais? (C) (Id) (M)	• As tradições e elementos simbólicos que são mantidos entre o esquecimento e a lembrança	• Estruturas de sentimento (Williams, 1979) • Tradição inventada (Hobsbawm, 1984)
14 – O senhor se lembra de algum momento/ ocasião importante em que Banda tocou que queira destacar? (C) (Id) (M)	• Lembranças, fatos e emoções	• Estruturas de sentimento (Williams, 1979) • Lugares de memória (Nora, 1993)
15 – A seu ver, qual é o papel das Sociedades Musicais? O que elas representam para os músicos mais antigos? E para os mais novatos? (C) (Id) (M)	• Os sentidos das sociedades musicais para os sujeitos e para a sociedade • Os processos ocorrem dentro da relação social	• Autocultivo da cultura (Eagleton, 2005)

QUESTÕES	• O QUE QUERO SABER	• INDICADORES E/OU CATEGORIAS DE ANÁLISE
16 – Na sua opinião, o que ocorre para que as Bandas continuem existindo e resistindo a outros conjuntos de música? (Id) (M)	• Se as raízes, as lembranças e os fragmentos do passado interferem nessa resistência	• Táticas (Certeau, 2014) • Democracia participativa (Canclini, 1987)
17 – Na sua visão, quais são as necessidades reais de uma Banda Civil nos dias de hoje? (C) (PC)	• O que uma Banda precisa para se manter viva	• Didática da participação (Ventosa, 2016)
18 – A Banda que o senhor integrou ou integra já foi contemplada ou participou de algum projeto, doação, cursos de reciclagem ou editais de cultura promovidos pela FUNARTE, Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro ou poder público municipal? Quais? Em qual período? (PC)	• As ações que o poder público executou a favor das Liras, que mostrem o interesse público dos setores da cultura que sobre as Liras no âmbito municipal, estadual e federal	• Ação cultural do poder público (Canclini, 1987)
19 – Em geral, como o senhor obtém informações sobre estes editais, cursos, etc.? (PC)	• Meios de informação para as Bandas	• Ação cultural do poder público (Canclini, 1987)
20 – O senhor acompanha os espaços de participação social para a cultura no Município (Conselho de Cultura, Conferências de Cultura, etc.)? Sabe dizer se outros membros da Banda participam? (C) (Id) (PC)	• Frequência dos sujeitos nos conselhos e conferências de cultura do Município	• Cultura de identidade (Eagleton, 2005)
21 – O que o senhor entende que seja um patrimônio cultural? Para o senhor, a Banda se assemelha, é ou representa um patrimônio cultural? Por que? (C) (Id) (PC)	• O conhecimento a respeito da Banda como patrimônio cultural	• Cultura de identidade (Eagleton, 2005) • Estruturas de sentimento (Williams, 1979) • Lugar de memória (Nora, 1993)
22 – Compare o repertório que a Banda executa nos dias atuais com o repertório de outras épocas. Há diferenças? Fale sobre isso. (C)	• A manutenção e/ou variação do repertório	• Tradições inventadas (Hobsbawm, 1984)
23 – O senhor sabe me dizer se a sua Banda tocou e toca repertório e arranjos próprios, ou seja, de autoria de seus próprios músicos? Isso é importante para a Banda? Por que? (Id) (M)	• Composição de obras de músicos das Liras	• Autocultivo da cultura (Eagleton, 2005) • Estruturas de sentimento (Williams, 1979)

QUESTÕES	O QUE QUERO SABER	INDICADORES E/OU CATEGORIAS DE ANÁLISE
24 - As Bandas Cívicas sempre tocaram em procissões da igreja católica e continuam hoje participando das festas de santos no interior e na área urbana. Fale um pouco sobre essa permanente relação das Bandas com a igreja católica. Há algum significado para a Banda? Esta relação existe com as igrejas ou outros grupos religiosos? (C) (Id) (PC)	<ul style="list-style-type: none"> <li>A prática de tocar para igrejas tem significado para a Banda</li> <li>Se o mecenato tinha alguma influência em relação às igrejas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mecenato (Canclini, 1987; Feijó, 1986)</li> </ul>
25 - O que o momento do ensaio representa para o senhor? (C) (Id) (PC)	<ul style="list-style-type: none"> <li>O significado do fazer musical em grupo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Autocultivo da cultura (Eagleton, 2005)</li> <li>Tática (Certeau, 2014)</li> <li>Didática da participação (Ventosa, 2016).</li> </ul>
26 - E as apresentações e retretas, o que representam? (C) (Id) (M) (PC)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Os significados das retretas</li> <li>A relação com as apresentações como forma de sobrevivência</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Táticas (Certeau, 2014)</li> <li>Estruturas de sentimento (Williams, 1979)</li> <li>Didática da participação (Ventosa, 2016)</li> </ul>
27 - Quais os lugares da cidade o senhor considera que já foram e/ou são produtores de cultura (lugares em que as Liras tocavam com frequência)? O senhor identifica esses lugares na cidade? (C) (Id) (M)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Locais que preservam a cultura das Bandas cívicas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lugares de memória (Nora, 1993)</li> <li>Estruturas de sentimento (Williams, 1979)</li> </ul>
28 - Sua Banda já participou de alguma gravação de disco, CD, em shows? Se sim, qual foi o repertório e quando? (C)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Participação da Banda em gravações e repertório executado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estruturas de sentimento (Williams, 1979)</li> </ul>
29 - Sua Banda participou de eventos promovidos por governos anteriores a nível municipal, estadual e federal (festivals de música, campeonatos, encontros de Bandas, apresentações)? Quais? Onde? (PC)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Participação em eventos promovidos pelo poder público</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ação cultural do poder público</li> </ul>
30 - O que a Banda de música é/significa para o senhor? (C) (Id)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Significados da Banda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estruturas de sentimento (Williams, 1979)</li> </ul>

C - Cultura Id - Identidade M - Memória PC - Política Cultural



Como consta no quadro analítico, todas as perguntas estão relacionadas aos conceitos da tese. Quando lidamos com agrupamentos sociais, as entrevistas do tipo histórias de vida são adequadas dada a possibilidade de registrar experiências do passado individual e corporativo, com as quais tramam a organização das vivências coletivas, sobretudo, a organização da cultura específica das Bandas Civas. Por isso, à luz das categorias de análise elencadas pelo referencial teórico, entendemos que seja de grande valia realizar a análise<sup>35</sup> das narrativas levando em consideração as experiências vividas pelos sujeitos, o que reflete as “estruturas de sentimento” ou de experiências (Williams, 1979, p. 134) presentes em sua cultura.

A fim de demonstrar com maior organização a seleção dos entrevistados, apresentamos, a seguir, a justificativa dessa amostra, da seguinte forma:

- Selecionamos um presidente de cada agremiação que, no caso de duas Liras, são também os seus maestros. Eles sabem tudo o que diz respeito à estrutura da Banda, não só no aspecto de coordenação educacional/musical (repertório, aulas e ensaios), mas em todos os aspectos que envolvem desde a administração dos prédios antigos e aluguéis das salas, reformas dos mesmos (nas sedes da Lira Guarany e Lira Conspiradora) e restauração (no prédio da Lira de Apolo, por ser tombado pelo INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural) até a organização das apresentações da Banda e sua relação com os parceiros e apoiadores. Além de conhecerem com profundidade a história e o passado das Bandas, eles lidam com todas as necessidades e problemas da atualidade. No caso da Lira Conspiradora, consideramos para a entrevista o seu presidente na ocasião do centenário

35

A análise das narrativas orais de vida será realizada no capítulo 5, onde explicamos, com mais propriedade, acerca da análise do registro de experiências do passado corporativo dos músicos.

dessa Banda, em 1982 (o último presidente da Lira, até a data da realização da entrevista - José Amaro);

- Um músico que havia iniciado na Lira Conspiradora e, depois de 37 anos afastado da Banda e fora da cidade de Campos dos Goytacazes (sem executar o instrumento), retornou para a Lira Guarany para reaprender a tocar, após ter se aposentado;
- Um músico que iniciou na música na Sociedade Musical Operários Campistas, passou pela Lira de Apolo, tornou-se policial civil e ingressou na escola de música da UFRJ, tornando-se músico profissional. Depois de aposentado, também decidiu retornar para uma Banda Civil em outro Município, para ter a experiência do ensino musical e voltar ao convívio numa Banda comunitária.
- Um músico de cada agremiação. Dentre esses, dois jovens e o filho do maestro e compositor Francisco das Chagas (professor de música da Lira Conspiradora), que orientou, musicalmente, músicos que estão hoje espalhados pelo Brasil e pelo mundo em orquestras, conjuntos musicais, Bandas Cívicas e militares.

Adiante, apresentamos dois quadros que trazem o perfil dos sujeitos colaboradores dessa pesquisa com algumas de suas características:

**Quadro 2:** Aponta o perfil de 4 sujeitos da pesquisa

PERFIL DOS SUJEITOS				
Sujeito/Idade	Esio - 62 anos	Ricardo - 79 anos	José Amaro - 86 anos	Mateus - 17 anos
		Presidente e Regente da Lira Guarany Trompetista	Presidente da Lira Conspiradora em 1982 e Músico da Lira Guarany Saxofonista	Músico e professor da Lira Guarany Clarinetista
<b>Tempo na Banda</b>	Desde os 9 anos de idade. Em 1965 foi para a Guarany estudar música.	Frequentava a Lira Guarany desde criança.	Aos 34 anos foi estudar com Chico Trombone.	Desde os 10 anos de idade está na Banda.
<b>Vínculo Familiar ou Geracional na Banda</b>	Seu avô, de família pobre foi secretário da Lira Guarany. Chegou alcançar o título de Sócio Benemérito. Seu pai era baterista da Lira Guarany.	Seu pai era sapateiro fabricante da Luis XV, músico e professor da Lira Guarany. Sua mãe era doméstica na casa do compositor Dr. Thieres Cardoso.	-	-
<b>Tocou em mais de uma Banda</b>	Banda do Exército e do Corpo de Bombeiros(RJ)	Regeu a Banda de Bacaxá, Bandas militares do Exército e dos Bombeiros, Fundou a Banda do 8º BPM.	Lira Conspiradora e Lira Guarany.	-
<b>Banda a Qual Pertence</b>	Lira Guarany	Lira de Apolo	Lira Conspiradora e Lira Guarany	Lira Guarany.
<b>Formação Escolar/ Nível de Escolaridade</b>	Ensino Médio Completo	Ensino Fundamental Completo. Curso de torneiro e serralheiro	Ensino Médio Incompleto.	Estudante do Ensino Médio.
<b>Atuação Profissional</b>	Bombeiro Militar da Reserva	Policial Aposentado da Reserva	Músico profissional Ferrovário aposentado	Estudante
<b>Justificativa da Escolha do Sujeito</b>	Presidente e Maestro da Lira Guarany, Reativou a Banda em 2011, depois de anos fechada. Por gratidão a Lira Guarany, tem a função de ajudar outros a encontrar na música e pela Banda, uma profissão e um modo de vida.	Presidente e Maestro da Lira de Apolo. Desde 1991 enfrenta o desafio de recuperar a Banda após o incêndio que comprometeu toda a sua sede, pela qual luta, intensamente, almejando sua restauração.	Presidente da Lira Conspiradora na ocasião do seu centenário. Músico da Lira Guarany aos 86 anos. Luta, junta aos demais músicos e da Associação de Banda Cívica, pela reativação da Lira Conspiradora.	Forte identificação com a Lira Guarany. Tornou-se professor da Banda aos 17 anos.

**Quadro 3:** Aponta o perfil de 4 sujeitos da pesquisa

PERFIL DOS SUJEITOS				
Sujeito/ Idade	Álvaro - 24 anos	José - 57 anos	Dalton - 61 anos	Jorge - 63 anos
<b>Experiência Musical</b>	Músico da Lira de Apolo Clarinetista	Músico da Lira Conspiradora Trompetista	Músico da Lira de Apolo e Operários Campistas na década de 1980 e 1990. Músico profissional. Saxofonista.	Músico da Lira Conspiradora e Lira Guarany. Trompetista
<b>Tempo na Banda</b>	Aprendeu música na escola no ensino fundamental, depois no ensino médio. Entrou na Banda aos 21 anos.	Iniciou aos 11 anos de idade na Banda e permaneceu entre 1970 e 1984.	Desde os 24 anos.	Entrou entre 1970 e 1973 na Lira Conspiradora. Precisou se ausentar em 1980 e retornou, em 2017, para a Lira Guarany.
<b>Vínculo Familiar ou Geracional na Banda</b>	-	Seu pai, Francisco das Chagas (Chico Trombone) era mestre e regente de Banda, tendo estudado com Juca Chagas. Seu irmão Francisco Germano também era trompetista, arranjador e oficial da aeronáutica.	-	Ele e seu irmão estudaram com Chico Trombone na década de 1970.
<b>Tocou em mais de uma Banda</b>	-	Euterpe Friburguense (década de 1980), Banda Civil em Cambuci, Banda do 8º Batalhão de Ipatinga - MG, 1984 - Concurso Banda da Polícia do Estado do Amazonas.	Lira de Apolo, Operários Campistas e Banda Sinfônica Nova Aurora (Macaé - RJ)	Lira Conspiradora e Lira Guarany
<b>Banda a Qual Pertence</b>	Lira de Apolo	Lira Guarany	Banda Sinfônica Nova Aurora	Lira Guarany



PERFIL DOS SUJEITOS				
Sujeito/ Idade	Álvaro - 24 anos	José - 57 anos	Dalton - 61 anos	Jorge - 63 anos
<b>Formação Escolar/ Nível de Escolaridade</b>	Ensino Superior (Economia)	Ensino Médio	Ensino Superior (Bacharel em Saxofone)	Ensino Médio Completo
<b>Atuação Profissional</b>	Estudante	Policial da Reserva	Policial Civil Aposentado e Músico	Aposentado
<b>Justificativa da Escolha do Sujeito</b>	Engajado pelas e nas causas da Banda e, ainda tão jovem, bastante delicado ao seu instrumento e na Associação das Bandas Civas de Campos.	Tem forte vínculo com Lira Guarany e, de Manaus, sua militância corresponde à luta pela reestruturação da Lira Conspiradora. Filho de Chico Trombone, músico e mestre da Lira Conspiradora que formou grandes músicos que se espalharam pelo Brasil.	Músico campista que iniciou sua vida musical na Lira de Apolo, tornou-se músico profissional e, depois de aposentado, retorna para uma Banda Civil.	Oriundo de Banda de música desde a década de 1970, retorna para a Banda Civil após ter se aposentado pelo prazer de estar neste lugar, sendo músico amador.

Tendo em vista o escopo teórico já apresentado, nos capítulos 1 e 2, e conforme o processo de formação da identidade dos músicos campistas, descrito no capítulo 3, prosseguimos adiante, no capítulo 4, com os dados que colhemos durante a pesquisa de campo. Almejamos compreender como se dá a relação e os vínculos dos sujeitos com sua cultura/modo de vida, bem como com o *locus* de atuação das Bandas Civas – lugares de apresentações e nas sedes. Desejamos mostrar, também, de que forma as três Bandas se encontram ativas e ocupando os espaços da cidade por mais de um século.

Com os resultados da pesquisa bibliográfica, documental e explicativa, incluindo as observações de campo, buscamos identificar as causas da permanência do fenômeno centenário e as políticas culturais que incidem no seu *modus vivendi*, sendo possível não só conhecer sobre o passado dessas agremiações, mas explorar como se efetivam os modos de vida nas Bandas Civas campistas, na contemporaneidade.

## 4.2 SOCIEDADE MUSICAL LIRA DE APOLO

“O inconsciente é como uma força por trás de toda a história de vida. Porém o molde da civilização e de suas insatisfações é bastante evidente, seja qual for o lado da consciência do qual o percebamos” (P. Thompson, 1998, p. 205).

Quase 150 anos de uma trajetória demarcam a existência da Sociedade Musical centenária mais antiga do centro da cidade. Em 1870, a Lira de Apolo apresentava aos campistas o nascimento de sua história, sendo a quarta Banda Civil do Estado do Rio de Janeiro, no mesmo ano em que o choro ficou marcado como o gênero musical resultado da fusão entre a polca binária e o lundú.

Na década de 1860, o governo imperial enfrentava dificuldades para realizar recrutamento para a guerra do Paraguai, o que o levou a conceder títulos de nobreza aos senhores que apresentassem seus escravos para esse fim. A convocação para a guerra trouxe a possibilidade de alforria de vários escravos, nesse período. O histórico da Lira de Apolo e o catálogo Breve História das Bandas – Bandas Fluminenses (Rio de Janeiro, 1983) contam que a Apolo foi estabelecida convocando voluntários para a guerra do Paraguai, em 19 de maio de 1870, além de trabalhadores comuns. Nessa data houve, na verdade, a comemoração do triunfo brasileiro na guerra, pois já havia uma organização de músicos que tocava com membros de outras sociedades musicais e que dava preferência a um repertório de música religiosa, como a Banda de Santa Cecília.

Seus músicos e sócios-fundadores pertenciam a classe trabalhadora e tiveram participação na campanha abolicionista: eram lavradores, marceneiros, charuteiro, funileiros, pedreiros, um

oficleidista<sup>36</sup> (Lourenço Soares), um consertador de pianos (Manoel Bento) e o Bernardo Bento Alves, o funileiro que depois se tornou tipógrafo do jornal “Vinte e Cinco de Março”. O histórico da Lira de Apolo chama atenção para esse funileiro dando força e adesão ao movimento antiescravagista, colaborando para que a cidade de Campos se tornasse o palco da luta abolicionista, com a dedicação do seu fundador, Carlos de Lacerda.

Além de ter dado boas vindas a D. Pedro II, em 1875, a Lira de Apolo também recebeu Carlos Gomes, em 20 de novembro de 1891. O maestro se hospedou no Hotel Gaspar, tendo comparecido à noite no Theatro São Salvador e, ao findar o espetáculo, “foi acompanhado até o hotel pela Lira de Apolo e grande multidão, sendo saudado pelo povo”, segundo o Histórico da Lira de Apolo.

A *Euterpe* tocou inúmeras vezes para as conferências abolicionistas nos Teatros Empyreo e São Salvador, participando dos festejos pela abolição. Numa dessas conferências, o jornal A Gazeta da Tarde (23/03/1885) menciona a execução de uma *Ouverture*<sup>37</sup> pela Banda no teatro São Salvador, lotado de pessoas, onde Carlos de Lacerda e José do Patrocínio relatavam o histórico do abolicionismo na cidade. Patrocínio fazia um apelo às senhoras da plateia para que fundassem um clube abolicionista feminino, que mais tarde ficou conhecido por Clube Abolicionista José do Patrocínio.

Nessa época, a Lira de Apolo encontrava esteio e se projetava na cultura local, ancorada nessa nova elite abolicionista que se manifestava. Em relação a esse período, Coutinho (2011) lembra

36 Oficleidista era o músico que executava o *oficleide*, instrumento da família dos metais, cujo significado é serpente com chaves. Criado na França, no século XIX, caiu em desuso nas orquestras. Segundo Dourado (2004), Verdi, Schumann e Wagner escreveram peças para este instrumento que depois foi sendo substituído pela tuba. Mas é importante ressaltar que o *oficleide* era usado por conjuntos de choro, Bandas e fanfarras e antes de cair em desuso, as Liras e músicos campistas fizeram uso dele.

37 *Ouverture* é um movimento tocado por orquestra que servia para introduzir uma obra maior, iniciar uma apresentação, inaugurar eventos ou celebrar ocasiões especiais, conforme aponta Dourado (2004).

que a subordinação pessoal do artista ou do intelectual às classes dominantes era disfarçada pelo *status* elevado que lhes era atribuído pela posse da cultura, como um meio de distinguir homens livres. Assim, por meio das campanhas abolicionistas, os músicos da Lira de Apolo encontraram seu “intimismo à sombra do poder” (Coutinho, 2011, p.21), como um meio de projeção para si, seu repertório e sua imagem, enquanto recebiam o apoio dos abolicionistas, fazendo proveito dessa ocasião e ocupando teatros e ruas, estabelecendo seu lugar na cultura da cidade.

Entendemos, portanto, que a Lira de Apolo costurava, por meio de uma relação de cooptação com os abolicionistas, a oportunidade de cultivar sua própria expressão e estilo artístico, como parte de uma nova cultura musical que fincava suas raízes no solo campista, na segunda metade do século XIX. Ao participar da campanha abolicionista, acreditava em contribuir para o avanço de uma consciência de liberdade para os trabalhadores escravizados e granjeava, para si, o *status* de Sociedade Musical.

Como Williams (1979) já havia dito, a ideia de cultura indica um processo, o registro de significados e ações. Mas também não se pode descartar que a elaboração do processo configura uma nova e lenta busca por conquista de espaços e controle. A cultura das Bandas foi, assim, sendo estabelecida ao mesmo tempo em que ajudou a construir a sociabilidade do cotidiano urbano e nos distritos, pela oportunidade conferida pelos homens de posse e letrados, de desenvolverem sua produção musical, se apropriando dos espaços de produção cultural existentes.

Os jornais abolicionistas noticiavam os acontecimentos do movimento da época, pois eram o meio de comunicação que moldava e direcionava a opinião pública, tanto por meios, quanto para fins questionáveis. As Sociedades de *Euterpe* eram o pano de fundo



que enobrecia o movimento, a paisagem sonora que serviu como um instrumento nas mãos da elite letrada que, para tanto, contou com os músicos. Santiago definiu essas Associações Musicais:

De fato, as associações de músicos são uma porta de acesso significativa para mostrar o poder e as formas de difusão de certas representações, as produções simbólicas inscritas na vida social da cidade, na renovação da herança cultural e no significado da sociabilidade urbana construída por esses grupos de músicos (Santiago, 1998, p. 190).

Como parte desse processo de construção da sociabilidade urbana, é interessante lembrar que o estatuto da Lira de Apolo foi elaborado por membros dessa elite letrada que, ao se integrar a Banda, cedeu parte de seu prestígio à Sociedade Musical. Assim, o que ocorria era uma troca. Santiago (1998) lembra que essa elite participou do processo de construção das novas formas de expressão e identidade que se efetivavam, enquanto o estatuto conferia à Lira um sentido jurídico e legal ao legitimar sua função cultural na dinâmica social do movimento de ação e integração dos grupos na sua inserção na vida social.

A Banda atingiu um bom nível técnico, na década de 1890, mesma década em que nasceram a Lira Guarany e a Operários Campistas, segundo Rangel (1992). Outros eventos que contaram com a presença da Lira de Apolo foram: a inauguração da Usina Santa Cruz, do Liceu de Humanidades de Campos, do Teatro Trianon e da Biblioteca Municipal de Campos.

Wilson Baptista e Delcio Carvalho passaram pelo ensino da Lira que já esteve sob a batuta dos seguintes maestros: Manoel Baptista de Castro, Lourenço Antônio Soares, José Ferraz, Joaquim Barboza

Fiuza Netto<sup>38</sup>, Juca Chagas<sup>39</sup>, Álvaro de Andrade Reis (o “Loquinha”)<sup>40</sup>, Etienne Samary e Ricardo de Azevedo, este último, o atual regente.

A primeira sede alugada da Apolo foi na antiga Rua da Constituição nº37, que hoje se chama Rua Alberto Torres. Até que adquirisse um terreno e fosse construída a sede própria, deu-se início, em 1909, a uma campanha na cidade para a aquisição de donativos pelos músicos e associados, com a ajuda da população.

Os próprios músicos foram os edificadores da sede entre 1912 e 1914, que conta com linhas arquitetônicas arrojadas. Os materiais foram doados pela população, enquanto as pedras da construção foram retiradas do rio que corta a cidade, o Paraíba do Sul e os trilhos, recolhidos da rede ferroviária.

Na inauguração da sede, em 1914, a Apolo contava com 28 músicos, segundo Rangel (1992), estando o maestro e clarinetista José Ribeiro da Motta Ferraz à frente da Banda Civil. O prédio foi construído de forma a abrigar duas lojas no seu térreo, para fins de aluguel comercial. Os músicos já haviam pensado nessa possibilidade, com o fim de obterem recursos financeiros para sua manutenção. A fotografia, a seguir, mostra o salão principal com os músicos dessa época:

38 Joaquim Barboza Fiuza Netto foi o marceneiro que fez a escada da sede da Lira de Apolo, com o auxílio de Antônio Fiuza, seu filho. Chegou a reger a Lira de Apolo em diversas ocasiões. Em 01 de maio de 1904, ele foi agraciado com o título de sócio benemérito da Banda.

39 Juca Chagas, o José Francisco de Matos Chagas (1888 -1956) era filho do grande violonista, compositor e regente de orquestra Francisco Joaquim das Chagas. Entrou aos 12 anos de idade para a Lira de Apolo, tocando triângulo. Aprendeu flauta, piano, bombardino e saxofone. Tornou-se exímio flautista e chorão, um dos maiores compositores da cidade, excelente diretor de conjuntos musicais, professor e pioneiro na organização de concentrações orfeônicas, além de regente das Liras de Apolo, Conspiradora e Operários Campistas. Deixou uma média de 420 obras musicais (Rangel, 1992). O dobrado chamado “1870” homenageava a Lira de Apolo pelo fato de ser esse o ano que marca a sua fundação. Este dobrado foi gravado pela Banda da Força Pública de São Paulo, segundo o catálogo “Breve História das Bandas – Bandas Fluminenses” (Rio de Janeiro, 1983), que teve o zelo de retratar uma breve história de todas as Bandas do Estado, os encontros estaduais de Bandas, apontando as ações do Estado pelas *Euterpes*.

40 Alvaro de Andrade Reis, o “Loquinha”, foi pianista do Cine Trianon, no Rio de Janeiro.

**Figura 8:** Lira de Apolo, no interior de sua sede [1914?]



*Fonte: Acervo doado por André Fiúza, músico atual da Lira de Apolo, descendente de Joaquim Barboza Fiúza Netto, cuja imagem está no quadro da parede, do lado direito.*

Uma sala de aula e um salão de honra foram projetados para as solenidades, onde a Banda sempre realizava seus bailes e recebia pessoas ilustres que colaboravam pela sua sobrevivência. Maria de Queiroz, conhecida por Finazinha de Queiroz<sup>41</sup> era a madrinha da Banda, demonstrando sempre grande apreço pela Apolo, realizava doações e participava de suas festas de aniversário.

O salão da Lira de Apolo era utilizado para eventos sociais, culturais e artísticos, estabelecendo diálogos com artistas e vínculos entre práticas artísticas e o espaço da Banda, favorecendo a vinculação dessas práticas com a representação do lugar que ainda permanece sendo a sede da Banda.

41

Mencionamos no capítulo anterior que Maria de Queiroz foi a antiga proprietária da casa onde hoje está a Casa de Cultura Villa Maria, a qual pertencente à Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.

Banda oficial do Tiro de Guerra, em 1929, a Apolo tocou na recepção de Getúlio Vargas, em 1936, na praça São Salvador (Carvalho, 1991, p.87), bem como na campanha presidencial, em 1950; também na inauguração do Prédio dos Correios, na chegada do presidente João Goulart e na inauguração da Escola Rural do Patronato São José, onde se apresentou o coro orfeônico regido pela professora Alcídia Peres Pia, segundo Carvalho (1991, p.334).

Rangel (1992) dá destaque para o carnaval que se acentuava com os desfiles das grandes sociedades, que ele denominou de clubes carnavalescos, entre 1913 e 1942. Nesse período, as Bandas Civis já se faziam presentes nos bailes promovidos por diversas entidades e seus músicos eram contratados para abrir, em carros especiais, os desfiles carnavalescos triunfantes. O atual maestro da Lira de Apolo menciona que entre 1939 e 1950 havia batalhas de confete e marchas de carnaval, enquanto o choro era um gênero musical bastante executado tanto nos bailes como usualmente tocado como fonte de estudo pelos músicos campistas.

A Lira de Apolo é uma das Bandas que realizava bailes de carnaval entre 1940 e a década de 1960, segundo Carvalho (1991; 1995). Na cidade, eles ocorriam tanto nos salões das sedes das sociedades musicais urbanas, quanto nos clubes e teatros, numa época onde as escolas de samba e blocos se organizavam com o entusiasmo dos carnavalescos que não dependiam de dinheiro público para brincarem nas ruas, conforme afirma o presidente da Lira de Apolo. Dentre os teatros onde ocorriam os bailes, Carvalho (1991) cita o Teatro Floriano, em 1946.

Os bailes que não eram considerados populares ocorriam nos clubes sociais: Saldanha da Gama, Automóvel Clube Fluminense, Itatiaia, Tenentes de Plutão e Rio Branco. Os sócios dos clubes, geralmente, frequentavam seus salões, enquanto os que não tinham o título de sócio nos clubes preferiam os salões das Sociedades



Musicais<sup>42</sup>. Não podemos esquecer que, na década de 1950, a Rádio Cultura também promovia bailes de carnaval.

Segundo o maestro da Lira de Apolo, a população campista desfrutava dos bailes das Liras não somente no carnaval. A grande atração da cidade era aos sábados à noite: os bailes que as Liras ofereciam à comunidade. E, de tal forma, que se podia escolher onde dançar nos fins de semana: na Lira Guarany, na Lira Conspiradora, ou na sociedade Musical Operários Campistas, fato que já apontava para a conquista dessas agremiações pelos espaços de produção cultural, enquanto as sedes eram, por excelência, lugares de produção de cultura para a cidade, desde sua projeção no cenário urbano.

O catálogo Breve História das Bandas (Rio de Janeiro, 1983) traz nomes de outros músicos que tiveram formação musical na Lira de Apolo. Eles são: José Ferraz (mestre da Escola de Aprendizizes Marinheiros), seu filho Caraciolo Ferraz (flautista, saxofonista e clarinetista que acompanhava Ary Barroso) e José Miranda Pinto<sup>43</sup> (o “Coruja”, que integrava, na Rádio Nacional, as orquestras de Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicali). “Coruja” também foi músico da orquestra de Alceo Bocchino.

Após o incêndio que sofreu a sede da Apolo, em 1990, todo seu acervo, instrumentos e quase toda a sede foram atingidos. Deu-se início a uma longa luta comunitária, a fim de recuperar, reconstruir e restaurar o prédio, os sonhos, as memórias, os instrumentos e a identidade da Banda. Jeudy (1990, p.16) ressalta que a “memória deve ser conquistada”,

42 Além da Lira de Apolo, incluímos a Lira Guarany, a Lira Conspiradora e a Operários Campistas, que estão entre as Bandas urbanas que ofereciam bailes nas suas sedes.

43 José Miranda Pinto, o “Coruja” (1910-1990), ingressou na Apolo, em 1928, pelas mãos de Etienne Samary, como clarinetista. Tocava em todas as gafieiras da cidade, fez parte do *jazz-band* “Os Tangarás” e, em 1934, organizou o primeiro Regional da Rádio Cultura (Rangel, 1992). Compositor de 24 obras, um dos seus choros denominado “Provocando as Cordas” foi gravado por Luiz Gonzaga, em solo de acordeon. Também há outros discos gravados com essa obra por outros acordeonistas (Rio de Janeiro, 1983).

ela se encontra “em gestação”, necessitando em que se invista nela pra “conferir-lhe suas múltiplas faces culturais e sociais” (Jeudy, 1990, p.16).

O prédio da Banda representa um símbolo para seus músicos. O reconhecimento e o simbolismo dão sentido ao tombamento da sede que ocorreu, pelo INEPAC, em 1982. Esse simbolismo é refletido numa face das memórias e das lembranças de um passado que está sendo recuperado.

A sede se encontra em fase de restauração com recursos oriundos dos alugueis da própria sede. As fotos seguintes mostram as obras e uma campanha iniciada em 2016, na praça principal do centro da cidade, que mobilizou a sociedade civil com o apoio do curso de Arquitetura e Urbanismo do IFF/Campos, doações de telhas pela Lira Santo Amaro e de exemplares do livro “Wilson Batista, o samba foi sua glória” para venda. Professores e alunos do IFF/Campos em parceria com o INEPAC inauguraram a campanha “Salve a Lyra” e trabalharam juntos pela causa da restauração do prédio. O valor da obra é estimado em R\$1.200.000,00 (<http://salvealyra.wixsite.com/home/evento>) e a campanha contou com apresentações de vários grupos musicais do Município, de capoeira e esporte.

**Figura 9:** Fachada do prédio da Lira de Apolo



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

Figura 10: Banner da campanha “Salve a Lyra”

**SALVE A LYRA**

**PROGRAMAÇÃO**

**SÁBADO DIA 30/04/2016**

**CONFIRMADOS:**

12:30h - Abertura com discursos e marchas da banda Lyra de Apolo.  
13:30h - Apresentação do Trio Galateia.  
14:00h - Apresentação da Cia de Dança de Salto Marcos Braga  
14:30h - Apresentação da Orquestra de Violões do IFF  
15:30h - Capoeira e funkwind.  
16:00h - Encerramento com a apresentação da banda Lyra de Apolo e satura de balões de gás.

**FIXOS:**

1- Exposição de painéis:  
1.1 - Primeiros levantamentos (produção acadêmica).  
1.2 - Evolução do estado da obra (2012 - hoje).  
1.3 - Histórico de restauração e instituição.  
2 - Visita guiada.  
3 - "Arte na Praça" - Trabalhos manuais de artes plásticas;  
4 - Venda de balões de gás;  
5 - Telas personalizadas - Compre uma tela para a Lyra e trinta para nome sua.  
6 - Venda do livro: "Wilson Baptista - O Samba Foi Sua Glória".

**TEM EVENTO!!!**

**LOCAL: Calçadão do Centro**

**#SALVEALYRA** [WWW.SALVEALYRA.WIX.COM/HOME](http://WWW.SALVEALYRA.WIX.COM/HOME)

SALVE A LYRA

Fonte: Lira de Apolo

Figura 11: Orquestra de violões do IFF/ Campos durante a campanha, em 2016



Fonte: Lira de Apolo.



A campanha mostra como é possível se manifestar a favor da preservação de uma cultura incendiada, mas viva dentro de cada músico. Esses “movimentos de solidariedade” (Ventura, 2010, p. 119) em torno do levantamento de recursos para a restauração do patrimônio físico da Lira mostram que a sociedade civil, artistas e instituições podem se unir em defesa da cultura popular, dos desprestigiados pelo poder público que buscam, por meio de “táticas” (Certeau, 2014), sobreviver nos resíduos deixados pelo seu passado. Ao enxergarmos o residual na cultura, vemos que as culturas populares são contrárias às pressões de sua incorporação à cultura dominante; os significados e valores gerados no passado são mantidos, pois se relacionam com formações sociais anteriores e sólidas que deixaram resíduos permanentes.

A memória coletiva é trabalhada em meio à ameaça de seu próprio desaparecimento e as memórias subjetivas e individuais forjam o corpo da memória coletiva (Jeudy, 1990, p. 16). A luta pela sobrevivência da Lira de Apolo e sua sede se manifesta entre as memórias subjetivas e individuais dos músicos e o laborioso trabalho de envolver a comunidade, chamar a atenção da sociedade e do poder público para o reconhecimento de seu valor como patrimônio cultural.

A restauração do prédio tem um significado para esses sujeitos e se remete a sobrevivência da Lira de Apolo, de sua história e de sua memória coletiva. A solidariedade e a consciência da comunidade envolvida nesse processo animaram os músicos à revitalização não só de sua sede, mas de suas experiências.

Ao recorrer aos relatos orais dos músicos é notório observar que, em si, as narrativas se tornam documentos mais essenciais que os próprios lugares ou objetos (Jeudy, 1990, p. 17), no que concerne à salvaguarda da memória. Portanto, não se pode separar a memória oral, a história de vida dos músicos do cotidiano vivido na sede (seu modo de vida, seu *modus vivendi*). Daí vem o valor que é atribuído à sede como espaço que abriga as memórias dos sujeitos.



**Figura 12:** As madeiras do assoalho



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

**Figura 13:** 2º andar afetado pelo incêndio



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

As fotos anteriores mostram uma das fases do processo de restauração do segundo piso da sede, quando os músicos adquiriram a madeira para restaurar o assoalho do salão.

## 4.2.1 PONTO DOS MÚSICOS

**Figura 14:** Foto antiga da sede antes do incêndio ocorrido em 1990



Fonte: <http://salvealyra.wixsite.com/home>.

**Figura 15:** Foto antiga da sede antes do incêndio ocorrido em 1990



Fonte: <http://salvealyra.wixsite.com/home>.

Eis o lugar onde os músicos da cidade sempre se encontraram: em frente à sede da Lira de Apolo, onde passava o antigo bonde da cidade. Ali era o lugar do encontro, da conversa, das brincadeiras,

onde os discursos tomavam forma simbólica, os gestos carregavam memórias múltiplas, coletivas, plurais e individualizadas. Nora (1993, p. 9) defende que a “memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente”. Vivenciada também no ponto dos músicos da cidade, a memória emergia dos sujeitos que ela mesma era capaz de agregar.

Não somente músicos das *Euterpes* se viam naquele lugar. Sambistas, compositores, arranjadores e músicos de vários seguimentos quase que obrigatoriamente param ali para conversar, interagir uns com os outros pela camaradagem, pela amizade, pela música e pelo prazer do encontro no centro de Campos dos Goytacazes.

Por isso, em frente à sede da Lira de Apolo, havia dois bancos colocados pela prefeitura, em virtude desse ponto de encontro. Os bancos não estão mais ali e esta é uma das pautas das reivindicações que os músicos desejam fazer ao poder público: retornar os bancos ao local original, devido ao significado e a importância do lugar para os mesmos, pelo que eles representam.

Ao tomarmos Nora (1993) como referência, afirmamos que os lugares de memória mantêm “pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação” (Nora, 1993, p. 13). Assim, lembrado por muitos sujeitos contemporâneos, há um sentido peculiar naquele lugar que aponta para os músicos que se encontravam, se encontram e querem continuar se encontrando ali. Os músicos vivos, hoje, relembram os tempos idos quando ocorriam esses encontros a qualquer hora do dia e da noite.

Os lugares são centros aos quais os homens atribuem valores e significados, onde a cultura é desenvolvida, influenciando, assim, o comportamento e os valores humanos. Para Tuan (2013, p. 15) é preciso compreender “o que as pessoas sentem” sobre determinado espaço e lugar; é importante considerar as diferentes maneiras de experienciar e interpretar os espaços como imagens de sentimentos, ou estruturas de sentimento, para Williams (1979), sem se esquecer da riqueza que as narrativas orais contam das experiências pessoais.



A busca dos músicos da Lira de Apolo pela valorização de suas memórias e identidade inclui sua re-identificação com a cultura de origem, com o alinhamento de sentimentos subjetivos a lugares que são ocupados no mundo social e cultural. Daí o valor dado tanto à sede, como ao ponto dos músicos. A busca do fortalecimento das identidades locais leva em consideração a experiência humana na cultura.

Assim sendo, faz-se aqui essa referência ao ponto dos músicos como um lugar de produção de memórias vivas que está em permanente evolução, aberta à dialética do ir e vir, da lembrança do passado e do esquecimento, do cotidiano, do porvir e do desejo dos músicos de que possa haver uma possível revitalização deste lugar.

#### 4.2.2 TÁTICAS DE PERMANÊNCIA

Aulas e ensaios mantêm a Lira de Apolo e outras Bandas Civis como uma das referências de ensino de instrumentos de sopro em todo o país. As Sociedades de *Euterpe* são os conservatórios de música do povo, segundo Salles (1985, p. 11). Na preservação do ensino musical, estão incluídas características da educação social que compõem a didática da participação (Ventosa, 2016). A função educativa dessa escola de música envolve os sujeitos na preservação de sua identidade como agentes sociais da Banda, exprime seu significado enquanto prática social, espaço de trocas, entreajuda e interação dos sujeitos.

A partir das aulas e ensaios formam-se as representações coletivas entre músicos antigos e iniciantes no sentido da formação musical não formal, associada à cooperação que sublinha um sentido de prática e patrimônio cultural e acompanha a *Euterpe* ao longo de sua existência. Nas imagens a seguir, é possível observar uma aula de clarinete e um ensaio na sede, ainda, em obras, em 2017.



**Figura 16:** Aula de clarinete com Sérgio Luiz (ao lado da aluna) e José Primo (o primeiro do lado direito, filho do falecido maestro José Primo)



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

**Figura 17:** Ensaio na sede com regência de Carlos Boa Morte.



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

Tocatas contínuas em praças públicas, rua, calçadão, blocos de carnaval, Casa de Cultura e igrejas são meios que preservam a permanência não somente da Lira de Apolo, mas de todas as *Euterpes* que mantêm suas atividades na contemporaneidade. As fotografias a seguir mostram a atuação da Banda no período de carnaval<sup>44</sup>.

**Figuras 18 e 19:** Lira de Apolo no pós-carnaval de 2017, na Casa de Cultura Villa Maria



44

Além de ter tocado em blocos de carnaval num bairro nobre da cidade, a Banda se apresentou tocando marchinhas no evento “Ressaca na Villa”, na Casa de Cultura Villa Maria. Na ocasião, foi realizada a campanha “UENF resiste” em função do descaso do governo estadual para com a universidade. Segundo o maestro Ricardo Azevedo, as tocatas, retetas e ensaios sempre ocorreram como formas de manter viva a Lira de Apolo. Mesmo com três ou cinco músicos, o ensaio nunca deixava de acontecer, mesmo na rua, com ou sem chuva, em função do prédio estar em obras. Para o maestro, essas ações sempre foram pontuais e fundamentais para a permanência da *Euterpe*.



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

A Lira de Apolo vem tecendo suas memórias por meio da experiência com e nos lugares onde toca, ressaltando o caráter dinâmico da memória coletiva que é construída em lugares que carregam um mundo de significados organizados, onde a cultura é composta de um grande número de signos a serem descobertos, interpretados e revividos como expressão das tradições (Judy, 1990). As fotos adiante chamam a atenção para os ensaios que ocorriam no térreo da sede antes que a restauração do segundo piso fosse concretizada, bem como para a restauração das torres que têm o formato de Liras, em 2019:



**Figura 20:** Ensaio na sede



*Fonte: Acervo da autora.*

**Figura 21:** Músicos no dia da restauração das liras



*Fonte: Acervo doado a autora pela Band.*



**Figura 22:** Restauração das liras



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

Lugares podem adquirir profundo significado mediante o contínuo acréscimo de sentimentos. “Alcança-se a identidade do lugar pela dramatização das aspirações, necessidades e ritmos funcionais da vida pessoal e dos grupos”, afirma Tuan (2013, p.217). Os lugares carregam a articulação da experiência humana, das sociabilidades; é onde está o sentido de se encontrar com o outro. Nas Liras há o fazer musical, as práticas de ensino não formal e a experiência da cooperação, que faz da sede um lugar onde se vivenciam o pertencimento e a identidade com o outro, com a música, com a Banda.

## 4.3 SOCIEDADE MUSICAL LIRA CONSPIRADORA

A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar (Bosi, 1994, p. 68).

A Lira Conspiradora nasceu com músicos que se desligaram da Banda Nossa Senhora da Conceição. Artesãos de várias categorias e pedreiros, segundo Carvalho (1991), formaram a corporação dentro do panorama político da penúltima década do século XIX, marcado pela campanha antiescravista. A Banda Nossa Senhora da Conceição chegou a ter escravos e sempre se dedicava a tocar para os fidalgos, segundo o Catálogo Banda Larga de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro (2009). Num determinado momento, alguns músicos foram instigados ao rompimento, fundando a Lira Conspiradora.

O jornal A Notícia (1973) traz, pelo jornalista Prata Tavares, que a conspiração (que deu origem ao nome da Banda) se deu em decorrência da rebeldia de alguns músicos e dirigentes do movimento que romperam contra o sentido de vinculação religiosa da antiga Banda, pois pretendiam que a sociedade musical participasse da luta contra a escravidão. Manoel da Silva Assunção e outros dezenove campistas se reuniram em torno de suas ideias em comum para fundar a Lira Conspiradora, em 2 de agosto de 1882. A principal razão da cisão foi a recusa de grande parte dos músicos da Banda Nossa Senhora da Conceição em participar da campanha abolicionista, segundo o histórico da Banda.

O movimento correspondeu a uma articulação dos que conspiraram pela participação ativa num cenário controverso. Até então, a Banda antiga estava a serviço da incorporação das forças dominantes na cultura local. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que uma outra elite intelectual insurgia e buscava o apoio de uma nova filarmônica. A maior parte dos que passaram a integrar a Lira Conspiradora como sócios não eram apenas artesãos e pedreiros, mas os próprios jornalistas que impulsionaram o movimento, aponta o histórico da Lira Conspiradora.

O nascimento dessa Banda Civil é um exemplo de como a luta entre resistência e incorporação ocorre dentro das mesmas práticas populares e, nesse caso, dentro das sociedades musicais que, por vezes, se alinharam com a cultura dominante, ora compuseram rompimentos com esta para atender aos homens letrados. Uma nova elite tinha, em suas mãos, os meios de comunicação da época.

O presidente do Instituto Campista de Literatura discursou na retreta comemorativa durante a festa do primeiro centenário da Lira Conspiradora. Ele afirmou que, da conspiração que ocorreu sob o revestimento de uma sociedade musical, nasceu uma “entidade semi-secreta” que se destinava “a atuar no campo político de então” (Santos, 1982, p. 3). A Banda de música foi, muitas vezes, “impulsionada pela política dominante e oposicionista”, no século XIX e, a partir disso, decorreram as rivalidades entre as associações, numa mesma comunidade, explica Salles (1985, p. 80).

Abolicionistas ilustres compareceram a solenidade de fundação da Lira e outros se tornaram sócios, entre eles Luiz Carlos de Lacerda, José do Patrocínio e Bernardino Sena. O Catálogo Banda Larga (Rio de Janeiro, 2009) afirma que o Barão de Miracema (Lourenço Maria de Almeida Batista) e o médico Lacerda Sobrinho, do mesmo período abolicionista, também se fizeram sócios da Conspiradora. O jornal Folha da Manhã (1982), encontrado no acervo da Banda, menciona que o comendador Firmino Cruz integrou a *Euterpe*.

Além da campanha abolicionista, a Lira Conspiradora também se empenhou na campanha republicana, desdobramento da primeira, onde se destacaram Nilo Peçanha, Pedro Tavares e Antônio Melo. As reuniões iniciais ocorriam à clandestinidade, na casa de alguns sócios.

A questão política foi o estopim para a criação da filarmônica, mas os anos foram passando e a música se tornou a tônica de sua existência. As agremiações se mantinham em permanente evolução pela sua correspondência a um grupo de músicos vivo e unido pela memória, laços afetivos e pelas estruturas de sentimento (Williams, 1979) vinculadas às Sociedades Musicais.

Segundo Santos (2003), a defesa da memória coletiva torna-se crucial em conflitos sociais e políticos, pois em torno deles, ocorria, simultaneamente, a luta pela autonomia do grupo, o que se coloca em coalizção com o “empoderamento comunitário” (Ventura, 2010). Ainda que a Banda tivesse aproveitado as oportunidades de se aproximar das elites e dos homens letrados, sua finalidade era adquirir *status* social, se estabelecendo e se afirmando na sociedade como agrupamento musical, o que Certeau (2014) se refere como táticas ou maneiras, modos de fazer.

A Lira Conspiradora teve o título de Sociedade Musical Beneficente, pois prestava assistência gratuita aos associados e familiares com a criação de uma escola primária de conhecimentos gerais para os filhos dos associados entre 1898 e 1900, além do ensino musical propriamente dito. Rangel (1992) escreve sobre a criação da “Banda de Menores Conspiradora”, em 1989, uma iniciativa da própria Lira Conspiradora que, assim como a Banda do Patronato São José, na década de 1920, educava musicalmente meninos e como a Banda do Asilo da Lapa, na década de 1960, educava meninas:

Pode-se dizer que, de um modo geral, as Bandas civis de Campos sempre se ocuparam da formação musical das crianças, pensando obviamente na renovação dos próprios quadros. Todas as nossas Bandas vivas, com maior ou menor ímpeto, fizeram e ainda fazem isso (Rangel, 1992, p. 111).

Eis aí os elos que fazem as corporações engrenar na cultura local como cultura residual (Williams, 1979). Ao buscarem certas alianças com as elites visualizando sua própria repercussão, elas



vislumbraram o caminho para a permanência, pois se alinhavam com base nas estruturas de sentimento (Williams, 1979) por parte de seus sujeitos, que produzem experiências colaborando para quadros geracionais e formas emergentes visíveis, favorecendo a permanência de valores que são sentidos, experienciados e vividos, também, pela educação social (Ventosa, 2016) e musical.

A cultura residual preserva valores, significados e experiências que não se podem atestar como cultura dominante, mas que são vividos e praticados à base do resíduo, como Williams (1979) aponta. Embora tenha sua origem no passado, ela se encontra viva no presente, ancorada nas tradições, nas ações culturais e educativas, atividades musicais permanentes, costumes e tradições geracionais (Conde; Neves, 1984-85).

O fato das Bandas Cívicas sempre terem se ocupado de ensinar crianças faz dessas corporações “lugares de memória” (Nora, 1993) onde a educação social e musical caminham juntas com a participação dos músicos nesse processo, cuja função educativa tem grande relevância. Ao escrever sobre a didática da participação, Ventosa (2016) diz que a educação social, enquanto componente da socialização, está intimamente relacionada com a participação, pois pertence ao âmbito do saber prático e se orienta para a intervenção e mudanças socioeducativas, exatamente o que as Liras sempre fizeram, no que diz respeito à prática não formal de educação musical.

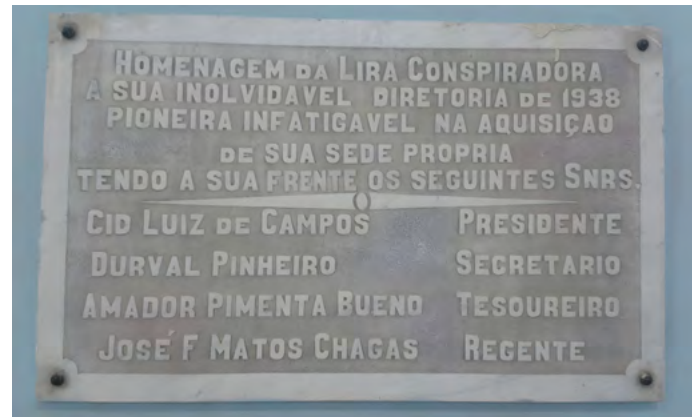
Alguns regentes da Lira Conspiradora foram Prisco de Almeida (1920), Joaquim Fiuza (1922-23), José Francisco de Matos Chagas - o Juca Chagas (1932-41) e Francisco das Chagas, conhecido como Chico Trombone (1961-62, 1968, 1970, 1975, 1982) que, conduziram a Lira Conspiradora com sua batuta.

O Francisco das Chagas, discípulo de Juca Chagas, concedeu formação musical a uma grande quantidade de músicos na Lira Conspiradora que estão, hoje, espalhados pelo país. Ele era funcionário do SESI (Serviço Social da Indústria); ensinou e regeu a Banda

até 1984, vindo a falecer em 1985, logo após a festa do centenário. Depois dele, nenhum outro maestro conseguiu formar tantos músicos e firmar a Lira Conspiradora.

Prisco de Almeida e Juca Chagas deixaram um vasto acervo de composições executado em todo Estado do Rio de Janeiro, tendo, este último, deixado partituras para piano, orquestra e coro orfeônico, marchas, quadrilhas, valsas, música de peça teatral, uma opereta e a nobre Sinfonia Goitacá, feita para ser executada por orquestra sinfônica. Segue, adiante, uma placa de homenagem à diretoria da Lira Conspiradora que se encontra no salão da Banda, quando Juca Chagas era o maestro.

**Figura 23:** Homenagem à diretoria da Banda, em 1938



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

A seguir, estão algumas fotografias antigas encontradas no acervo da Lira Conspiradora:

**Figura 24:** Chico Trombone ao lado direito da Banda



*Fonte: Acervo doado a autora pela Banda.*

**Figura 25:** Galeria com diretores, presidentes e maestros na festa do centenário



*Fonte: Acervo doado a autora pela Banda.*



**Figura 26:** Orfeão Juca Chagas na missa pelo centenário da Banda



*Fonte: Acervo doado a autora pela Banda.*

**Figura 27:** Lira Conspiradora nas ruas da cidade



*Fonte: Acervo doado a autora pela Banda.*



**Figura 28:** Francisco das Chagas, o Chico Trombone, o primeiro do lado direito



*Fonte: Acervo doado a autora pela Banda.*

**Figura 29:** José Amaro, no centro



*Fonte: Acervo doado a autora pela família do músico.*

Na festa do centenário da Banda, em 1982, ela já vivia dias complexos quanto às dificuldades financeiras para sua manutenção, pois só contava com o aluguel de uma pequena loja, no térreo da sede, o mesmo que ainda recebe hoje.

### 4.3.1 TRAZENDO DE VOLTA O QUE NÃO SE ESQUECEU

Por ter seus alicerces na memória, nas estruturas de sentimento e na identidade, a Lira Conspiradora também é suscetível à dialética da lembrança e do esquecimento. Ela passou por um período de silêncio na década de 1990, quando os músicos se distanciaram de sua sede que passou a abrigar apenas instrumentos, fotografias, partituras, álbuns, uniformes e documentos. Segundo o Jornal A Notícia (25/07/1982), as Bandas Civis já estavam se diluindo “por influência da música estrangeira que desde 1922”, vinha ganhando campo no Brasil.

Depois de alguns anos, a Lira Conspiradora entrou num processo de retorno e ocupação da sede, a partir de 2016, pelos elos de amizade – que correspondem às estruturas de sentimento - entre José Jorge Lírio (filho do maestro Francisco das Chagas) e Ésio Ribeiro Amaral, presidente da Lira Guarany (outra Banda civil do Município).

José Jorge Lírio foi músico da Conspiradora e um dos tantos alunos de seu pai. Tornou-se músico militar e deve sua carreira profissional à Lira Conspiradora. Os laços de amizade com o presidente da Lira Guarany impulsionaram sua expectativa de ver a Lira Conspiradora renovada. A solidariedade dos músicos da Guarany pela causa da retomada à Conspiradora mostra que isso é possível: quando a memória é viva no interior de um músico, nada pode apagá-la. Antes pelo contrário, se torna cada vez mais viva.

A retorno da Banda, em 2016, com a ajuda da coirmã Lira Guarany iniciou um movimento para atualizar a documentação da Lira Conspiradora com um novo regimento, reforma do banheiro, limpeza e pintura do salão, que foram comemorados nas festas de aniversário da Banda, em 2016, 2017 e 2018.

**Figura 30:** Aniversário da Conspiradora na sua sede, em 2016



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

**Figura 31:** Nova diretoria na sede, em 2016



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

A mobilização dos músicos se deu no sentido de convocarem os mais antigos a fim de realizarem uma nova eleição para a escolha de uma nova presidência e diretoria composta, também, por músicos jovens, a fim de legalizar e arrumar a administração não só do prédio,



mas da Banda. A figura 31 mostra a nova diretoria eleita em 2016, a figura 32 retrata uma das reuniões entre os músicos na sede e a figura 33, a posse da nova presidência, estando José Amaro (o presidente da Lira na ocasião do seu centenário) diplomando os novatos.

**Figura 32:** Reunião, em 2016



*Fonte: Acervo doado a autora pela Banda.*

**Figura 33:** Posse da nova presidência. À esquerda, José Amaro



*Fonte: Acervo doado a autora pela Banda.*

Nora (1993, p.22) traz a reflexão sobre os lugares de memória e nos ajuda a compreender esse processo de retomada da Lira Conspiradora: os lugares de memória vivem de “sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas



ramificações”. Segundo Nora (1993), a necessidade pelos lugares de memória se dá porque perdeu-se os meios da memória. Podemos, assim, compreender porque os lugares abrigam fragmentos onde estão localizadas as lembranças: os resíduos que não desapareceram.

Entendemos, então, o processo de retorno e ocupação da sede pelos músicos. O que eles buscam são suas origens musicais, suas raízes, lembranças, os fragmentos do passado porque querem reviver, ver e ouvir sua Banda novamente. Querem conviver e ter experiências musicais.

A restauração do telhado, da fachada do prédio, a limpeza e pintura interna do salão significam a retomada do espaço, a possibilidade do encontro, dos ensaios, das aulas, as festas de outrora, a sede repleta de pessoas, os afetos, as histórias. Uma faixa<sup>45</sup> de anúncio de aulas foi colocada na fachada do prédio na expectativa de que novos alunos sejam contactados. As fotografias adiante mostram algumas etapas desse processo de ocupação da sede, com o sentido associativo da coletividade e solidariedade entre os músicos da Lira Guarany:

**Figura 34:** Fachada antes da reforma



*Fonte: Acervo doado pela Banda.*

45

Na faixa exposta na figura 36, lemos: “Escola Musical Lyra Conspiradora aos sábados das 9h às 11h. Faça suas inscrições aqui. Aulas grátis.”



**Figura 35:** Durante a reforma



*Fonte: Acervo doado pela Banda.*

**Figura 36:** Após a pintura, com o anúncio das aulas



*Fonte: Acervo doado pela Banda.*

Os meios da memória, que foram perdidos, se deixam encontrar na sede (o lugar do agrupamento dos músicos), na música, no convívio, no ensino, no acervo de partituras, no uniforme, nas conversas, nas risadas, na cultura como um modo operante de vida que havia sido silenciado, nos anos de 1990. As ações que foram transmitidas de geração a geração se perderam em novas opções de vida e a necessidade de retomar a identidade é a necessidade da memória, de reviver o que algum dia foi vivido.

Por isso, os fragmentos de memória estão nos lugares que têm significado, estão no afeto, no que remete ao familiar, no que ancora a sensação de pertencimento, na tradição oral, no inconsciente. As estruturas de sentimento (Williams, 1979) abarcam as lembranças dos fatos e emoções que marcaram as vidas e, portanto, unem esses sujeitos.

A Banda representa um lugar de memórias, contém as reminiscências que conferem identidade aos sujeitos. Lugares de memória estão na lembrança dos sujeitos, onde há autorrespeito, sentido coletivo e solidário, onde se torna possível começar novamente.

De forma visível, a Banda não desapareceu na memória desses músicos. Ela está viva dentro deles. Bosi (1994, p.68) admite, com Stern, que existe uma “memória “pura”, mantida no inconsciente, com a suposição de que as lembranças são refeitas pelos valores do presente (...)”. Quando elementos simbólicos essenciais na constituição das experiências das pessoas e dos lugares se entrecruzam, historicidade, significado e memória se encontram, correspondendo às estruturas de sentimento. As fotografias, a seguir, são da festa de aniversário, em 2017, e a diplomação dos músicos que tiveram destaque no ano (um costume na Banda).



**Figura 37:** Festa no salão da sede



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

**Figura 38:** Ésio Amaral diplomando músicos.



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*



Ao resgatar a memória da Lira Conspiradora por meio de ações concretas, os músicos da Lira Guarany geraram vida, projetaram a valoração do patrimônio por meio do sentido de pertencimento e fundamentaram a apreensão da memória na identidade com o lugar e em valores permanentes: coletividade, participação e criatividade (Ventosa, 2016). As fotos seguintes mostram uma homenagem da Guarany pelo aniversário da Conspiradora e a visita de músicos antigos que moram em outras cidades à sede.

**Figura 39:** Lira Guarany homenageia a Conspiradora tocando na praça São Salvador



*Fonte: Acervo doado a autora pela Banda.*

**Figura 40:** Amigos de longa data



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

No aniversário da Conspiradora de 2017, os músicos antigos, ex-alunos de Chico Trombone, tiveram a oportunidade de reviverem uma noite de lembranças do passado. Da direita para a esquerda estão: Écio Amaral, que administrou com extremo zelo a nova documentação da Banda, a reforma do prédio e a organização da festa; Wellington Azevedo Siqueira, que tocou na Conspiradora entre 1969 e 1976 (tornou-se músico profissional no Espírito Santo e reside em Vitória); Marco Antônio Vasconcelos de Azevedo, que tocou na Conspiradora entre 1975 e 1985 (músico profissional no Estado do Amazonas e mora em Manaus); Leonis Ribeiro, que tocou na Lira entre 1975 e 1983 (se tornou músico profissional no Estado do Amazonas e mora em Vitória – ES); José Jorge Lírio, que tocou na Conspiradora entre 1969 e 1983 (se tornou músico profissional no Estado do Amazonas e mora em Manaus) e Ary Santana, que tocou na Lira de Apolo (também músico profissional no Estado do Amazonas). Todos os que residem fora da cidade de Campos dos Goytacazes vieram somente para a ocasião desta festa.

De alguma forma, as ações comunitárias, as lembranças e vivências geram vida, quando se recorda, com alegria, os bons momentos; essas práticas projetam a valoração do patrimônio por meio de sua apropriação e fundamentam a apreensão da memória na identidade com o lugar. Exemplo prático e vivo de democracia participativa, pertença simbólica, cujos agentes locais articulam, por meio de parcerias, repertórios culturais, lógicas e códigos de conduta que não coincidem com os do Estado e nem com os do mercado (Ventura, 2010).

Na realidade, essa prática corresponde a “organização da cultura” (Coutinho, 2011, p.18) e aos “movimentos de solidariedade” (Ventura, 2010, p. 119): contextos da vida comunicativa que encorajam os músicos a terem autocontato com as suas necessidades e com o alcance de seus próprios direitos culturais.

Como os intelectuais orgânicos (Coutinho, 2011, p. 17) que saem da própria comunidade, os músicos têm consciência do vínculo

entre sua função e as contradições da sociedade, pois atuam como agentes sociais da didática da participação (Ventosa, 2016), ancorados nos princípios do paradigma da democracia participativa como Política Cultural, buscando, entre si, as possíveis soluções que evitem o desaparecimento de suas memórias. Como autocultivadores, constroem seu modo de vida e cultivam sua história dentro do que Eagleton (2005) chamou de cultura de identidade.

## 4.4 SOCIEDADE MUSICAL LIRA GUARANY

O convívio de inconsciente e consciente é ora tenso, ora distenso. Tenso quando a percepção-para-a-ação domina o comportamento. Distenso, no caso de o passado alagar o presente. [...] A lembrança é a sobrevivência do passado (Bosi, 1994, p.52-53).

Músicos da orquestra Carlos Gomes e da Lyra Plutônica se reuniram para formar a Lira Guarany, em 1893, que recebeu doações da família Vianna – uma família de posses - que idealizou a criação dessa agremiação. O Grêmio Carlos Gomes havia nascido em 1888, através dos “moços do commercio” da família Gusmão, como afirmam Sousa (2014, p.336) e Rangel (1992) e, em 1897, o grêmio deu origem a Orquestra Carlos Gomes, da qual saíram alguns músicos para formar a Lira Guarany.

A dissolução do referido grupo se deu por razões políticas (Sousa, 2014), embora o ambiente interno do Grêmio sempre tivesse sido tumultuado com uma administração instável, pois várias chapas concorriam às eleições internas por interferências políticas, segundo Rangel (1992). Interessante notar que o repertório executado pelo Grêmio, já em sua fase orquestral, não deixava de fora o melhor do popular da época, até às altas madrugadas: quadrilhas, polcas, mazurcas, *shottischs* e valsas, bem como “concertos-sarás” até 1902, segundo Rangel (1992, p.160).

A reunião com os músicos da antiga Lyra Plutônica que trouxe à existência a Lira Guarany ocorreu na residência do maestro João Joaquim Ribeiro dos Santos, onde nasceu a Banda com o nome de “Grupo Beneficente Lyra Guarany”, em 22 de outubro de 1893 (Folha do Commercio, 22 de outubro, 1893). Constava naquele momento de fundação os nomes dos componentes da diretoria e um integrante da família Vianna - o Joaquim José da Silva Vianna - foi o presidente Guarany. Em 1896, ao se eleger uma nova diretoria, passou a ser chamada Corporação Musical Lyra Guarany, segundo Rangel (1992).

O nome foi escolhido em homenagem à ópera “O Guarany”, do compositor Carlos Gomes, inspirada na obra literária de José de Alencar. Em fins do século XIX, como afirma Rangel (1992, p.153), as Sociedades Musicais preferiam apresentar “selecções” e “pot-pourris” de óperas famosas, pois a cidade recebia companhias de zarzuelas, operetas e de variedades de óperas em 1893, 1895 e 1912 (Rangel, 1992, p.160). Como exemplo, Rangel (1992) cita a Banda do 2º Batalhão do Regimento Policial do estado do Rio que, a partir de 1891, tocava nas ruas, coretos públicos e no Teatro São Salvador, nos intervalos das peças teatrais que eram apresentadas.

Em 1906, dois terrenos na Rua Treze de Maio, nº 141 foram doados à Guarany pela família Vianna e foi construída a primeira sede, nesse mesmo ano. Houve a necessidade de reformar esse primeiro prédio pois, sem recursos financeiros para mantê-lo, se encontrava em ruínas. Os próprios músicos resolveram demolí-lo e construir uma nova sede erguida, em 1967.



**Figura 41:** Primeiro prédio reformado, em 1964



*Fonte: Acervo doado pela Banda.*

**Figura 42:** Prédio erguido em 1967



*Fonte: Acervo doado pela Banda.*

**Figura 43:** Atual sede



*Fonte: Livro do Tombo dos Bens Material e Imaterial de Campos*

Não se pode deixar de mencionar a expressiva contribuição dada por Patápio Silva<sup>46</sup> e Prisco de Almeida<sup>47</sup> à Lira Guarany, como regentes e compositores, enquanto seus salões sempre estiveram de portas abertas para a sociedade. Ela abrilhantava as comemorações do Campos Atlético Association (um clube esportivo, fundado em 1912) e, também, animava os carnavais da cidade, desde a década de 1940. Tocou na sessão solene da União dos Sindicatos, em 1947, na ocasião de uma romaria de sindicalistas ao cemitério do Caju, segundo Carvalho (1991, p.334).

Em 1 de maio de 1937, a Lira Guarany realizou, no Rio de Janeiro, em Copacabana, no Lido, um concerto e, no dia seguinte, fez outro concerto nos estúdios da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, sob o patrocínio do jornal “A noite”. Os músicos viajaram de trem na companhia de 200 campistas, conforme conta Carvalho (1991). A seguir, há duas fotografias antigas que mostram tempos áureos da Banda:

**Figura 44:** Músicos no interior do seu salão nobre, em 1965



*Fonte: Acervo doado pela Banda.*

- 46 Patápio Silva era natural de Itaocara (RJ), tendo sido um erudito compositor e também um flautista virtuoso brasileiro do choro; considerado um dos maiores flautistas da história.
- 47 Prisco de Almeida era do distrito de Pureza, na cidade de São Fidélis (RJ). Além de teatrólogo, compositor, regente, locutor, trabalhou na Folha do Comércio, Jornal A Notícia, Monitor Campista e fundou a Rádio Cultura de Campos. Tinha João Corta-Frio como seu contra-mestre.

**Figura 45:** Mulheres a frente do desfile na década de 1970



*Fonte: Acervo doado pela Banda*

Em 1985, foi inaugurada a atual sede (figura 43), com doações dos materiais de construção através de diretores, músicos e amigos. Essa nova edificação possui um grande salão de festas nos altos, lojas alugadas no térreo e um salão onde ocorre os ensaios e as aulas de música gratuitas para a comunidade. O antigo presidente Willes Bolckau permaneceu à frente da corporação por 25 anos e passou a presidência para seu filho, Walter Bolckau, que ficou por 21 anos.

Entre os anos 2000 a 2010, a diretoria dessa época passou a desvalorizar os músicos e a Banda. A Guarany parou de ensaiar e de se apresentar, o que deixou um vácuo no que se refere ao cotidiano e ao modo de vida da agremiação, afetando sua dinâmica de funcionamento e causando uma interrupção nos ensaios. Isso se refletiu causando um abalo no funcionamento da Banda, como um todo.

Diante do fato, esses sujeitos que tinham construído uma história de vida associada à trajetória da Lira resolveram ir ao Ministério Público a fim de buscar ajuda para sanar os problemas internos



da Banda, inclusive os de ordem financeira, que eram muitos. Os músicos realizaram uma nova eleição, elegeram um novo presidente, o senhor Ésio, a fim de que fosse possível o retorno do modo de vida centenário da *Euterpe*, pela intervenção do Ministério Público.

A ação demonstrava que não havia mais diálogo e entendimento com a diretoria. A busca e o interesse dos sujeitos que se apropriaram de seu patrimônio fizeram com que sua identidade se estreitasse aos aspectos de uma memória construída. Os músicos se fizeram capazes de trazer de volta a possibilidade de viver experiências verdadeiras transmitidas entre o passado e o presente, como Santos (1993) expõe ao escrever sobre a construção da sociedade pela memória.

Jeudy (1990) percebe que as falhas da memória podem ser preenchidas pelos que vivem, posteriormente, a sua descoberta. As descobertas posteriores reavivam e valorizam o que ficou escondido. Se considerarmos esse pensamento no que concerne ao caso da Lira Guarany, o breve desaparecimento dos ensaios e das aulas corresponde a uma hipótese estimulante para os músicos, e não ao seu fracasso: possibilitou a tomada de consciência dos sujeitos e a investigação dos problemas internos da corporação. Observamos que, nesse pequeno esquecimento, seus atores sociais foram capazes de erguer os fragmentos de uma história que serve de espelho para os dias seguintes.

O momento em que os mais interessados pela memória se unem para abarcar a lógica da conservação dos patrimônios é um momento excepcional, pois prima pela salvaguarda do desaparecido, sendo isso fundamental para a propagação e preservação da cultura patrimonial. Portanto, Jeudy (1990, p.3) nos leva à reflexão ao perguntar: “o que seria uma memória sem o esquecimento? O que seria um monumento sem a ruína?” E a pergunta que se faz aqui: o que seria a Lira Guarany sem esse curto “desaparecimento”<sup>48</sup>? Ela seria a mesma de hoje? Pois a

48

Nos expressamos com curto desaparecimento no sentido de comparação com a idade da Banda, que é centenária.



“ruína não representa a degradação ou a perda de uma possível identificação, ela é fundadora do imaginário histórico” (Jeudy, 1990, p.3).

O entendimento de Santos (1993, p.76-77) a respeito da tradição implica na compreensão de que as experiências passadas incidem ou têm efeitos sobre os atos do presente e podem modificá-lo. Portanto, a tentativa de conhecimento que não observar o diálogo com o passado se faz insuficiente, incapaz de viabilizar o retorno da memória.

As mesmas práticas da Lira Guarany mantidas no presente vislumbram ressaltar a importância de um patrimônio que vive na memória dos músicos, novas formas de experiência humana que emergem de uma cultura residual (Williams, 1979) que possibilitam formas de continuidade entre o ontem e o agora, entre o que passou e o que perdura, de fato.

A memória é sempre a condição de inserção dos indivíduos no espaço e no tempo, se situa entre o passado e o presente, se associa entre a ação individual responsável que busca a defesa do bem comum, sendo, simultaneamente, individual e coletiva. Ao ressaltar a importância da memória, Santos (2003, p.25) afirma que ela “foi resgatada como sendo o caminho mais eficaz de acesso aos impasses travados no passado”.

Se a memória não ocupasse um lugar efetivo entre o que passou e o que viria a seguir, a Lira Guarany não se ergueria do descaso, do esquecimento. A memória se objetiva em representações, rituais e comemorações. Nessa busca pela recuperação do patrimônio, os músicos decidiram viver e ser tudo aquilo o que puderam se lembrar. Além do pensamento, sentimentos, imaginação e construção social, sua memória sintetizou a experiência de vida que transformou as experiências passadas, a partir dos resíduos deixados no tempo.

A apropriação da identidade do sujeito faz com ela se afirme nos “eus” políticos, forjando uma “cultura de identidade” (Eagleton, 2005) e uma organização de sua cultura (Coutinho, 2011). Os laços

de pertencimento se estreitam e se fortalecem, tecendo memórias coletivas como produto do fenômeno social onde o passado é reconstruído mesmo diante de uma rede de construção complexa, plena de negociações e conflitos. Então, o passado pode ser recriado ainda que numa experiência de enfrentamentos, muitas vezes conflitantes e geradores de angústia.

#### 4.4.1 MODOS DE FAZER E MODOS DE VIVER COMO FORMAS DE SOBREVIVÊNCIA

As formas que foram encontradas para restaurar o patrimônio imaterial da Lira Guarany depois de alguns anos abafado pelo descaso da antiga gestão, incluíram a possibilidade de seu retorno, permanência e sobrevivência. Sobre esse processo de retorno, nos lembramos que

[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura (Benjamin, 1994, p. 37).

Benjamin (1994) mostra o fato de que se lembrar do passado da Banda e desejar viver novamente aqueles encontros moveu os sujeitos a buscarem uma solução para o problema da má gestão e do descaso com o patrimônio imaterial. O lembrar não tem limites porque se coloca entre o passado e o futuro do que realmente importa: a Banda viva. Os sons dos instrumentos puderam, então, retornar a ocupar o espaço do prédio e da cidade. A cooperação,

o sentimento de apreço pela música levaram ao presidente Écio Amaral e aos demais remanescentes vislumbrarem dias de esperança para a Lira Guarany.

Hoje, a *Euterpe* possui uma média de 30 músicos. Semelhante a outras Liras, tem se apresentado, constantemente, em retretas pela cidade e também oferece aulas gratuitas a comunidade; recebe alunos de todas as idades, buscado manter costumes e aspectos do passado (aulas, ensino, repertório) como tradições inventadas, pois são práticas que se repetem ao longo dos anos, mas que se expressam por estarem carregadas de sentimentos, de movimentos. Adiante, seguem algumas imagens que mostram esses acontecimentos:

**Figura 46:** Aula de solfejo com a professora Richely



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*



**Figura 47:** Novos alunos, em 2017



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

**Figura 48:** Estudo em grupo



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*



**Figura 49:** Turma da noite



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

Crianças, jovens e adolescentes encontram, pela educação social na Guarany, a oportunidade de se socializarem aprendendo música, participando de um projeto de transformação social pela valorização de seu modo de vida. A educação musical liga o social ao cultural, aprofunda os valores de práticas educativas não convencionais desenvolvidas no âmbito da educação não formal, orientadas para o desenvolvimento adequado e competente da socialização dos indivíduos, oferecendo respostas às necessidades sociais do grupo.

Para além das aulas de teoria, solfejo e prática instrumental, a atuação da agremiação tem sido intensa, viva e frequente nas ruas da cidade: festa do padroeiro e de outros santos, procissões, alvoadas, desfile cívico (em 7 de setembro), eventos culturais e sociais, apresentações em escolas, asilos, universidades, comemoração de seu próprio aniversário e a busca pela reestruturação de sua coirmã, a Lira Conspiradora, que se intensificou no ano de 2017. Seguem algumas fotografias de eventos que contaram com sua participação:

**Figura 50:** Campanha para doação de sangue promovida pelo Moto Club de Campos



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

**Figura 51:** Festa do padroeiro da cidade



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

**Figura 52:** Ensaio na sede



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

**Figura 53:** Lira Guarany em frente à sede da Lira Conspiradora



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*



**Figura 54:** Na Casa de Cultura Villa Maria, “Choro na Villa”, em maio de 2017



*Fonte: Acervo de Rodrigo Sobrosa.*

**Figura 55:** Feira de Ciências, na UENF, em março de 2017



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

Da fusão que ocorre entre os lugares e as pessoas que os ocupam, o espaço torna-se um lugar familiar e, assim, são construídas as identidades tanto do local como das pessoas, por meio



das experiências vividas. Esses processos vistos por Tuan (2013) levam em consideração os laços afetivos entre os indivíduos e os espaços, enquanto a experiência no lugar produz a interseção de processos que podem gerar movimento, mobilidade, memórias. Os espaços se configuram fontes de testemunho e linguagem (Silva; Barros, 2010), onde a educação de jovens na Lira possui seu lugar de importância.

A memória não pode ser resumida somente ao lugar, mas reforça uma consciência da coletividade e ganha dimensão no imaginário humano; está nos lugares onde se efetivam as práticas cotidianas. Por isso, a mobilidade de se expressar musicalmente em vários lugares com distintas participações e repertório motiva e enriquece a vida e a dinâmica da agremiação.

Os novos modos de fazer e de viver correspondem às táticas (Certeau, 2014) de sobrevivência da Banda. Pela educação social não formal, aulas, ensaios e retretas, a transmissão do saber leva à participação ativa na comunidade. Os bailes<sup>49</sup> semanais são oferecidos no salão nobre no segundo andar da sede à comunidade, que os prestigia, para ajudar na manutenção da Banda e do prédio.

A parceria com a Lira Conspiradora é algo que move o presidente e os demais músicos da Guarany. Essa ajuda-mútua implica numa política de ação cultural e educativa revestida de cooperação e criatividade, reflete o aspecto solidário nas atividades musicais permanentes possibilitando a formação de conjuntos entre os músicos, a preservação de tradições e costumes, o que atende aos seus objetivos sociais.

49 Nesses bailes se apresentam artistas locais e dentre os gêneros que são tocados estão incluídos seresta, forró, samba, soltinho e bolero. Os bailes não são tocados pela Banda, mas a diretoria da Lira Guarany entende que é preciso dar oportunidade para que artistas locais se apresentem no seu salão, promovendo o incentivo e a valorização dos mesmos.

A música, em si, é um meio de comunicação social e de atividade de grupos (Conde; Neves, 1984-85) que promove, entre os membros da Banda, interação e sociabilidades. Insere a criança e o jovem na participação das manifestações vividas com os adultos e idosos, oportunizando grande integração no grupo, onde o participar significa o aprendizado de ser parte viva em algo e com outras pessoas.

A didática da participação (Ventosa, 2016) implica em promover um ambiente de expectativas de promoção de valores importantes para o convívio humano: experiência, êxito, confiança, respeito e autoestima, onde a emoção é o sentimento da motivação que conduz ao movimento seguinte. Comprometer-se, compartilhar e comunicar são ações necessárias em modelos de participação.

## 4.5 ASSOCIAÇÃO DE BANDAS CIVIS DE CAMPOS DOS GOYTACAZES

Sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei, ele aí instaura pluralidade e criatividade. Por uma arte de intermediação ele tira daí efeitos imprevistos (Certeau, 2014, p.87).

A Associação de Bandas Civis é um exemplo real de política cultural alinhavada ao paradigma da democracia sociocultural ou participativa e nasceu pela iniciativa de um movimento criado por músicos das diferentes agremiações campistas. Em fevereiro de 2017, eles se uniram para somar forças em torno da conquista dos direitos culturais das Liras, como organismos vivos e organização civil da sociedade.

Essa Associação é uma demonstração de que, por meio desse movimento cultural, a plena atividade das Bandas vivida numa esfera de unidade, articula sua identidade experienciada do eu para o nós – o todo do grupo (Eagleton, 2005). Os sujeitos buscam a autonomia em seu *modus vivendi* (Ventura, 2010) como proposta que parte da sua comunidade de músicos. Essa atitude aponta para uma das formas de luta e pertença simbólica que veicula a potencialidade afetiva e criativa em torno de sua preservação.

A autonomia da cultura praticada nas corporações corresponde ao termo que Coutinho (2001, p.18) nos apresenta: organizações culturais. No caso dessa Associação, ela está centralizada no grupo, assimilando o coletivo que se empenha na busca por encontrar parcerias que valorizem as Bandas Civis, tendo em vista uma de suas maiores necessidades: a remuneração dos instrutores de música, focando na educação musical.

Em geral, os professores das Liras trabalham gratuitamente e, assim, o fizeram, ao longo de todos esses anos. Em sua maioria, são aposentados e dispõem de tempo para lecionar. Mas o ideal seria que essas corporações tivessem seus professores pagos, até como um incentivo para que os mais novatos desejem ensinar com o estímulo da remuneração financeira.

Todas as Bandas são representadas nas reuniões da Associação que ocorreram durante o ano de 2017, concordando que a primeira necessidade das agremiações amadoras é o ensino musical. Sem aula de música, não tem alunos e, sem alunos, não há futuro, nem continuidade para o agrupamento. Uma das reivindicações que a Associação deseja fazer ao poder público é a contratação de professores para todas as Liras, para a devida valorização dessa classe, aperfeiçoamento e eficácia nos resultados pedagógicos. Portanto, vemos que o voluntariado e a didática da participação (Ventosa, 2016) tem se baseado numa ação solidária entre os músicos, sendo características presentes nas agremiações.

As reuniões em torno da Associação ocorreram na Fundação Municipal da Infância e da Juventude (antigo Patronato São José) e as demais ocorreram nas sedes da Lira de Apolo, Lira Guarany, Lira Conspiradora e Operários Campistas, com representação de todas as demais *Euterpes* do Município. O objetivo dessas reuniões era obter um consenso entre a opinião de todos os representantes sobre as reais necessidades das Liras, cogitando, até mesmo, a possibilidade de apresentá-las ao poder público (Secretaria Municipal de Educação, Fundação da Infância e da Juventude e Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima) com o fim de obter parcerias.

Os músicos afirmam seu compromisso com a preservação das corporações e nomearam problemas e necessidades das Bandas, dentre os quais estão:

- Reparo e manutenção de instrumentos, que são patrimônio das Liras;
- Alunos de comunidades que precisam estudar na sede devido ao risco de roubo de instrumentos emprestados a eles, nas comunidades;
- Roubo de instrumentos nas sedes;
- Acolher alunos menores de idade oriundos de abrigos oferecendo a eles o acesso ao convívio social, ao patrimônio cultural e ao ensino musical;
- Acolher, da mesma forma e objetivo, alunos das escolas públicas para visitação às sedes, aos ensaios e como alunos de música;
- Propor ao Poder Público Municipal que realize processo seletivo a fim de contratar instrutores para atuarem nas Bandas e atender maior quantidade de alunos.



A contrapartida das Bandas para com a sociedade mediante uma parceria com o poder Público Municipal seria a oferta de:

- Material didático para os alunos;
- Instrumentos;
- Professores;
- Duas apresentações por mês de cada Lira em escolas, praças e em datas cívicas;
- 50 a 80 vagas para alunos por turno (manhã, tarde e noite)
- Uma média de 720 alunos distribuídos em 9 Bandas da cidade.

Para alcançar tais objetivos, há necessidade de diálogo e envolvimento do poder público. O desejo dos músicos é apresentar soluções eficazes, que sejam construídas social e democraticamente no âmbito da cultura, a fim de colaborarem, em todo esse processo, pela preservação das Liras.

A Associação de Bandas também prima pela coesão entre as agremiações e a captação de recursos pela observância dos editais de cultura, mas até agora muito pouco foi realizado pelos músicos por meio do acesso aos editais. Enquanto isolados em suas Bandas, fica mais difícil o acesso, o poder de participação e barganha na dinâmica das decisões. Além disso, observamos que os músicos possuem certo desencanto com as propostas disponibilizadas pelos órgãos públicos, o que justifica a busca pela organização dessa Associação. A ausência de qualificação para participar dos editais públicos também dificulta o acesso a esse meio que disponibiliza recursos públicos.

Por outro lado, segundo Ventura (2010), os conselhos de cultura podem não incorporar segmentos representativos de diversos campos que envolvem interesses e valores que disputam o reconhecimento político na área cultural. Não obstante, vemos a importância da formação de uma Associação que, além de representar os interesses específicos do grupo, é coesa e centrada nas necessidades reais e efetivas.

Em geral, as corporações musicais exercem muito pouca participação nos Conselhos e Conferências de Cultura do Município, não demonstrando interesse nesse tipo de participação. Embora o Município conte com o sistema e com o Conselho de Cultura, constatamos a ausência de políticas culturais específicas para as Liras por parte do poder público municipal que abranjam as demandas desses grupos centenários.

Na Conferência de 2016, apenas dois integrantes da Lira de Apolo (o maestro Ricardo e o clarinetista Álvaro) compareceram à câmara técnica de música. Na Conferência de 2018, não temos conhecimento da presença de músicos de Bandas comunitárias, nem mesmo alguma representação da Associação de Bandas. Apenas a Lira Guarany aceitou o convite para se apresentar no encerramento desta última Conferência.

Figura 56: Programação da conferência de cultura, em 2018

**6ª Conferência Municipal DE CULTURA**

TEMA: "A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL CAMPISTA"

**01/12 Museu Histórico de Campos**  
(Aberto)  
Praça do Santíssimo Salvador nº 40, Centro

18h Credenciamento dos participantes  
18h30 Apresentação da centenária Lyra de Apolo  
19h Formação da mesa da abertura  
19h30 Palestra: "A importância das relações de pertencimento na formação da identidade cultural"  
Professor Marcelo Sampaio, mestre em Teoria das Artes da Unicamp

**02/12 Escola Municipal Amaro Prata Tavares**  
Rua Terrento Coronel Cardoso nº 647, Centro

8h30 Credenciamento até as 12 horas  
9h Palestra: "O que é e para que serve uma Conferência de Cultura?"  
Professor Juan Ignacio Barzola, Doutor em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
10h Reuniões das Câmaras Temáticas (Museus, Artes de Rua, Artes Plásticas, Carnaval, Dança, Gestão Cultural, Instituições de Ensino Superior, Instituições de Patrimônio Histórico, Literatura, Movimentos Sociais, Música e Teatro)  
13h-14h Intervalo para almoço  
15h Apresentação das decisões das 12 Câmaras Temáticas  
17h Encerramento com a apresentação da centenária Lira Guarany

**CAMPOS**  
LIVRE A SUA CIDADE

**FUNDAÇÃO CULTURAL DE CAMPOS**  
SERRAVALLE DE OLIVEIRA LIMA

Fonte: Acervo pessoal da autora.

As políticas culturais devem fomentar a emergência das associações locais junto a atores privados, agentes sociais e aos intelectuais orgânicos, capazes de defender as práticas, as demandas, os direitos culturais e a emergência da livre expressão. Devem primar pelos laços de solidariedade, normas de confiança e formas organizacionais que sobrevivem no nível local e que imprimem resistência por meio de formas específicas e não formais de sobrevivência econômica, assegurando a autonomia de valores, práticas e modos de expressão culturais.

As fotografias, a seguir, mostram as reuniões da Associação e uma apresentação musical dos músicos no calçadão do centro da cidade, em 24 de fevereiro de 2017, cujo repertório de marchinhas de carnaval apresenta à comunidade campista a existência da Associação de Bandas.

**Figura 57:** Reunião na Lira de Apolo



*Fonte: Acervo pessoal da autora*

**Figura 58:** Reunião na Operários Campistas



*Fonte: Acervo pessoal da autora*



**Figura 59:** Reunião na Lira Guarany



*Fonte: Acervo pessoal da autora*

**Figura 60:** Apresentação no calçadão com a regência de Ricardo de Azevedo



*Fonte: Acervo pessoal da autora.*

**Figura 61:** Presidentes das Bandas e músicos, no dia da Assembleia



*Fonte: acervo pessoal da autora*

**Figura 62:** Assembleia da Associação



*Fonte: Acervo pessoal da autora*

A Assembleia realizada na Sociedade Musical Operários Campistas inaugurou a Associação com a eleição da sua presidência, diretoria, conselho fiscal e administrativo. As fotografias mostram a participação e o empenho dos músicos que compareceram como protagonistas dessa política cultural, demonstrando como a autonomia dos grupos comunitários agregam interesses individuais e coletivos, por meio da ocupação social dos espaços. Essa autonomia também chama a atenção para as memórias que, revividas, podem incentivar políticas de preservação do patrimônio, podendo incluir a revitalização dos centros históricos e oportunizando o desenvolvimento do turismo local.

Uma atual defesa da diversidade e criatividade das manifestações e movimentos político-culturais precisa direcionar a agenda cultural para a preservação dos modos de vida das comunidades locais, viabilizando políticas culturais de instâncias associativas e intergerativas. Políticas intergerativas têm um grande potencial para transmitir às futuras gerações costumes, bens, práticas e valores herdados.

O mais importante é que o modo de vida seja interligado e que as políticas culturais locais promovam parcerias que sejam equitativas, provendo a valoração de patrimônios, da cultura popular e, no nosso caso, da cultura residual. Pelo passado significativo, memórias preservadas e integradas em estruturas de sentimento ou de experiências (Williams, 1979, p.134), essas políticas são capazes de projetar o educativo como finalidade, o social como âmbito e o cultural como meio de intervenção.





5

HISTÓRIAS  
DE MÚSICOS



A história pode ser transmitida de geração a geração. Ao relatar suas experiências, o narrador se espelha nas recordações e na esperança. Como aprendizes e mestres do ofício musical, a oportunidade de narrar sua vida, desafios e expectativas vem do privilégio daqueles cuja memória sabe discernir, para além do presente, o que ficou oculto no passado, mas que amadurece para os tempos que seguem.

A “função da memória é o conhecimento do passado que se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente” (Bosi, 1994, p.89). O passado, assim revelado, não se mostra como o simples antecedente do presente, mas uma fonte para o hoje. Fonte que podemos recorrer para conservar o narrado, a oralidade, a tradição, a arte de contar e o que não mais se conhece, pois as relações de produção expulsaram o conselho e a sabedoria do âmbito do falar vivo. A narração foi substituída pela informação.

Ouvir os músicos mais antigos e amadurecidos corresponde a conhecer o que se passou, também, com seus coetâneos e a recuperar os tempos idos, as experiências perdidas e passadas. Ficamos conhecendo, da mesma forma, o que se firmou e se estabeleceu no tempo e nos espaços de sociabilidade, nos lugares de memória.

Já a oralidade de jovens que contam suas vivências, além das narrativas dos sujeitos de mais idade, nos ajuda a conhecer as expectativas da juventude, ainda que estejam inseridos em grupos de origem oitocentista. Ao revelar seu envolvimento, participação e cooperação junto a uma cultura centenária, eles apresentam novas perspectivas para modos de vida e novas gerações, dando sequência ao aspecto da identidade dentro das Bandas Civis.

Que as memórias contadas nas narrativas de experiência nos sirvam de base para compreendermos o *modus vivendi* desses sujeitos, as instâncias da identidade, o pertencimento, a afetividade, as vivências, as “estruturas de sentimento” (Williams, 1979, p.130); bem como, as necessidades do presente, o valor do passado e os direitos culturais de homens que sonham com a música e com a vida.

## 5.1 ANÁLISE DA “COLETÂNEA DE NARRATIVAS”

Nesta pesquisa, estamos contribuindo para a construção de uma história oral de natureza “híbrida”, termo usado por Meihy e Holanda (2007, p. 128). Neste tipo de história oral, as vozes dos narradores se cruzam entre si podendo promover uma discussão polifônica entre os sujeitos, uma espécie de “coletânea de narrativas”, segundo P. Thompson (1998, p. 303).

A coletânea de narrativas inclui a ideia de que todas as narrativas de vida são importantes, mas também são complementares. Nenhuma delas é tão rica ou tão completa isoladamente, como narrativa única. Por isso, elas conversam, dialogam e perfazem um todo a ser explorado, um modo mais eficaz que permite sua utilização na construção de uma interpretação histórica mais ampliada.

Além disso, há um sentido nas narrativas dos colaboradores que pode ser usado no diálogo com as categorias de análise elencadas nas fontes bibliográficas. Essa análise se utiliza de um processo onde a dimensão social é explorada na medida em que reconhecemos pontos de intercessão nas narrativas, correspondendo à definição de temas importantes que se alinham às categorias de análise.

Essa flexibilização interpretativa se desenvolve de modo a dar sustentação aos objetivos da pesquisa que opta por uma associação entre a pesquisa bibliográfica, em documentos, observações de campo e o diálogo com os sujeitos. Não obstante, P. Thompson (1998, p. 311) defende que a narrativa pode ser a “forma primordial pela qual os seres humanos dão sentido à própria experiência” sendo, as de caráter espontâneo, um recurso recorrente para transmitir mensagens simbólicas que reflitam as estruturas de sentimento ou de experiências, a afetividade e a participação presentes no cotidiano das Bandas estudadas.

Para tanto, ao fazermos uso da “história oral híbrida” (Meihy; Holanda, 2007, p. 128), estamos prezando pelo poder da conversa, contatos ou diálogos das narrativas com as categorias colhidas na teoria estudada. Buscamos valorizar, como técnica de interpretação, a polifonia, reafirmando que a história oral é, sobretudo, uma investigação do social, na medida em que associa vozes consonantes ou dissonantes. Os argumentos derivados das entrevistas são associados às categorias que são indicadores de análise emanados das fontes bibliográficas.

Assim, as narrativas agrupadas, como um todo, em torno das categorias de análise apresentam temas comuns aos relatos colhidos, uma vez que se vinculam, também, aos conceitos da pesquisa. Pelo agrupamento das narrativas, P. Thompson (1998) entende que o grupo de vidas entrevistado pode vir a representar toda a cultura ou comunidade a qual está vinculado. No nosso caso, nos referimos ao grupo de músicos entrevistados que almeja alcançar os anseios e necessidades das Bandas, aqui, representadas por eles.

Isso também se alinha ao fato de que as memórias individuais, uma vez unidas, formam um todo de memórias coletivas: as memórias do social. E é desse todo social que emergem as narrativas que demonstram as experiências coletivas. Essas experiências partem do passado e vão até o presente, enquanto apontam para o futuro.

O mais importante na realização da “história oral híbrida” (Meihy; Holanda, 2007, p. 128) é que a análise dos relatos se suceda com êxito, permitindo expressividade na coletânea de narrativas. Que essa expressividade, em seus argumentos, possa ser somada aos dados que encontramos nas outras fontes pesquisadas. Isso corresponde a levar a cabo a integração entre generalidade e detalhes, entre a teoria e os fatos, enfatizando a força temática presente nas categorias que, por sua vez, conduzem a interpretação dos temas.

Elucidamos, em primeiro lugar, a categoria costume, conforme elaborada por E. P. Thompson (1998), que se relaciona com genealogia e lugar (Cruikshank, 2000). Estas se tornam pontos focais pelos quais a memória resiste às pressões do capitalismo sobre as antigas instituições associadas ao parentesco. As categorias mencionadas também são atinentes aos saberes teóricos e práticos transmitidos por gerações. Em sua função educativa, as agremiações demonstram que os saberes estão vinculados aos costumes e às tradições inventadas (Hobsbawm, 1984). Eles se perpetuam pelo vínculo estabelecido com a repetição de hábitos do passado e um ensino tradicional geracional, sobre o qual se referem Conde e Neves (1984-85).

O relato de Dalton Luiz nos chama a atenção para a necessidade dos músicos repensarem algumas práticas nas Bandas Cívicas e nos leva a refletir sobre tradições e costumes. Assim como os costumes acatam as alterações que surgem com as transformações advindas com o tempo, as agremiações centenárias podem pensar em se adequar, em alguns aspectos, às mudanças que acompanham a contemporaneidade:

Eu tenho plena consciência da importância das Bandas quanto mantenedoras de uma cultura musical que não precisa mais ficar cristalizada no tempo. Como os tempos mudaram, precisamos nos adaptar aos novos tempos (Narrativa de Dalton Luiz da Silva Freire).

Eu sou da Lira, não posso negar e nem quero negar. Eu tenho uma dívida de gratidão com as Liras por eu ter sido tão bem recebido e ter aprendido música com pessoas tão abnegadas. Ao mesmo tempo, me sinto confortável para apontar o que eu acho que pode melhorar nelas. Não falo de forma pejorativa, nem crítica e nem para denegrir. Pelo contrário, eu quero que elas cresçam e floresçam, de tanto que eu gosto e respeito essas instituições (Narrativa de Dalton Luiz da Silva Freire).



Em sua narrativa, Dalton Luiz se refere a uma nova forma de pensar a educação e o fazer musical nas Bandas Civas, focando em novas maneiras de construir um repertório que priorize a qualidade musical produzida pelo grupo. Ele ainda foca e sugere às Bandas Civas uma gestão mais renovada e oxigenada por novas ideias, no lugar de a diretoria manter padrões tradicionais que, em sua opinião, vêm engessando algumas práticas. Dalton Luiz demonstra vivenciar sua preocupação com o caminho tomado por algumas agremiações que não têm repensado mudanças importantes para seu *modus vivendi*. Ao expressar sua dívida de gratidão pelas Liras, o músico colabora para a valorização e fortalecimento dos modos de vida (Williams, 1979) nessas agrupações.

Nos relatos de Ésio, Ricardo e José Jorge, observamos que seus antepassados (pais e avô) eram envolvidos e ativos nas Liras Guarany (o pai e avô de Ésio; o pai de Ricardo) e Conspiradora (o pai de José Jorge). De alguma forma, a genealogia e o lugar exerceram influência na sua inserção e iniciação musical nas Bandas, contribuindo para que se tornassem músicos, desde tenra idade.

Ainda notamos sua identificação com as tradições mantidas nas Bandas<sup>50</sup>. Todo o apreço pela continuidade dessas associações de músicos se vincula ao sentido de experiências e sociabilidades vivenciado que provê, inclusive, oportunidades profissionais. Os sujeitos fazem da música um caminho para o futuro, como fruto de sua aprendizagem e interação social. Desenvolvem, desse modo, uma forte gratidão pelas agremiações, de onde se origina sua história com a música. Isso alinha suas vivências às estruturas de sentimento ou de experiências (Williams, 1979, p.134) que passam a compor sua prática, costurando-as a um contexto relacional, geracional e afetivo.

50

Entre as tradições presentes nas Liras, estão as práticas que se repetem, desde longo tempo: comemorações de aniversários da Banda, retretas em datas cívicas, em festas de santos, procissões e hasteamento de bandeiras e mastros, alvoradas, ensaios, métodos antigos de ensino que são mantidos. Todas essas práticas tradicionais estão mencionadas nos relatos de outros músicos e retratam a invenção de uma continuidade histórica existente nas Bandas, a invenção das suas tradições (Hobsbawm, 1984).

As estruturas de sentimento estão relacionadas aos contextos de sociabilidade apresentados nos relatos. Por serem manifestações de resistência e oposição às práticas hegemônicas dominantes, essas estruturas ajudam a problematizar os discursos sociológicos sobre cultura, focando na consciência intersubjetiva e nos processos interativos que geram estruturas sociais e culturais nascentes. Nesse sentido, a consciência prática tem a ver com o que está sendo vivido no momento, com sentimentos e pensamentos vividos no social, onde as estruturas de sentimento ou de experiências se tornam compreendidas pelas vivências narradas pelos sujeitos.

No relato de Ésio, identificamos a referência que a Lira Guarany tem para ele e como ele manifesta seu reconhecimento pela chance de ajudar pessoas carentes através do ensino musical. O maestro expressa o sentido de coletividade nas experiências partilhadas, uma consciência social e prática alusiva à importância do papel das Bandas Cívicas:

Muita gente não conhece a razão de uma Banda de música. No passado, os escravos eram talentosos, criativos e muito inteligentes. Batiam tambores, faziam maracas, chocalhos, flautas de bambu, mas não tinham condições de estudar música, pois o ensino era muito caro. As Bandas de música foram criadas para apoiar essa classe sacrificada, desde a escravidão. Hoje, elas são as centenárias.

A função dessas Bandas de música é apoiar a classe mais sacrificada até hoje, por isso elas não podem acabar. Pois tiram as pessoas mais carentes do lugar onde estão e ajudam com ensino de música, professores, passagem de ônibus, lanche, roupas e livros. Isso é função das Bandas de música. Ao tocarem e receberem o cachê, o dinheiro é aplicado para pessoas carentes: metade é para manter os gastos da Banda (músicos) e a outra metade, é revertida para a formação de alunos. A música é um estudo caro, prolongado e esse é o objetivo das Bandas de música (Narrativa de Ésio Ribeiro Amaral).

Quando eu cheguei aqui, eu pensei: abre as portas, porque eu não tenho pra onde ir [...] Estou aqui pela gratidão que tenho a Lira Guarany e aos meus bons mestres que já faleceram (Narrativa de Ésio Ribeiro Amaral).

Além do afeto, observamos a pertença simbólica, o pertencimento do Ésio à Banda e a consciência que ele tem do ofício de uma Banda de música. Isso faz dele um autocultivador de sua cultura (Eagleton, 2005). A gratidão pelos seus antigos professores e o desejo de colaborar com as pessoas carentes apontam para o anseio do maestro de manter não só a Lira Guarany, mas de, por meio dela, divulgar a educação musical, contribuindo para a organicidade dessa cultura com a demonstração de solidariedade. Assim, podemos identificar nos modos e vida das agremiações características da didática da participação em sua dimensão social e educativa, como a cooperação e a ajuda-mútua.

Embora Ricardo tenha mencionado que seu pai (músico da Guarany) não o influenciou a buscar uma Banda, ele reconhece a Banda como um ambiente familiar, portanto, como um lugar de práticas, de memórias (Nora, 1993), de boas lembranças, de sociabilidades e um espaço de experiências, onde estabeleceu relacionamentos com compositores e regentes das Bandas Civis:

Quando fui para a escola, eu já tinha influência da Banda Civil, pois eu conhecia muitos dobrados por viver acompanhando Prisco de Almeida e João Corta-Frio ensaiar a Guarany, desde criança. Meu pai sempre me recomendava para não pedir ao maestro da Banda para tocar a música tal e tal. Mas não tinha jeito, eu sempre pedia... Todo o aprendizado de canto que tive de grupo escolar, na Escola de Aprendizizes e com Padre Rosário, eu coloquei em prática na Banda da Polícia, mais tarde (Narrativa de Ricardo de Azevedo).

O pai de Ricardo também o influencia na decisão de escolher a música como profissão, confirmando que a genealogia e o lugar incidem sobre a cultura de identidade (Eagleton, 2005) nas agremiações civis que sempre tiveram o papel de encaminhar músicos para as corporações militares:

Já teve uma Banda da polícia aqui em 1930 e meu pai tinha arrependimento de não ter entrado nela. Meu pai falava para mim que se eu quisesse sobreviver de música como músico civil, eu não teria condições de sobreviver. Ele me orientou para procurar uma Banda militar se eu quisesse viver de música. Então, eu fui para a Banda Militar em 1960, após sua morte, em 1950, aos 53 anos (Narrativa de Ricardo de Azevedo).

A genealogia e o lugar são pontos de apoio à memória. No caso de Ésio, Ricardo e José Jorge não somente o aspecto geracional e de tradição se fazem presentes em suas práticas, mas também o genealógico (familiar) como esteios e suportes para a continuidade de uma cultura com a qual esses homens se identificam e pela qual lutam, constantemente.

Ainda podemos associar a essa discussão a categoria cultura de identidade. Somente há uma cultura de identidade quando há a construção de identidades. Junto desse entendimento, nos referimos as Bandas Civas como depositárias de um modo de vida peculiar, que a si mesmo se organiza e apresenta soluções para suas reais necessidades.

As narrativas mostram a pertinência de nos referirmos às gerações de músicos que perfizeram uma trajetória de vida nas Liras, pois percebemos o vínculo de identidade dos entrevistados com as Bandas e as gerações de seu passado. Sirinelli (2000) destaca que um estrato demográfico só se torna uma geração quando adquire existência autônoma e uma identidade. Essa identidade com as Bandas Civas é percebida na auto-representação e autoproclamação desses músicos que possuem o sentimento de pertencer, costurando estruturas de sentimento que são desenvolvidas entre eles. Vejamos fragmentos dos relatos de Álvaro e José Jorge:

Depois que vim para a Lira de Apolo, passei a vir mais ao centro da cidade e a ter um sentimento de pertencimento, também pelo centro. Nossas idas ao Bar Gato Preto, perto



da Banda, o convívio com os músicos, tudo isso faz parte de ser da Lira de Apolo. A Banda é um espaço agradável em termos de convívio, a gente se sente uma família, é como se a Banda suprisse algo em nós, considerando a coletividade (Narrativa de Álvaro Martins Siqueira).

O meu pai, Chico Trombone (Francisco das Chagas), me motivou a entrar na Lira Conspiradora. Não só a mim, mas a tantos outros. Ele me trouxe para cá quando eu tinha 9 anos e, aqui, foi onde eu comecei a tocar triângulo. Fui tomando gosto pela música sendo incentivado pelo meu pai, que sempre foi um grande professor de música para todos. Ele amava essa arte tão bonita que é a música. Meu irmão também era trompetista (Chiquinho) e, assim, eu não tinha como não ser músico também, pois eu cresci vivendo, na minha casa, a movimentação de ensaios de Banda e ensino sobre a música (Narrativa de José Jorge Lírio).

Me sinto muito orgulhoso por fazer parte de uma Banda centenária. Primeiro, pelo fato de continuar um legado que meu pai começou e, também, por tantos músicos que eu admiro terem passado por aqui também. E mesmo que a Lira esteja em dificuldades, hoje, eu sei que amanhã ela pode estar de pé novamente, pois Banda de música nunca acaba totalmente. (Narrativa de José Jorge Lírio).

Logo no começo, nenhum dos músicos que chegava aqui tinha o seu próprio instrumento. Todos nós que passamos por aqui devemos a Lira Conspiradora e aos diretores que estavam aqui, na época, que nos ensinaram tudo, compraram e nos emprestaram os instrumentos. Nos trataram muito bem, nos incentivando e cuidando de nós. Éramos crianças ainda (Narrativa de José Jorge Lírio).

Alinhada aos costumes, práticas e saberes musicais, as narrativas ainda mostram que a construção de identidades está perfilada às necessidades e ao modo de vida nas Bandas. Os relatos salientam que a influência das memórias e das práticas dos antigos sobre os mais jovens colabora para essa construção no grupo, formando uma cultura que tem seu esteio numa identidade geracional. José Amaro, Dalton Luiz e Jorge também se expressam a esse respeito:

Para os músicos mais velhos, é gratificante saber que a Banda está viva, ensaiando. A galeria de fotos da sede mostra aos músicos atuais, os mais antigos que já faleceram, mas que se destacaram. É como um memorial da Banda, que mostra o exemplo dos músicos que se destacaram. Hoje, o jovem músico se vê substituindo aquele que faleceu, mas que deixou exemplo para a Banda. Os mais novos precisam ter exemplo dos mais antigos. Ésio é um exemplo para os mais novos, pois chegou bem cedo na Lira Guarany (Narrativa de José Amaro Manhães).

Eu vejo alguns fatores sociológicos na busca pela preservação das Bandas pelos músicos. Um dos aspectos é o geracional (de pai pra filho), o outro é a necessidade dos músicos de manterem a instituição, pois são pessoas abnegadas e dedicadas (Narrativa de Dalton Luiz da Silva Freire).

A Banda de música significa uma família musical. Você conhece gente nova, conhece os mais antigos. É uma família em que todos cantam na mesma pauta, no mesmo pentagrama, no mesmo ritmo, sob a mesma regência e se encontram toda semana. Eu não me vejo fora de uma Banda. Se fechar uma, eu vou para outra. É lindo de se ver pessoas de 80 anos tocando com adolescentes de 16 anos. Eles falam a mesma língua. É uma continuidade da história (Narrativa de Jorge Ribeiro Coelho).

A Banda tem muito significado pra mim: o significado musical (que ficou na minha memória – aulas, conversas, aprendizagens num contexto afetivo muito grande vinculado ao aprendizado musical e ao estreitamento de amizade com aquelas pessoas); o significado social de integração com aquelas pessoas simples e humildes (o companheirismo que passei a ter nas Bandas de música); o significado ético, de valores e respeito aos colegas e à música. Graças ao aprendizado nas Bandas eu percebi que poderia ser um músico profissional (Narrativa de Dalton Luiz da Silva Freire).

A afetividade é um elemento basilar para construção de memórias. Observamos a presença do aspecto afetivo quando os músicos se expressam gratos por toda a vivência, companheirismo e conhecimento musical adquiridos. Identificamos que o ensino de música nas Bandas Civas se adequa à educação não formal por ocorrer junto à comunidade; ao mesmo tempo ele guarda características de uma tradição inventada (mantendo métodos e livros utilizados por gerações passadas). Assim, o associamos a educação social, elucidada por Ventosa (2016), onde os músicos mais velhos influenciam os mais novos com saberes teóricos e práticos:

Ele me deu uma lista de livros para comprar: o ABC musical, o Artinha, o Panseron (cartilha musical) e, em 6 meses, eu aprendi a teoria musical. Ele buscou na Conspiradora um saxofone alto Mi bemol e me emprestou para eu soprar. Comecei a perturbar os vizinhos... e uns dois meses depois eu fui para a estante da Banda. Mas antes, eu já assistia os ensaios que ocorriam na Lira Conspiradora (Narrativa de José Amaro Manhães).

No começo, as aulas eram individuais. Só começamos a tocar juntos com os outros alunos, quando entramos na Banda. Primeiro, fizemos as aulas individuais, ensaiamos os duetos, participamos dos ensaios e depois entramos na Banda. O professor Sérgio fazia comigo um dueto de clarinetes, como introdução à prática de conjunto. Ele gosta de usar também os quartetos para estudar (Narrativa de Álvaro Martins Siqueira).

Ainda podemos concatenar essa transmissão de saberes aos costumes e as tradições que, de forma semelhante, vêm das gerações anteriores. A utilização de metodologias antigas confirma essa análise. O sentido social, afetivo e a manutenção de valores como o autorrespeito, ajudam a tecer estruturas de experiências num lugar de sociabilidades, onde se desenvolve o espírito associativo:

Existem jovens e adolescentes que amam o passado. Eu acho lindo. Eu tenho meu carro, mas ainda preservo um fusca 78. Quando eu estou com esse fusca no clube, jovens de 17 ou 18 anos ficam amando aquela antiguidade que faz história e se torna uma referência. Com a música é a mesma coisa. Então, toda a história da Banda e da música pode ser reconstruída através da união, da disposição dos músicos, pois os jovens de hoje estão dispostos a relembrar essas histórias. Não há idade e não há tempo para música (Narrativa de Jorge Ribeiro Coelho).

Pela via da tradição oral, a memória é transmitida de uma geração à outra. Todo o conhecimento musical e as experiências adquiridas são como artefatos culturais que sobrevivem de períodos anteriores. As memórias contêm um conjunto de representações coletivas por manifestarem modos de sentir, modos de querer e modos de fazer. As tradições seletivas e o passado significativo aparecem como processos vivos e ajudam a edificar o *modus vivendi* nas agremiações.

Refletir sobre as tradições orais dá sentido à ordem vigente. Ao narrarem suas experiências subjetivas, os músicos revelam a história social construída por eles, as complexidades e as necessidades do seu cotidiano, as lembranças do passado que ajudam a construir o presente.

Ao observarmos como os sujeitos narram o sentido do convívio, do aprender coletivamente, de a Banda ser família, ser refúgio, ser amparo, percebemos o sentimento de pertencimento ao lugar que é comum a todos: a Banda Civil e o que está relacionado a ela. Todas as experiências vividas os afetam em um campo de relações também com o lugar que se faz presente nos ensaios, nos locais de apresentações, no convívio e na sede. O Álvaro expressou bem sua relação com a Lira de Apolo:

Os músicos da Apolo costumam formar conjuntos que são desdobramentos da Banda, como: grupos de chorinho, de samba, de música de câmara: quartetos, quintetos.



Até porque os gostos nunca são somente por dobrados ou músicas de Banda. Então, existe essa externalização do gosto entre os músicos. São oportunidades que a Banda traz pra gente. Vira uma coletividade ampliada para fora da Banda. Geralmente, nós pegamos trabalhos de blocos de carnaval. Eu comecei a participar desses blocos no ano retrasado (Narrativa de Álvaro Martins Siqueira).

Não podemos nos dar ao luxo de termos desunião. Estamos todos lutando para reerguer a Banda. É um sentimento de pertencimento que a meu ver é mais forte do que nas outras Liras. Ninguém vai lá para ganhar nada. Quem está lá, está para se doar pela Banda. É muito inspirador ver uma pessoa na idade do Seu Ricardo, lutando com tanta intensidade pela Lira de Apolo. Muitas pessoas pensaram que era impossível chegar aonde a Banda chegou, em termos de restauração do prédio. Mas, agora, seu Ricardo nos mostrou que é possível (Narrativa de Álvaro Martins Siqueira).

Esses lugares têm um significado de abrigo de memórias e de práticas em constante construção. Ainda que as Bandas sejam um lugar de aprendizado instrumental que não se restringe ao repertório de dobrados e marchas, elas possibilitam o treinamento profissional de seus músicos. São espaços de experiências, lugares de representações coletivas que protegem o passado e as tradições inventadas, os costumes e as experiências sociais. Abrangem um processo vivo, dinâmico, perfazendo formas sociais participativas de entreatajuda. O relato de Jorge Ribeiro reflete sobre o sentido da coletividade nas Bandas Cívicas que se intercala com o relato de Álvaro:

Eu acho que se deve haver um consenso com o corpo docente, diretoria e os prestantes (os músicos). Essa coesão entre esses dois grupos é o que faz a Banda funcionar. Porque muitos querem se destacar numa diretoria, querem ser diretores e isso prejudica o andamento da Lira. Vejo que a coluna da Banda é essa cooperação, essa conexão, essa igualdade entre as duas partes. Pois a música, em si, é uma harmonia. Assim como tem que haver harmonia musical numa sinfonia, num dobrado,

deve haver entre a diretoria, os prestantes e os alunos. Isso que firma a Banda. Isso que faz a Banda ser uma família (Narrativa de Jorge Ribeiro Coelho).

O que me deixa feliz de estar na Banda é o sentimento de coletividade que há aqui, a cooperação. É o sentimento de fazer parte de uma coisa maior. Não há competição, é mais cooperativo. Todos têm que se ouvir, e se adequar a mesma harmonia. Estar num ambiente popular, de muito mais fácil acesso do que as orquestras, por exemplo, para mim, tem um significado de algo muito maior do que muitas outras coisas. Desde os membros da diretoria, cada um precisa colaborar de alguma forma. Todos são importantes tanto musicalmente (os músicos), quanto administrativamente. A Banda precisa de cooperação para caminhar. A cooperação precisa ser mais importante e suplantar as pequenas competições, que devem ser sadias, senão, não tem como fazer música. Não é fácil manter essa harmonia entre as pessoas, e nem mesmo na hora da música, mas todos precisam se esforçar e cooperar (Narrativa de Álvaro Martins Siqueira).

As palavras consenso, coesão, conexão, harmonia, cooperação, cooperativo e colaborar aparecem nos relatos de Jorge e de Álvaro, associadas ao êxito da Banda, ainda que não seja fácil de ser alcançado. Percebemos que há disputas e conflitos entre os músicos, mas os costumes são vividos em redes de solidariedade, autoestima, cooperação, ajuda-mútua, afetividade. Essa prática ajusta, nos sujeitos, a cultura de identidade que se estabelece por meio de trocas e experiências práticas, como formas sociais que se fazem mais reconhecíveis quando articuladas e explícitas.

A necessidade da cooperação é notória em cada narrativa quando os músicos são unânimes em reconhecer a importância das Bandas em suas experiências de vida, chamando a atenção para uma identidade deles com o lugar. Os espaços de experiências são lugares de sociabilidade onde eles encontram e vivenciam uma pertença simbólica única e peculiar, firmada no autorrespeito, no respeito à música e ao outro. Formam, assim, um movimento baseado em ações solidárias, onde a criatividade encontra espaço.

Dalton Luiz, Matheus, Jorge Ribeiro e outros foram capazes de reconhecer a relevância do respeito pelo outro. Não se pode fazer música em conjunto se não for possível ouvir o som dos instrumentos do grupo. Nos ensaios, sem ouvir a sonoridade do outro e sem deixar com que seu instrumento soe como necessita, a Banda Civil não alcança a harmonia adequada. Todo esse processo é percebido pelo público, em relação ao repertório:

A música precisa falar a linguagem das pessoas. Quando tocamos, nós sentimos a empatia com o público. Precisamos falar, nos direcionar ao público, desenvolver uma empatia com as pessoas. Isso atrai as pessoas para estudar nas Bandas e é feito pelo repertório e pela qualidade dele (Narrativa de Dalton Luiz da Silva Freire).

Eu encontrei, na Nova Aurora, um eco nas coisas musicais que eu acredito. Estou muito feliz lá como professor e como músico com uma concepção de sonoridade e estética musical mais renovada, oxigenada por uma gestão que prioriza a interação. Eu não sou dono do conhecimento, nem do instrumento. Deixo meus alunos bem livres para pesquisarem outras formas de abordagem da embocadura do saxofone, por exemplo. Não existe uma única escola, uma única técnica de saxofone. Acho saudável que os alunos sejam livres para buscarem soluções para suas indagações. Eu não sou dono da verdade absoluta. Não acho que as coisas devam ser inquestionáveis. Nas Bandas, isso dificulta o crescimento e a descoberta de novas abordagens e linguagens (Narrativa de Dalton Luiz da Silva Freire).

Se a música da Banda Civil consegue falar a linguagem do público é porque há todo um processo que envolve gestão e organização interna, onde a interação social funciona como ponte para buscar soluções dos problemas internos do grupo. Ao mesmo tempo, o rigor no estudo individual e nos ensaios colabora para o êxito de todo o resultado, no que se refere à execução musical.

Em geral, os músicos fazem referência ao conceito de família musical para designar o significado da Banda Civil, para eles. Álvaro e Dalton Luiz esclarecem que a busca pela qualidade na execução do repertório precisa ocorrer de forma que a cooperação seja mais importante que a competição, não afetando o relacionamento entre as pessoas.

Os elementos da cultura residual são mantidos longe da cultura dominante efetiva. Em alguns casos, são incorporados por esta última. Porém, as experiências coletivas e suas formas emergentes associadas à dimensão educativa da participação e ao sentimento de cooperação tornam-se importantes para a construção de ações culturais alicerçadas na sociabilidade. Essas experiências se efetivam numa dimensão cultural e didática.

Para os músicos, a Banda Civil é um lugar de solidariedade onde as práticas e experiências sociais são vividas. A entreatajuda compõe o seu modo de vida, onde percebemos o estímulo à construção de memórias coletivas e identidades, de valores do passado que estão vivos no presente.

As narrativas reportam ao passado como uma importante engrenagem do tempo, como uma história que foi ritmada por gerações anteriores, mas que refletem o presente. Se considerarmos os relatos de Álvaro e Ricardo, percebemos o quanto os músicos são abnegados em função da restauração da sede da Lira de Apolo, em decorrência do incêndio em 1990.

Segundo Álvaro, há uma identidade em construção nos músicos da Apolo que está diretamente relacionada com essa necessidade atual da Lira: sua restauração. Por essa causa Ricardo luta ininterruptamente, enquanto os demais componentes cooperam de maneira espontânea e solidária. Não somente a Lira de Apolo, mas as demais Bandas perfazem uma espécie de organismos vivos, vivenciando uma luta social em causa própria e em ajuda às outras



Bandas, ao mesmo tempo em que tecem uma identidade com o lugar, por meio das estruturas de experiências. São vivências que envolvem a solidariedade e a cooperação:

Os músicos têm desenvolvido, em si mesmos, uma consciência da importância da Banda e participam bem mais, ultimamente. Temos a Leila que cuida do arquivo, outro cuida do café. A colaboração tem crescido mais entre nós e esse sentido de coletividade também. Eu sou o tesoureiro da Banda, nós estávamos sem arquivista e agora temos uma arquivista. Seu Josias, nosso músico, costuma fazer cópia de músicas para a Banda (Narrativa de Álvaro Martins Siqueira).

Em decorrência das experiências, os músicos se adequam as necessidades e ao *modus vivendi* das Bandas, desenvolvendo táticas (Certeau, 2014) de permanência que são utilizadas pela sua sobrevivência.

Todas as três Bandas Civas estudadas, em algum momento, tiveram que retomar suas atividades após cisões ou interrupções e buscaram, de alguma forma, retomar seu modo de vida. O fato dos músicos procurarem um retorno depois de enfrentarem problemas de gestão e organização interna nos revela o quanto esses grupos significam como lugares de experiências para os sujeitos. O relato de Jorge traz a ênfase na solidariedade e na parceria que as Bandas Civas realizam umas com as outras:

Na verdade, a essência é a música, e não a bandeira da música. Eu gosto de assumir o corpo que eu estou fazendo parte. Nós temos que ter uma referência e identidade. Mas se eu mudar de novo para outra Banda, terei o mesmo trabalho lá. Hoje, me sinto músico da Lira Guarany. Quando eu voltei, procurei a Lira Conspiradora, porém não a encontrei mais. Ela estava dissoluta, passando por um momento muito difícil. Então, eu achei um abrigo na Lira Guarany, pois a música que está dentro de mim tem que fluir. Hoje, não existe muito mais essa divisão de Bandas. O próprio maestro Ésio diz que ele apoia a Lira Conspiradora e apoia, aqui, na Lira Guarany (Narrativa de Jorge Ribeiro Coelho).

A participação e o engajamento desses agentes sociais pela permanência das agremiações centenárias correspondem a movimentos de solidariedade e de ajuda-mútua que nascem no núcleo das próprias Bandas Cívicas. Esses movimentos têm um caráter de sociabilidade e de empoderamento comunitário, pois permitem que a identidade seja construída nos e pelos sujeitos.

Percebemos, então, o social imerso na cultura e a cultura incorporada ao social, onde os sujeitos lidam com o autocultivo da cultura e da identidade, tornando-se capazes de aprofundar o social em seu modo de vida. Nesse sentido, as Bandas Cívicas são como organismos capazes de gerir sua cultura (modo de vida), como agentes sociais que exercem sua luta comunitária com a participação voluntária dos músicos.

Ao considerar o todo dos relatos, foi possível observar que essa cultura de identidade está alicerçada na educação social, onde aspectos da didática da participação encontram lugar na dinâmica de funcionamento das Bandas. Baseados em Certeau (2014), afirmamos que a educação social de cunho não formal também corresponde às táticas, aos modos ou maneiras de fazer, que dispõem do tempo e de ocasiões oportunas para se estabelecerem.

A entreajuda participa dessas formas sociais e de uma consciência social dos músicos alimentada pelas estruturas de sentimento, nas quais o papel de escola de música adquire importância. A própria didática da participação está incluída nos movimentos de solidariedade e funciona como tática de permanência. Podemos conferir no relato de Jorge Ribeiro:

Eu creio que nós, músicos, estamos ali para preservar e dar continuidade, mas isso depende muito dos mestres, que estão ali para incentivar, ensinar. Pois é uma instituição constituída por amor, somente por amor. Por exemplo, um garoto de 12 ou 13 anos aprendendo música, é um investimento para a associação e para a sociedade. Então o mestre tem que ter paciência; tem que saber lidar

com um jovem ou um adolescente. Então eu acho que todos nós pensamos sim em zelar por uma associação (Narrativa de Jorge Ribeiro Coelho).

O tocar em conjunto, o aprendizado coletivo e a busca da sonoridade ideal são partes dessas táticas, ainda que os músicos não tenham essa consciência. Em si, evidenciam a participação e a luta comunitária no próprio engajamento pela manutenção e organicidade da sua cultura. Nesse sentido, a educação social caracterizada pela educação não formal faz uma base sustentável na preservação de práticas e perpetuação das experiências.

A educação social também colabora para que muitos acessem direitos culturais (Costa; Telles 2017) relacionados ao ensino musical que, talvez, não teriam como ser acessados, se não fosse o convívio social provido pelas Bandas Cívicas. Vejamos, no relato de Matheus, sua relação com a Banda, com as memórias dos músicos e com o pertencimento:

A música é minha vida, ela anda comigo. Onde eu vou, eu levo a música comigo. Minha vontade de estudar é muito grande. Sempre estudei à noite, na hora das pessoas dormirem. Enquanto a gente estiver soprando, ela não nos deixa. O sentimento é ser música, enquanto a gente tiver soprando, ela não nos abandona.

Os músicos mais velhos nos contam histórias. Ésio conta que ele foi expulso da Guarany, há mais de 40 anos. (...) A memória não morre.

Nós buscamos a preservação das Bandas. Se as Bandas acabarem, o que será da nossa vida? O que nós vamos fazer das nossas vidas? É muito pouco recurso pra algo que faz tanto bem para a sociedade. O desprezo às Bandas é quase um desastre cultural. Hoje, elas estão sobrevivendo com muitas dificuldades, estão na UTI, sobrevivendo por aparelhos (Narrativa de Matheus dos Santos Ferreira Campos).

Percebemos que música e a Banda encerram um significado de oportunidade para os sujeitos. Mesmo que o mecenato (Feijó, 1986; Canclini, 1987) tenha colaborado para inaugurar e levantar as corporações (com doações, subvenções e contratações), as Bandas Civis fizeram uso dessa oportunidade como tática para se estabelecerem nos espaços sociais. Pelos relatos, a igreja católica, autoridades e pessoas influentes da sociedade foram patrocinadores de Bandas e festas de santos animadas por elas (alvoradas, hasteamento de mastros e procissões). As contratações pela elite local não existem mais e a igreja católica ainda, timidamente, contrata as Bandas Civis para algumas festividades.

Os músicos percebem que as três Liras representam elas mesmas. Elas nunca representaram os interesses de outrem, apesar de terem sido mantidas por doações e contratações da elite e do poder público. Vivenciaram o intimismo à sombra do poder, enquanto se desenvolviam amparadas por patrocinadores. O mecenato favorecia e colaborava para sua permanência.

O alvo das Bandas Civis é a sua própria continuidade, o que podemos notar nas narrativas de vida que mostram o dinamismo, o vigor, a veemência e a intensidade com que os músicos se dedicam, seja pela restauração, seja pela permanência dos grupos. Da mesma forma, existe uma consciência prática em relação à valoração dos músicos antigos e a preservação das memórias:

Acho que todos nós pensamos em zelar por uma associação. Primeiro porque eu vejo que a Banda faz parte da história. Também, é uma questão em que nós trazemos a memória muitos que já se foram. Por exemplo, se fala até hoje do inventor da lâmpada, e de Santos Dumont, então por que não continuar falando dos grandes músicos que nós admiramos? Só a história faz com que essas pessoas permaneçam vivas. Então, para mim, a Banda é história. Quando eu vejo uma tuba, ou um instrumento qualquer que tem 100 anos, é incrível. Dá vontade de pegar. É mais lindo do que um quadro. Porque um quadro é inanimado.



Mas um instrumento que fala, e sai som até hoje, é muito lindo isso. É poético. Cada instrumento fala com a sua voz. Existem músicos que são desafinados para cantar, mas pegam um instrumento e encantam (Narrativa de Jorge Ribeiro Coelho).

Como intelectuais orgânicos, os músicos correspondem a agentes sociais que militam em causa própria, por uma cultura que têm sobrevivido à base de resíduos que não foram extintos, uma cultura permanente e viva, que não tem se comportado como refém do poder público. Jorge expressa a importância de se manter tanto a história, como os instrumentos antigos, que são partes da Banda Civil e a representam. Álvaro menciona sua participação em cursos e na Conferência Municipal de Cultura:

As necessidades de uma Banda são músicos, instrumentos, sede, uma diretoria responsável e firme. A gente recebe todas as comunicações de curso da FUNARTE, eu já participei de um em Sobral (CE) e participei de uma palestra sobre Bandas do SESC, na UNIRIO, no ano passado. Recebemos um manual de reparo de instrumentos da FUNARTE.

Eu entro na *internet* com pouca frequência para procurar editais. A gente acaba sabendo de alguns. A palavra de ordem da Banda é seguir em frente sem esperar ajuda externa. Em 2016, eu fui à Conferência Municipal de Cultura, mas não tenho comparecido às reuniões do Conselho (Narrativa de Álvaro Martins Siqueira).

Os músicos mencionam que algumas doações de instrumentos às Bandas foram realizadas pela FUNARTE e cursos de reciclagem musical foram frequentados por Álvaro e Matheus, os dois mais jovens do grupo de colaboradores dessa pesquisa. Ainda que seja notável a perspectiva desses jovens em relação às Bandas, em geral, os entrevistados não demonstram o hábito de buscarem editais de cultura com frequência, porque não possuem esse hábito ou formação direcionada para essa prática.

Quando as contratações da prefeitura diminuíram, as Bandas foram aprendendo a caminhar de forma mais autônoma, mais orgânica, fazendo das oportunidades, táticas, com o fim de se manterem. Dalton Luiz manifesta seu interesse em participar do Conselho de Cultura, não deixando de enfatizar a importância da Associação de Bandas Cívicas, criada em 2017, da qual, participa:

Espero colaborar, com essas ideias, para melhorar a qualidade dessas instituições maravilhosas. Que elas continuem fazendo diferença na vida das pessoas, como fez na minha. Vejo com muitos bons olhos a criação da Associação de Bandas, em 2017, na qual estivemos presentes em algumas reuniões. Que ela ajude e renda frutos para as Bandas. A arte é viva.

Frequentei o Conselho de Cultura em Rio das Ostras, mas não em Macaé. Vou procurar saber na Nova Aurora se alguém busca essa aproximação com o poder público (Narrativa de Dalton Luiz da Silva Freire).

Pelas narrativas colhidas, também observamos que são poucos os músicos que se interessam por frequentar os Conselhos e as Conferências de Cultura, uma vez que aprenderam o caminho para suprir as necessidades das Bandas, por conta própria. Os aluguéis ajudam a manter as despesas, ainda que seja com muitas dificuldades.

As ações culturais do poder público municipal se limitaram, no passado, a remunerar retretas no aniversário da cidade (durante parte do século XX), nas festas cívicas (Sete de Setembro), religiosas e em apresentações de projetos, como o “Pra ver Banda passar”. Mas hoje, não o fazem mais.

Assim, observando as narrativas, pela sua totalidade, notamos que as experiências do passado se edificaram em estruturas de sentimento por meio de vivências, tradições seletivas e inventadas, com qualidades peculiares. No relato de Matheus percebemos o quanto essas estruturas de sentimento são vivas:

Para os mais novos, a Banda é mais uma questão sentimental do que concreta. Hoje, eu com 17 anos, tendo aprendido na Guarany sou professor de música e ganho a vida com música. Se eu não tivesse aprendido aqui eu estaria fazendo o que da vida? É um sentimento próprio. Seu Getúlio conta do passado com lágrimas nos olhos. Pra ele, é algo sentimental e concreto, ele sentiu na pele o amor e a admiração que a sociedade tinha pela Banda de música. São padrões que a sociedade vai impondo, infelizmente.

Os músicos sozinhos são a resistência. Se eles não lutarem pela Banda, ela vai morrer. A sociedade tinha que vir junto com a gente, cobrando das autoridades. Hoje temos manifestações para tudo. Por que não ter manifestações em favor das Bandas? Os músicos mais velhos estão indo embora e não está fácil formar músicos novos (Narrativa de Matheus dos Santos Ferreira Campos).

Matheus demonstra sua identidade que passa do eu para o nós - para o coletivo, e fala da importância do sentir, do músico abrigar sentimentos em seu íntimo e que esses sentimentos os vinculam à Banda. Isso ajuda a compor o potencial para a luta comunitária de agentes sociais em direção à organicidade da cultura, dentro de um modo de vida específico. Esse modo de vida precisa dar continuidade à luta pelos direitos culturais e pelo empoderamento comunitário, dando prosseguimento aos movimentos com base na solidariedade.

O apoio da sociedade às Bandas Cívicas e em defesa de sua permanência fortalece as ações organizadas por elas como organismos vivos, grupos privados. Dalton e José Amaro sugerem que elas precisam ter esse apoio. Este último expõe uma experiência de colaboração da sociedade que marcou o centenário da Lira Conspiradora, no período em que foi seu presidente:

A eleição na Banda de 1980 definiu a chapa que seria eleita e que faria a festa do centenário, em 1982. Eu convidei os amigos mais chegados do grupo e formamos uma chapa com o compromisso de trabalharmos para fazer uma festa bonita para a Banda.

Ganhamos a eleição! Chamei o grupo e começamos a inventar funções nos bairros, vendíamos prendas para conseguir dinheiro, participamos de leilões, e fizemos reivindicações numa carta com flâmulas sobre o centenário e entregamos aos usineiros, comerciantes, ceramistas, fazendeiros, pedindo ajuda. Deu certo... Chegava o retorno. Quando se aproximou a festa, nós já tínhamos recursos para fazermos o uniforme novo que usamos na festa do centenário. As autoridades também foram colaborando, como os deputados federais.

Encerramos a festa no dia 2 de agosto com uma reunião festiva no Clube de Regatas Campistas, devido o nosso espaço ser pequeno para tanta gente. Entregamos certificados e todos foram gratificados. Não quis mais continuar como presidente, mas aquela festa valeu a pena e deixou saudades. Eu queria mesmo era fazer essa festa...

Trinta e quatro anos depois da festa, eu ainda sinto saudades e me lembro daquela coragem que nós tivemos de enfrentar aquele desafio, graças ao apoio que obtivemos da comunidade, da sociedade como um todo, da administração do Município e dos deputados federais. Eu me sinto muito feliz com isso.

Eu sopro todo o dia e isso para mim é muito importante, representa muito para mim. Se eu continuar assim, não sei até onde eu vou... (Narrativa de José Amaro Manhães).

A participação comunitária e a colaboração de pessoas de diversos setores da sociedade que se engajaram para a concretização dessa festa demonstram que é possível pensar, idealizar, realizar e executar ideias, quando se dispõe do auxílio e do suporte das pessoas. A festa de aniversário da Banda, além de corresponder a uma tradição inventada, possui o significado de cooperação para os sujeitos nesse contexto, fortalecendo os laços afetivos.



Reconhecemos que valores sentidos e vividos pelos músicos são adquiridos e percebidos nessas formações sociais tradicionais - as Bandas Civas: exemplos dinâmicos de uma cultura residual de identidade própria que acolhe a geração e o lugar como esteios na construção de memórias. Junto das categorias estudadas, saudamos as que correspondem a esse processo social vivo, baseado em experiências sociais da cultura, com características encontradas no paradigma da democracia participativa.

Encontramos, no conjunto de narrativas analisado, elementos que envolvem o afeto e o cooperar. Esses elementos têm sido parte do modo de vida desenvolvido nas Bandas Civas de Campos dos Goytacazes, por mais de um século: participação voluntária, abnegação, cooperação, ajuda-mútua, educação social, tradição, geração, genealogia, costume, criatividade, respeito à música e ao próximo, memória e identidade. Eles estão intrinsecamente abrangidos e relacionados na organização dessa cultura alicerçada em sentimentos e experiências que fomentam e estimulam seu próprio desenvolvimento cultural e comunitário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ter estudado sobre a cultura popular nas Bandas Civas de Campos dos Goytacazes nos leva a compreender não somente seu modo de vida, mas as experiências que mantêm esses agrupamentos vivos. Assim, essa pesquisa contribui para impedir a morte e o desaparecimento dessas memórias e suas significações. Dar voz aos sujeitos da cultura popular permite que tanto seus anseios quanto a discussão sobre memória, cultura e identidade encontrem visibilidade nos dias atuais.

As maneiras de fazer correspondentes às táticas de permanência das Bandas Civas são narradas pelos sujeitos e dizem respeito ao passado e ao hoje. Contudo, são partes integrantes do processo social e das memórias partilhadas.

Preservar a memória oral dos músicos de Bandas Civas significa valorizar uma cultura que vive à margem do reconhecimento de governos e do poder hegemônico, à base dos resíduos, espalhada nos terrenos da ordem dominante, aproveitando as ocasiões que lhes são oferecidas, sendo hábil na utilização do tempo e dos jogos de força que emanam dos lugares de poder.

Consideramos que uma das formas de ação cultural que, ao longo do tempo foi e continua sendo importante para a difusão das Bandas é o seu próprio modo de vida comunitário de modelo autogestionário, associado à didática da participação e a educação popular, na forma de educação social. A educação não formal é inserida numa pedagogia de sentido contínuo de participação organizada, envolvendo a comunidade como agente educativo e tendo em vista o associativismo, a transmissão de aspectos tradicionais, costumes e o conhecimento musical que se vinculam a genealogia, as gerações e ao lugar.

As três Bandas selecionadas como *locus* para essa pesquisa têm aprendido a lidar com a cultura hegemônica e resistido há mais de um século fazendo uso de algumas táticas para sua sobrevivência. Certeau (2014) compreendeu e definiu esse processo: é possível “tornar mais forte” a posição “mais fraca”, por meio da “arte de vencer o poder por uma forma de aproveitar” o tempo e as ocasiões que surgem. Esse processo se efetiva nos modos ou “maneiras de fazer” (Certeau, 2014, p.46) e possibilita que identidades recalcadas e massacradas, que não representam o poder dominante, alcancem vitória e possam se afirmar na sociedade.

Entre as táticas que favoreceram a permanência das Bandas Civis estão as doações da comunidade, subvenções pagas pelas apresentações e os acordos que se estabeleceram desde o princípio de sua formação com a classe dominante local, por meio do mecenato. Ao mesmo tempo, foi por meio dessas táticas cooptativas que os músicos exerceram a capacidade de conquistar o *status* necessário para obterem reconhecimento social e construir seu espaço físico. Esses espaços nas suas sedes se tornaram pontos comerciais que conferem o sustento financeiro das Bandas, ainda que elas enfrentem bastantes dificuldades para manter todas as suas despesas.

A didática da participação que envolve músicos e sociedade civil expressa o potencial da solidariedade no processo contínuo de construção de memórias, focando num modelo de sociedade caracterizado por eixos de reflexão e de ação socioeducativa. Características do paradigma da democracia participativa se fazem presentes em sua dinâmica de funcionamento. Como grupos alternativos e pequenas redes de solidariedade, eles conseguem atender suas necessidades imediatas.

Os músicos não se limitam a ações pontuais nas Bandas Civis, mas se ocupam de ações culturais com um sentido contínuo (que perduram mais de um século) e em diversos espaços sociais. O tripé social, cultural e educativo se pauta na ação e intervenção social onde a cultura comum, a cultura de todos tem a solidariedade como princípio alternativo.

As corporações centenárias vivas nos ensinam a importância de um participar coletivo, onde o papel da comunidade e sua imaginação criadora, associados às estruturas de sentimento (vivências e experiências na Banda) nas interpretações compartilhadas, sinalizam em prol da convergência tanto das ideias, quanto da efetividade da prática.

Assim, a memória tem sido vivenciada, ensinada, experienciada, transmitida por várias gerações junto aos sons que encantaram e ainda despertam o Brasil. O expoente que dá destaque as Bandas do interior se reflete na capacidade desses músicos de se comprometerem e tomarem parte em sua causa própria, como sujeitos participativos que atuam com ação e cooperação, numa dimensão social e de interação comunicativa; portanto, relacional, afetiva e identitária.

Entre a tradição e a modernidade perduram as Bandas Cívicas que, ancoradas nos resíduos do passado e na educação social, articulam a participação como identidade comum aos músicos. Elas utilizam táticas e modos de fazer que envolvem saberes e a coletividade, valendo-se das oportunidades que surgem, enquanto os músicos são os agentes sociais de seu modo residual e peculiar de vida. Sua arte e cultura ajudam na resolução de seus problemas e no alcance de suas necessidades, afirmam e renovam sua identidade, perfazendo um sentido de construção política e social.

As Bandas Cívicas já tiveram o mecenato como um importante paradigma da ação cultural, no passado, o que lhes permitiu realizar acordos com o poder hegemônico; algumas ações do poder público municipal, estadual e federal também já contemplaram, por vezes, suas necessidades culturais. Mas com o passar do tempo, elas criaram seu mecanismo próprio de vivência que depende, sobretudo, da solidariedade, criatividade, ajuda-mútua e partilha de saberes combinados numa didática participativa entre os músicos - protagonistas de sua própria história.



O fato de não haver mais o mecenato contemplando as Bandas Civas nos dias atuais, não significa que elas não aceitem algum tipo de financiamento, caso haja alguma empresa ou grande proprietário da região disposto a fazê-lo. Mas normalmente, elas recebem, raramente, por apresentação.

Nessas agremiações, se vislumbra a oportunidade de reconhecimento social para identidades desconhecidas que passaram a costurar sua própria organização cultural, com fazeres e saberes sociais e musicais. Modos de fazer, táticas, costumes, tradições, práticas didático-musicais, cooperação, aspectos geracionais, lugares de memória e estruturas de sentimento ou experiências foram transmitidos por narrativas orais ao longo do tempo. Assim, colocam, em evidência, o protagonismo dos músicos quanto a sua cultura como um modo de vida, como cultura comum, de todos, entendida, assim, no seu sentido antropológico.

Portanto, a hipótese apresentada na introdução da tese se confirma: consideramos que as ações culturais que se vincularam e se vinculam às Bandas Civas, por mais de um século, encontram seu esteio em processos de associações coletivas, ancorados na memória e na identidade dos músicos, forjados na educação social. As ações culturais de cunho participativo, iniciadas no seio e na própria dinâmica comunitária, sempre foram mantenedoras das Bandas por possuírem um caráter orgânico vinculado aos seus autocultivadores, independente de patrocínios da elite, de políticos, da igreja (mecenato) e do poder público (cachês, projetos, cursos, subvenções e doações de instrumentos).

A mobilização social pela permanência das Bandas Civas de Campos dos Goytacazes parte de um movimento solidário organicamente construído que culminou na criação de uma Associação de Bandas Civas, baseada em valores permanentes pela organização de uma cultura popular e residual. As ações culturais desenvolvidas se

movem e são articuladas pela causa e necessidades culturais das Bandas, como um lugar de convivência, memórias, sociabilidades, experiências afetivas e singulares que anelam manter vivo esse modo de vida centenário.

As iniciativas para reforma e/ou restauração das sedes partem da comunidade local (campanhas de grupos musicais da cidade, professores e alunos do curso de Arquitetura do Instituto Federal Fluminense) e das Bandas que estabelecem, entre si, parcerias para ajuda-mútua, demonstrando o sentimento de pertencimento e solidariedade. Como exemplos de parcerias, temos a existente entre a Lira Guarany e a Lira Conspiradora; e entre a Lira Santo Amaro que doou telhas, cuja venda foi revertida para a restauração da sede da Lira de Apolo, em 2016. Essas iniciativas não correspondem ao mecenato, pois são ações comunitárias e entre Bandas que envolvem a coletividade e a solidariedade, características que não conferem com o mecenato.

Entre as necessidades das Bandas Civis mencionadas pelos músicos estão: aulas, ensaios, apresentações, alunos, uma gestão que priorize a interação e uma concepção moderna de sonoridade e elaboração do repertório, enfatizando numa estética musical renovada. Também são necessidades das Bandas instrumentos, unidade entre músicos e diretoria, parcerias e ajuda financeira.

Encontramos, nas Bandas Civis, redes de solidariedade e organização cultural em organismos privados que buscam a satisfação de suas necessidades por ações coletivas presentes na democracia participativa. Se cumprem, então, o direito à cultura e às relações democráticas, também com o uso e ocupação dos espaços urbanos e de suas respectivas sedes que perfazem lugares de construção de memórias e de identidades.

O fato das Bandas Civas oferecerem ensino beneficente corresponde a uma tradição inventada e, também, a uma tática de sobrevivência numa sociedade capitalista que despreza o empreendedorismo nas classes pobres e cultiva a dependência do capital. Na realidade, essa prática demonstra a autonomia das Liras pela sua capacidade de congregar e engajar crianças, jovens e pessoas de todas as idades, bem como a comunidade.

Ao serem reconstruídos a cada geração, grupos culturais podem solucionar seus problemas sociais e políticos com iniciativas de criatividade e empenho coletivo, buscando alcançar suas necessidades, direitos culturais e empregando táticas que se embasam na ausência do poder hegemônico, edificando maneiras de fazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, R. (1942). *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 529p.
- Andrade, M. de (1976). *Pequena História da Música*. 6 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 406p.
- Araújo, A. M. (1977). *Cultura Popular Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 591p.
- Araújo, J. M. de. (1972). *[Música] Atlas Cultural do Brasil*. Brasília: CFC/MEC/FENAME.
- Assoum, P-L. (1991). *A escola de Frankfurt*. São Paulo: editora Ática, 104p.
- Barbalho, A. (2016). *Política Cultural e Desentendimento*. Fortaleza: IBDCult, 107p.
- Behring, E. R.; Boschetti, I. (2007). *Política Social: fundamentos e história*. São Paulo: Cortez, 213p.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 253p.
- Borges, D. D. (2015). *Joaquim Naegele: música e militância política de um mestre de banda*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/PPGM, Rio de Janeiro - RJ.
- Bosi, E. (1986). *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis, RJ: Vozes, 192p.
- Bosi, E. (1994). *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 484p.
- Canclini, N. G. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: um balance latino-americano. In: Canclini, N. G. (org). *Políticas Culturales en América Latina*. Miguel Hidalgo, México: editorial Grijalbo S.A., p.13-61.
- Carvalho, W. P. (1991). *Campos depois do centenário*. Itaperuna (RJ): Damadá Artes Gráficas e editora, 406p.



- Carvalho, W. P. (1995). *Campos depois do centenário*. Itaperuna (RJ): Damadá Artes Gráficas e editora, 387p.
- Castagna, P. (2010). Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, p. 35-76.
- Castagna, P. (1994). A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. D.O. *Leitura*. São Paulo, abr, 12 (143):6-9.
- Castro, F. L.; Rodrigues, L. A. (2017). *Gestão Cultural*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 105p.
- Certeau, M. de. (2014). *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. 22. ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 316p.
- Cevasco, M. E. (2008). *Dez lições sobre Estudos Culturais*. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 154p.
- Chartier, R. (1995). “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 8 (6):179-192.
- Chauí, M. (2003). *Convite à Filosofia*. 13. ed. São Paulo: editora Ática, 424p.
- Chauí, M. (2006). *Cidadania Cultural – o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 147p.
- Chizzotti, A. (2000). *Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais*. 4. ed. São Paulo: Cortez.
- Conde, C.; Neves, J. M. (1984-1985). Música e Educação Não-formal. *Pesquisa e Música*, Rio de Janeiro, 1(1):41-52.
- Costa, M. A. (2011). Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. *Tempos Históricos*, 1º semestre, (15):240-260.
- Costa, R. V.; Telles, M. F. de P. (2017). *Cultura e Direitos Culturais*. In: Castro, F. L. de; Rodrigues, L. A. F (Orgs.). Rio de Janeiro; Lumen Juris, 238p.
- Coutinho, C. N. (2011). *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 264p.
- Cruikshank, J. (2000). Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: Amado J.; Ferreira, M. de M. (orgs.). *Usos & Abusos da história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro; editora FGV, p.149-164.

*Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/musica-de-barbeiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Diniz, A. (2007). *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 143p.

Dodebei, V. (2005). Memória, circunstância e movimento. In: Gondar, J.; Dodebei, V. (orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p.43-54.

Dourado, H. A. (2004). *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34.

Eagleton, T. (2005). *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 204p.

Feijó, M. C. (1986). *O que é política cultural?* São Paulo: Editora Brasiliense, 79p.

Filmer, P. (2009) A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. *Estudos de Sociologia, Araraquara*,14(27):371-396. *Folha do Comercio*, 22 de outubro de 1893.

Gil, A. C. (1999). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 206p.

Gomes, K. B. (2003). *Conservatório para o povo*. Monografia (Graduação), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro-RJ.

Gondar, J. (2005). Quatro proposições sobre memória social. In: Gondar, J.; Dodebei, V. (orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p. 11-26.

Halbwachs, M. (2012). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 224p.

Hobsbawm, E. (1984). Introdução: A Invenção das Tradições. In: Hobsbawm, E.; Ranger, T. (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.9-23.

Houaiss, A.; Villar, M. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Jeady, H-P. (1990). *Memórias do Social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 146p.

Lamego, A. (1938). O Solar do Colégio. *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, (2):21-41.

Le Goff, J. (1997). *Memória-História*. Lisboa: Enciclopédia Einaudi, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, (1):11-50.

- Livro de Tombo dos Bens Cultural, Material e Imaterial. [http://culturacamposrjtombo002.blogspot.com/2012/01/corporacao-musical-lira-guarany\\_22.html](http://culturacamposrjtombo002.blogspot.com/2012/01/corporacao-musical-lira-guarany_22.html). Acesso em 26 fev. 2019.
- Machado, C. (2010). Batuque: mediadores culturais no final do século XIX. In: Moraes, J. G. V. de; Saliba, E. T. (orgs). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, p. 119-160.
- Matias, G. R. (2016). *Palco e resistência: a geração do teatro de bolso e as suas lutas por hegemonia nos anos de 1980 em Campos dos Goytacazes/RJ*. Tese (Sociologia Política). Campos dos Goytacazes – RJ, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF, 241p.
- Melo Júnior, J. A. C de C. (2010). Ações coletivas e culturas populares: alguns apontamentos a partir de Edward Palmer Thompson. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, 2 (3):1-12.
- Meihy, J. C. S. B.; Holanda, F. (2007). *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 175p.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, PUC, (10):7-28.
- Olinto, A. (2001). *Minidicionário Antônio Olinto da Língua Portuguesa*. São Paulo: Moderna.
- Pastorini, A. (1997). Quem mexe os fios das políticas sociais? Avanço e limites da categoria “concessão-conquista”. *Serviço Social & Sociedade*, XVIII (53): 80-101.
- Patrocínio, J. do. (1885). Conferência. *A Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 23. mar., p.2.
- Piana, M. C. (2009). As políticas sociais no contexto brasileiro: natureza e desenvolvimento. In: Piana, M. C. *A construção do perfil do assistente social no cenário educacional*. São Paulo: Editora UNESP, p.21-56.
- Pinto, A. C. P. (2004). *Quem quebrou a casa de meu pai?* Niterói, RJ: Comunitária e Panorama editoras, 220p.
- Rangel Júnior, V. M. (1992). *Recortes da Memória Musical de Campos (1839-1965): subsídios musicais para a construção de uma história da cultura campista*. Itaperuna, RJ: Damadá Arte Gráficas, 367p.
- Ribeiro, A. M. (2017). Raymond Williams e Stuart Hall: perspectivas, objetos e engajamento. *18º Congresso Brasileiro de Sociologia: que sociologia fazemos?* Brasília: p.2-20.

Ribeiro, J. (1977). *Folclore do açúcar*. Rio de Janeiro: Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro – FUNARTE e Instituto do Açúcar e do Alcool, 227p.

Rio de Janeiro (Estado). (1983). Secretaria de Estado de Educação e Cultura. Departamento de Cultura. *Breve História das Bandas – Bandas Fluminenses*. Rio de Janeiro: Departamento de Cultura.

Rio de Janeiro (Estado). (2009). Secretaria de Estado de Cultura. Catálogo Banda Larga de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro.

Sá, M. A. H. de. (1845). Festa de Santo Amaro, em Campos, *Jornal Ostensor Brasileiro*, Rio de Janeiro, (38):299-300. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700100x&pasta=ano%20184&pesq=Santo%20Amaro>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Salles, V. (1985). *Sociedades de Euterpe*. Brasília: Edição do autor, 230p.

Santiago, J. P. (1998). Das práticas musicais aos arquivos vivos: Bandas brasileiras, literatura local e a cidade, *Redial – Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina*, 8-9:189-200.

Santos, G. P. dos. (1982). Discurso pronunciado pelo presidente do Instituto Campista de Literatura, na retreta comemorativa - de 1º de agosto de 1882 - do primeiro centenário da Sociedade Musical Lira Conspiradora.

Santos, M. S. dos. (1993). O Pesadelo da Amnésia Coletiva - um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Anpocs, 23: 70-85.

Santos, M. S. dos. (2003). *Memória Coletiva & Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 201p.

Santos, M. S. dos. (2013). *Memória Coletiva e identidade nacional*. São Paulo: Annablume, 262p.

Santos, M. S. dos (1998). Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 13(38):1-16.

Severino, A. J. (2007). *Metodologia do Trabalho Científico*. 23. ed. São Paulo: Cortez.

Silva, J. B. (2017). *Salas de cinema em Campos dos Goytacazes: lugar, sociabilidade e políticas culturais - da década de 1960 aos anos 2010*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense - UFF/IFLCH, Campos dos Goytacazes - RJ.



- Silva, V. P.; Barros, D. D. (2010). Método história oral de vida: contribuições para a pesquisa qualitativa em terapia ocupacional. *Rer. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, 15 (3):68-73.
- Siqueira, J. (1939). A música brasileira no cyclo da Canna de Assucar, *A semana*, Campos dos Goytacazes, 9 set., p. 64-65.
- Sirinelli, J-F. (2000). A geração. In: Amado J.; Ferreira, M. de M. (orgs.). *Usos & Abusos da história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro; editora FGV, p.131-138.
- Sociedade Musical enfrenta crise e festeja Centenário. *A Notícia*, Campos (RJ), 25 jul, s/a.
- Sousa, H. (1985). *Cyclo Áureo: história do primeiro centenário de Campos (1835-1935)*. Itaperuna: Damadá, 332p.
- Sousa, H. (2014). *Ciclo Áureo – história do primeiro centenário de Campos (1835-1935)*. Campos dos Goytacazes, RJ: Essentia, 445p.
- Tavares, P. (1973). *A Notícia*, Campos dos Goytacazes, 25 mar.
- Teixeira, S. (2008) Tempo de cavalhada. In: Teixeira, S. (Org.). *Contribuições à prática pedagógica para a Educação Patrimonial*. Campos dos Goytacazes: EduENF, p. 34-36.
- Tinhorão, J. R. (1997). *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo, Ed. 34, 192p.
- Thompson, E. P. (1998). *Usos e Costumes*. São Paulo: Companhia das Letras, 493p.
- Thompson, P. (1998). *A voz do passado – história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 385p.
- Tuan, Y-F. (2013). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 248p.
- Ventosa, V. J. (2016). *Didática da participação: teoria, metodologia e prática*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 208p.
- Ventura, T. (2010). Cultura e representação política. In: Alves, P. C. (Org.). *Cultura: múltiplas leituras*. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010, p.115-134.
- Williams, R. (1979). *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 215p.

# APÊNDICES

## APÊNDICE 1

### CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu, \_\_\_\_\_

CPF \_\_\_\_\_ n° \_\_\_\_\_,

RG n° \_\_\_\_\_, órgão emissor \_\_\_\_\_

declaro, ceder a UENF, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei a Karina Barra Gomes (entrevistadora) em \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_.

A entrevistadora fica conseqüentemente autorizada a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, o mencionado depoimento no todo ou parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

Campos dos Goytacazes, \_\_\_\_\_ de  
\_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## APÊNDICE 2

### ROTEIRO DA ENTREVISTA HISTÓRIA ORAL DE VIDA

1. O que te motivou a buscar uma Banda Civil (tinha parentes seus na Lira?) e o porquê o senhor escolheu essa Banda (quando entrou)?
2. Como era o ensino (aula individual, em grupos) e o método aplicado?
3. Além de aprender música, havia outra(s) razão(ões) que possam tê-lo motivado a procurar uma Banda?
4. Antes de entrar na Banda, o senhor já conhecia a história dela? Se sim, isso contribuiu para o senhor compor esta Banda? Se não, quando passou a conhecer a história dela? Fale a vontade.
5. Como o senhor se sente por ser um músico que pertence a uma Lira centenária junto a outros músicos? O que isso significa/representa para o senhor?
6. Na sua forma de ver, como é a dinâmica de funcionamento de uma Banda Civil?
7. O senhor toca em mais de uma Banda Civil? Se sim, existe algum sentimento de pertencimento a apenas uma delas ou não? Fale sobre isso.
8. Comente sobre sua experiência de vida e o dia-a-dia entre os membros das Bandas que se encontram para ensaiar e tocar.
9. O que a música é para o senhor? O senhor acha que este sentimento é compartilhado pelos demais músicos da Banda?

10. O que vocês conversam quando estão reunidos? (Tem lembranças)?
11. Na sua opinião, os músicos buscam a preservação/continuidade das sociedades musicais? Por que?
12. Sabe-se que, no início do século XX, as Bandas Cívicas eram “apadrinhadas” por usineiros e pessoas dotadas de poder aquisitivo que contribuíam para seu funcionamento. As Bandas da cidade representaram interesses de algum poder local, classe social ou os dela mesma? E hoje, elas representam interesses de quem?
13. As Bandas esquecem e depois voltam a lembrar de práticas que foram vivenciadas em festas, eventos, datas comemorativas, retretas do passado? O que? Quais?
14. O senhor se lembra de algum momento/ocasião importante em que Banda tocou que queira destacar?
15. A seu ver, qual é o papel das sociedades musicais? O que elas representam para os músicos mais antigos? E para os mais novatos?
16. Na sua opinião, o que ocorre para que as Bandas cívicas continuem existindo e resistindo a outros conjuntos de música?
17. Na sua visão, quais são as necessidades reais de uma Banda Cívica nos dias de hoje?
18. A Banda que o senhor integrou ou integra já foi contemplada ou participou de algum projeto, doação, cursos de reciclagem ou editais de cultura promovidos pela FUNARTE, Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro ou poder público municipal? Quais? Em qual período?
19. Em geral, como senhor obtém informações sobre estes editais, cursos, etc.?



20. O senhor acompanha os espaços de participação social para a cultura no Município (Conselho de Cultura, Conferência de Cultura, etc.)? Sabe dizer se outros membros da Banda participam?
21. O que o senhor entende que seja um patrimônio cultural? Para o senhor, a Banda se assemelha, é ou representa um patrimônio cultural? Por que?
22. Compare o repertório que a Banda executa nos dias atuais com o repertório de outras épocas. Há diferenças? Fale sobre isso.
23. O senhor sabe me dizer se a sua Banda tocou e toca repertório e arranjos próprios, ou seja, de autoria de seus próprios músicos? Isso é importante para a Banda? Por que?
24. As Bandas civis sempre tocaram em procissões da igreja católica e continuam hoje participando das festas de santos no interior e na área urbana. Fale um pouco sobre essa permanente relação das Bandas com a igreja católica. Há algum significado para a Banda? Esta relação existe com as igrejas evangélicas ou outros grupos religiosos?
25. O que o momento do ensaio representa para o senhor?
26. E as apresentações e retretas, o que representam?
27. Quais os lugares da cidade o senhor considera que já foram e/ou são produtores de cultura (lugares em que as Liras tocavam com frequência)? O senhor identifica esses lugares na cidade?
28. Sua Banda já participou de alguma gravação de disco, CD, em shows? Se sim, qual foi o repertório e quando?
29. Sua Banda participou de eventos promovidos por governos anteriores a nível municipal, estadual e federal (festivais de música, encontros de Bandas, apresentações)? Quais? Onde?
30. O que a Banda de música é/significa para o senhor?

## APÊNDICE 3

### FICHA TÉCNICA DE DADOS DA ENTREVISTA HISTÓRIA ORAL DE VIDA DE ÉSIO RIBEIRO AMARAL

**Entrevistado:** Ésio Ribeiro Amaral

**Entrevistadora:** pesquisadora Karina Barra Gomes

**Projeto:** Pesquisa de doutorado no curso de pós-graduação em Políticas Sociais da UENF

**Tema:** Cultura, Identidade, Memória e Políticas Culturais nas Bandas Civis de Campos dos Goytacazes.

**Objetivo da entrevista:** Compreender os processos de formação identitária e a construção da memória dos músicos nas agremiações de Campos dos Goytacazes (Sociedades Musicais Lira de Apolo, Conspiradora e Guarany), bem como o vínculo com sua cultura e com os lugares de memória, contribuindo para o debate sobre direitos e políticas culturais.

**Instituição financiadora da pesquisa:** Capes

**Responsável pelo levantamento de dados e roteiro:**

Karina Barra Gomes

**Data:** 07/06/2018

**Duração:** 1h:32m:53s

**Formato da gravação:** sonora em mp3

**Equipamento de gravação:** Gravador de voz - Sony ICD-PX240

**Contato com o entrevistado:** pessoalmente (nos ensaios e apresentações da Banda Civil).

**Modalidade de consulta à entrevista:** em áudio

**Outras pessoas presentes na entrevista:** não houve

**Interrupções prolongadas entre uma sessão e outra e mudança de local:** não houve

**Entrevista analisada à luz das seguintes fontes textuais:** categorias ou indicadores de análise apresentadas no quadro analítico no capítulo 4.

**Data de assinatura da carta de cessão de direitos:** 07/06/2018

**Objecção do entrevistado na carta de cessão de direitos:** não houve

**Local:** Sociedade Musical Lira Guarany

**Razão da escolha do entrevistado:** além de ser presidente e regente da Guarany, é o responsável pela administração da Banda. Reuniu os músicos antigos para a retomada da Banda entre 2008 e 2011 junto ao Ministério Público; organiza a parceria para ajudar as Liras Conspiradora e Sociedade Musical em Dores de Macabú.

**Nível de escolaridade:** Ensino Médio (antigo 2º grau)

**Profissão:** Bombeiro Militar da Reserva

**Idade:** 62 anos

**Data de nascimento:** 18/02/1956

**Endereço:** Rua Idolino Nunes Brasileiro, nº 81, bloco 2, casa 7

**Bairro:** Califórnia

**Cidade:** Campos dos Goytacazes

**Esposa:** Débora Caldas Santana

**Mãe:** Ivonete Ribeiro dos Santos

**Profissão:** Teceloa

**Data de nascimento:** 01/11/1923

**Irmãos:** 3 irmãos por parte de mãe e 7 irmãos por parte de pai

**Pai:** Benedito Edézio Felizardo Amaral

**Profissão:** Motorista

**Data de nascimento:** 16/04/1932

## APÊNDICE 4

### FICHA TÉCNICA DE DADOS DA ENTREVISTA HISTÓRIA ORAL DE VIDA DE RICARDO DE AZEVEDO

**Entrevistado:** Ricardo de Azevedo

**Entrevistadora:** pesquisadora Karina Barra Gomes

**Projeto:** Pesquisa de doutorado no curso de pós-graduação em Políticas Sociais da UENF

**Tema:** Cultura, Identidade, Memória e Políticas Culturais nas Bandas Civis de Campos dos Goytacazes.

**Objetivo da entrevista:** Compreender os processos de formação identitária e a construção de memória dos músicos nas agremiações de Campos dos Goytacazes (Sociedades Musicais Lira de Apolo, Conspiradora e Guarany), bem como o vínculo com sua cultura e com os lugares de memória, contribuindo para o debate sobre direitos e políticas culturais.

**Instituição financiadora da pesquisa:** Capes

**Responsável pelo levantamento de dados e roteiro:**

Karina Barra Gomes

**Data:** 13/06/18

**Duração:** 1h:28m:01s

**Formato da gravação:** sonora em mp3 e vídeo

**Equipamento de gravação:** Gravador de voz - Sony ICD-PX240

**Contato com o entrevistado:** pessoalmente na sede da Lira de Apolo

**Modalidade de consulta à entrevista:** em áudio

**Outras pessoas presentes na entrevista:** Não



**Interrupções prolongadas entre uma sessão e outra e mudança de local:** não houve

**Entrevista analisada à luz das seguintes fontes textuais:** categorias ou indicadores de análise apresentadas no quadro analítico no capítulo 4.

**Data de assinatura da carta de cessão de direitos:** 13/06/18

**Objeção do entrevistado na carta de cessão de direitos:** não houve

**Local da entrevista:** Sede da Lira de Apolo

**Razão da escolha do entrevistado:** Maestro e Presidente da Lira de Apolo, responsável por coordenar o ensino e os ensaios, idealizador e líder na administração da Banda, bem como em todas as fases do processo de retomada e restauração do prédio, após o incêndio ocorrido em 1990.

**Nível de escolaridade:** Fundamental I (antigo 1º grau)

**Profissão:** Aposentado

**Idade:** 79 anos

**Data de nascimento:** 21/05/1939

**Endereço:** Rua Avenida Newton Guaraná, nº 146      **Bairro:** Penha

**Cidade:** Campos dos Goytacazes (RJ)

**Esposa:** Falecida

**Mãe:** Benedita de Azevedo Fortunato      **Profissão:** doméstica

**Data de nascimento:** 13/05/?

**Irmãos:** 4 irmãos, sendo 2 falecidos

**Pai:** Pedro Baptista      **Profissão:** Sapateiro e músico

**Data de nascimento:** 29/05/1900

## APÊNDICE 5

### FICHA TÉCNICA DE DADOS DA ENTREVISTA HISTÓRIA ORAL DE VIDA DE JOSÉ AMARO MANHÃES

**Entrevistado:** José Amaro Manhães

**Entrevistadora:** pesquisadora Karina Barra Gomes

**Projeto:** Pesquisa de doutorado no curso de pós-graduação em Políticas Sociais da UENF

**Tema:** Cultura, Identidade, Memória e Políticas Culturais nas Bandas Civis de Campos dos Goytacazes.

**Objetivo da entrevista:** Compreender os processos de formação identitária e a construção de memória dos músicos nas agremiações de Campos dos Goytacazes (Sociedades Musicais Lira de Apolo, Conspiradora e Guarany), bem como o vínculo com sua cultura e com os lugares de memória, contribuindo para o debate sobre direitos e políticas culturais.

**Instituição financiadora da pesquisa:** Capes

**Responsável pelo levantamento de dados e roteiro:**

Karina Barra Gomes

**Data:** 07/02/17

**Duração:** 2h:07m:31s

**Formato da gravação:** sonora em mp3

**Equipamento de gravação:** Gravador de voz - Sony ICD-PX240

**Contato com o entrevistado:** pessoalmente (nos ensaios, apresentações da Banda Civil).

**Modalidade de consulta à entrevista:** em áudio

**Outras pessoas presentes na entrevista:** não houve

**Interrupções prolongadas entre uma sessão e outra e mudança de local:** não houve

**Entrevista analisada à luz das seguintes fontes textuais:** categorias ou indicadores de análise apresentadas no quadro analítico no capítulo 4.

**Data de assinatura da carta de cessão de direitos:** 07/02/17

**Objecção do entrevistado na carta de cessão de direitos:** não houve

**Local da entrevista:** Residência do entrevistado

**Razão da escolha do entrevistado:** José Amaro foi músico da Lira Conspiradora e seu presidente na ocasião do seu centenário. Hoje, ele toca na Lira Guarany, aos 86 anos de idade. Luta junto aos demais músicos da Guarany e da Associação de Bandas Civas pela reativação, funcionamento e restauração da Lira Conspiradora.

**Nível de escolaridade:** Ensino médio incompleto (antigo 2º grau incompleto)

**Profissão:** Músico e funcionário da rede ferroviária

**Idade:** 86 anos

**Data de nascimento:** 21/06/1930

**Endereço:** Rua Pastor Fidélis Morales Bittancour nº 132

**Bairro:** Parque Corrientes

**Cidade:** Campos dos Goytacazes

**Esposa:** Celina Azevedo Manhães

**Data de nascimento:** 24/11/1932

**Mãe:** Felisminda de Souza Manhães

**Profissão:** do lar

**Data de nascimento:** 28/12/1895

**Irmãos:** 2 irmãos vivos e 11 irmãos mortos

**Pai:** Mário Manhães

**Profissão:** Ferroviário

**Data de nascimento:** 21/05/1890

## APÊNDICE 6

### FICHA TÉCNICA DE DADOS DA ENTREVISTA HISTÓRIA ORAL DE VIDA DE MATHEUS DOS SANTOS FERREIRA CAMPOS

**Entrevistado:** Matheus dos Santos Ferreira Campos

**Entrevistadora:** pesquisadora Karina Barra Gomes

**Projeto:** Pesquisa de doutorado no curso de pós-graduação em Políticas Sociais da UENF

**Tema:** Cultura, Identidade, Memória e Políticas Culturais nas Bandas Civas de Campos dos Goytacazes.

**Objetivo da entrevista:** Compreender os processos de formação identitária e a construção de memória dos músicos nas agremiações de Campos dos Goytacazes (Sociedades Musicais Lira de Apolo, Conspiradora e Guarany), bem como o vínculo com sua cultura e com os lugares de memória, contribuindo para o debate sobre direitos e políticas culturais.

**Instituição financiadora da pesquisa:** Capes

**Responsável pelo levantamento de dados e roteiro:**

Karina Barra Gomes

**Data:** 02/02/17

**Duração:** 1h:54m:23s

**Formato da gravação:** sonora em mp3

**Equipamento de gravação:** Gravador de voz - Sony ICD-PX240



**Contato com o entrevistado:** pessoalmente (nos ensaios, apresentações da Banda Civil).

**Modalidade de consulta à entrevista:** em áudio

**Outras pessoas presentes na entrevista:** não houve

**Interrupções prolongadas entre uma sessão e outra e mudança de local:** não houve

**Entrevista analisada à luz das seguintes fontes textuais:** categorias ou indicadores de análise apresentadas no quadro analítico no capítulo 4.

**Data de assinatura da carta de cessão de direitos:** 02/02/17

**Objeção do entrevistado na carta de cessão de direitos:** não houve

**Local da entrevista:** Museu Histórico de Campos dos Goytacazes

**Razão da escolha do entrevistado:** o músico possui uma forte identificação e vínculo com a Lira Guarany. Sua dedicação nos estudos musicais fez dele “um guarany” (como me afirmou) e professor de música na Lira, aos 17 anos de idade.

**Nível de escolaridade:** cursando o 3º ano do Ensino Médio

**Profissão:** Professor de música

**Idade:** 17 anos

**Data de nascimento:** 08/09/1999

**Endereço:** Rua Espírito Santo nº297

**Bairro:** Cajú

**Cidade:** Campos dos Goytacazes

**Esposa:** não possui

**Mãe:** Silvana Maria dos Santos

**Profissão:** comerciante (do lar)

**Data de nascimento:** 18/04/1964

**Irmãos:** possui, mas não tem contato

**Pai:** Edson Ferreira Campos

**Profissão:** Jornaleiro (falecido)

**Data de nascimento:** não recorda

## APÊNDICE 7

### FICHA TÉCNICA DE DADOS DA ENTREVISTA HISTÓRIA ORAL DE VIDA DE ÁLVARO MARTINS SIQUEIRA

**Entrevistado:** Álvaro Martins Siqueira

**Entrevistadora:** pesquisadora Karina Barra Gomes

**Projeto:** Pesquisa de doutorado no curso de pós-graduação em Políticas Sociais da UENF

**Tema:** Cultura, Identidade, Memória e Políticas Culturais nas Bandas Civas de Campos dos Goytacazes.

**Objetivo da entrevista:** Compreender os processos de formação identitária e a construção de memórias dos músicos nas agremiações de Campos dos Goytacazes (Sociedades Musicais Lira de Apolo, Conspiradora e Guarany), bem como o vínculo com sua cultura e com os lugares de memória, contribuindo para o debate sobre direitos e políticas culturais.

**Instituição financiadora da pesquisa:** Capes

**Responsável pelo levantamento de dados e roteiro:**

Karina Barra Gomes

**Data:** 30/06/18

**Duração:** 1h:14m:01s

**Formato da gravação:** sonora em mp3

**Equipamento de gravação:** Gravador de voz - Sony ICD-PX240

**Contato com o entrevistado:** pessoalmente (nas reuniões da Associação de Bandas Civas de Campos).

**Modalidade de consulta à entrevista:** em áudio

**Outras pessoas presentes na entrevista:** Não

**Interrupções prolongadas entre uma sessão e outra e mudança de local:** não houve

**Entrevista analisada à luz das seguintes fontes textuais:** categorias ou indicadores de análise apresentadas no quadro analítico no capítulo 4

**Data de assinatura da carta de cessão de direitos:** 30/06/18

**Objecção do entrevistado na carta de cessão de direitos:** não houve

**Local da entrevista:** Museu Histórico de Campos.

**Razão da escolha do entrevistado:** Como jovem, se dedica ao aprendizado do clarinete e é bem engajado na Lira de Apolo, bem como na Associação de Bandas Cívicas de Campos.

**Nível de escolaridade:** Ensino Superior

**Profissão:** Estudante

**Idade:** 24 anos

**Data de nascimento:** 19/06/1994

**Endereço:** Avenida Dr. Newton Guaraná, 218

**Bairro:** Penha

**Cidade:** Campos dos Goytacazes

**Esposa:** não possui

**Mãe:** Andrea Alves Martins

**Profissão:** Professora

**Data de nascimento:** 21/06/1969

**Irmãos:** 1 irmão

**Pai:** Enaldom Siqueira da Silva

**Profissão:** comerciante

**Data de nascimento:** 13/10/?

## APÊNDICE 8

### FICHA TÉCNICA DE DADOS DA ENTREVISTA HISTÓRIA ORAL DE VIDA DE JOSÉ JORGE DA SILVA LÍRIO

**Entrevistado:** José Jorge da Silva Lírio

**Entrevistadora:** pesquisadora Karina Barra Gomes

**Projeto:** Pesquisa de doutorado no curso de pós-graduação em Políticas Sociais da UENF

**Tema:** Cultura, Identidade, Memória e Políticas Culturais nas Bandas Civis de Campos dos Goytacazes.

**Objetivo da entrevista:** Compreender os processos de formação identitária e a construção de memória dos músicos nas agremiações de Campos dos Goytacazes (Sociedades Musicais Lira de Apolo, Conspiradora e Guarany), bem como o vínculo com sua cultura e com os lugares de memória, contribuindo para o debate sobre direitos e políticas culturais.

**Instituição financiadora da pesquisa:** Capes

**Responsável pelo levantamento de dados e roteiro:**

Karina Barra Gomes

**Data:** 29/05/17

**Duração:** 2h:15m:18s

**Formato da gravação:** sonora em mp3

**Equipamento de gravação:** Gravador de voz - Sony ICD-PX240

**Contato com o entrevistado:** pessoalmente (nos ensaios, apresentações da Banda Civil).

**Modalidade de consulta à entrevista:** em áudio

**Outras pessoas presentes na entrevista:** o músico José Amaro Manhães



**Interrupções prolongadas entre uma sessão e outra e mudança de local:** não houve

**Entrevista analisada à luz das seguintes fontes textuais:** categorias ou indicadores de análise apresentadas no quadro analítico no capítulo 4.

**Data de assinatura da carta de cessão de direitos:** 29/05/17

**Objeção do entrevistado na carta de cessão de direitos:** não houve

**Local:** Sede da Sociedade Musical Lira Conspiradora

**Razão da escolha do entrevistado:** José Jorge Lírio tem forte vínculo com a Lira Guarany e, de onde mora hoje (Manaus), sua militância corresponde à luta pela recuperação e reativação da Lira Conspiradora. Ele é filho do “Chico Trombone”, mestre e regente da Lira Conspiradora, que formou grande quantidade de músicos que se espalharam por todo o Brasil.

**Nível de escolaridade:** Ensino Médio

**Profissão:** Músico

**Idade:** 59 anos

**Data de nascimento:** 22/09/1958

**Endereço:** Rua Benjamin Constant, nº537

**Bairro:** Petrópolis

**Cidade:** Manaus

**Esposa:** Faratia Ramos Lirio

**Mãe:** Antônia da Silva Lírio

**Profissão:** Do lar

**Data de nascimento:** 20/01/1930

**Irmãos:** 4 irmãos e 4 irmãs

**Pai:** Francisco da Chagas (Chico Trombone)

**Profissão:** Zelador do SESI, professor de música, compositor e maestro

**Data de nascimento:** Não sabe

## APÊNDICE 9

### FICHA TÉCNICA DE DADOS DA ENTREVISTA HISTÓRIA ORAL DE VIDA DE DALTON LUIZ DA SILVA FREIRE

**Entrevistado:** Dalton Luiz da Silva Freire

**Entrevistadora:** pesquisadora Karina Barra Gomes

**Projeto:** Pesquisa de doutorado no curso de pós-graduação em Políticas Sociais da UENF

**Tema:** Cultura, Identidade, Memória e Políticas Culturais nas Bandas Civas de Campos dos Goytacazes.

**Objetivo da entrevista:** Compreender os processos de formação identitária e a construção de memória dos músicos nas agremiações de Campos dos Goytacazes (Sociedades Musicais Lira de Apolo, Conspiradora e Guarany), bem como o vínculo com sua cultura e com os lugares de memória, contribuindo para o debate sobre direitos e políticas culturais.

**Instituição financiadora da pesquisa:** Capes

**Responsável pelo levantamento de dados e roteiro:**

Karina Barra Gomes

**Data:** 14/05/18

**Duração:** 1h:49m:15s

**Formato da gravação:** sonora em mp3

**Equipamento de gravação:** Gravador de voz - Sony ICD-PX240

**Contato com o entrevistado:** pessoalmente, nas reuniões da Associação de Bandas Civas de Campos, em 2017.

**Modalidade de consulta à entrevista:** em áudio

**Outras pessoas presentes na entrevista:** Não

**Interrupções prolongadas entre uma sessão e outra e mudança de local:** não houve

**Entrevista analisada à luz das seguintes fontes textuais:** categorias ou indicadores de análise apresentadas no quadro analítico no capítulo 4.

**Data de assinatura da carta de cessão de direitos:** 14/05/18

**Objecção do entrevistado na carta de cessão de direitos:** não houve

**Local da entrevista:** Casa de Cultura Villa Maria.

**Razão da escolha do entrevistado:** Iniciou na Lira de Apolo, passou pela Operários Campistas, tornou-se policial civil e cursou bacharelado em saxofone, na UFRJ. Após se aposentar, retornou a uma Banda Civil, a Lira Nova Aurora, em Macaé (RJ), onde leciona e é instrumentista.

**Nível de escolaridade:** Ensino Superior

**Profissão:** Músico e Policial Civil Aposentado

**Idade:** 51 anos

**Data de nascimento:** 8/03/1957

**Endereço:** Rua Piraí, nº 190

**Bairro:** Balneário Remanso

**Cidade:** Rio das Ostras (RJ)

**Esposa:** Sônia Laura Pimentel Pires

**Mãe:** Shirley Silva Freire  
professora aposentada

**Profissão:**

**Data de nascimento:** 29/09/1930

**Irmãos:** 4 irmãos de sangue e 2 irmãos de criação

**Pai:** Dalton Freire de Carvalho

**Profissão:** Comerciante

**Data de nascimento:** não se lembra

## APÊNDICE 10

### FICHA TÉCNICA DE DADOS DA ENTREVISTA HISTÓRIA ORAL DE VIDA DE JORGE RIBEIRO COELHO

**Entrevistado:** Jorge Ribeiro Coelho

**Entrevistadora:** pesquisadora Karina Barra Gomes

**Projeto:** Pesquisa de doutorado no curso de pós-graduação em Políticas Sociais da UENF

**Tema:** Cultura, Identidade, Memória e Políticas Culturais nas Bandas Civis de Campos dos Goytacazes.

**Objetivo da entrevista:** Compreender os processos de formação identitária e a construção de memória dos músicos nas agremiações de Campos dos Goytacazes (Sociedades Musicais Lira de Apolo, Conspiradora e Guarany), bem como o vínculo com sua cultura e com os lugares de memória, contribuindo para o debate sobre direitos e políticas culturais.

**Instituição financiadora da pesquisa:** Capes

**Responsável pelo levantamento de dados e roteiro:**

Karina Barra Gomes

**Data:** 31/01/17

**Duração:** 1h:21m:17s

**Formato da gravação:** sonora em mp3

**Equipamento de gravação:** Gravador de voz - Sony ICD-PX240

**Contato com o entrevistado:** pessoalmente (nos ensaios, apresentações da Banda Civil) e telefone.

**Modalidade de consulta à entrevista:** em áudio



**Outras pessoas presentes na entrevista:** não houve

**Interrupções prolongadas entre uma sessão e outra e mudança de local:** não houve

**Entrevista analisada à luz das seguintes fontes textuais:** categorias ou indicadores de análise apresentadas no quadro analítico no capítulo 4.

**Data de assinatura da carta de cessão de direitos:** 31/01/17

**Objecção do entrevistado na carta de cessão de direitos:** não houve

**Local:** Sociedade Musical Lira Guarany

**Razão da escolha do entrevistado:** me chamou a atenção o fato de Jorge ter retornado para a Banda Civil após 30 anos afastado da mesma, sem tocar o seu instrumento.

**Nível de escolaridade:** Ensino Médio

**Profissão:** Aposentado

**Idade:** 63 anos

**Data de nascimento:** 05/04/1953

**Endereço:** Rua Manoel Virgílio nº29

**Bairro:** Penha

**Cidade:** Campos dos Goytacazes

**Esposa:** Heloísa Helena Ferreira Tavares Coelho

**Mãe:** Otacilda Ribeiro Coelho

**Profissão:** Do lar

**Data de nascimento:** 31/12/1921

**Irmãos:** 2 irmãos falecidos e 4 vivos (2 mulheres e 2 homens)

**Pai:** João Luiz Coelho

**Profissão:** Ferroviário

**Data de nascimento:** 24/05/1915

# ANEXOS

## ANEXO 1 – RELATO DE ÉSIO RIBEIRO AMARAL

Na época a gente era uma família muito pobre, bem carente. Não havia opções para pessoas com situação financeira bem difícil. Meu avô foi secretário geral daqui da Lira Guarany: Antônio Felizardo Amaral. Em 1965, aos 9 anos, eu ouvi dele: você vai para a Lira Guarany para ter uma ocupação e estudar música, lá tem bons professores. Isso já seria um caminho para uma profissão. Eu vim pra cá com 9 anos e brincava mais do que estudava...

A gente tinha aquele prédio antigo aqui e eu me lembro dos meus professores: seu Fernando Ribeiro e seu Odorico... Por ser antigo, o prédio tinha muitos ratos. Eu jogava pedra nos ratos e meus professores, brigando comigo, aqui na Rua Treze de maio, me chamavam: vem estudar menino...

Já toquei na Conspiradora e na Apolo, aos 18 anos. A minha identidade é com a música, mas a Lira Guarany é como se fosse minha mãe que me teve: eu vim do útero dela.

A única coisa que eu consegui aprender mesmo foi música, por não ter recursos para buscar outra formação. Tive que ir para o Rio de Janeiro servir ao Exército, em 1976, pois era serviço obrigatório. Lá me deram logo uma enxada para eu capinar no sol forte. Eles iam chamando quem era datilógrafo, motorista e, então, chamaram os músicos. Eu vi nisso uma grande chance na minha vida, eu e mais dois companheiros que nos apresentamos.

Quando eu disse que era músico, eles ficaram surpresos e falaram: se você está falando que é músico para sair da enxada e, se estiver mentindo, sua situação vai piorar. Então, me levaram para a sala de música, eu fiz o teste e passei. A partir daquele momento, minha vida mudou; fui levado

para uma Banda de Música do Exército e no RCC (Regime de Carro de Combate) eu tirava serviço de corneteiro, fazia estágio no Primeiro Batalhão de Guarda, em São Cristóvão.

De lá, eu optei pelo Corpo de Bombeiros do Rio, para onde fiz concurso. O governador quis formar um grupo de músicos nos Bombeiros em 2001, 2002, onde fiz estágio na Banda de lá. Mas escolhi ficar em Campos, como corneteiro da Corporação, embora ainda tivesse que ir para o Rio. O entendimento do governador para que criássemos um grupo de músicos bombeiros, em Campos, era para atender o Norte do Estado (São Fidélis, Itaocara e Pádua).

Eu fui o escolhido para tomar conta e ser o maestro da Banda dos Bombeiros. Era um grupo de 16 músicos, tinha fileira (vários músicos) e vieram alguns músicos da Orquestra Sinfônica do Rio. Eu tenho muito que agradecer a Lira Guarany, porque tudo o que eu tenho hoje, na minha vida, surgiu da música que eu aprendi aqui.

Muita gente não conhece a razão de uma Banda de música. No passado, os escravos eram talentosos, criativos e muito inteligentes. Batiam tambores, faziam maracas, chocalhos, flautas de bambu, mas não tinham condições de estudar música, pois o ensino era muito caro. As Bandas de música foram criadas para apoiar essa classe sacrificada, desde a escravidão. Hoje, elas são as centenárias.

A função dessas Bandas de música é apoiar a classe mais sacrificada até hoje, por isso elas não podem acabar. Pois tiram as pessoas mais carentes do lugar onde estão e ajudam com ensino de música, professores, passagem de ônibus, lanche, roupas e livros. Isso é função das Bandas de música. Ao tocarem e receberem o cachê, o dinheiro é aplicado para pessoas carentes: metade é para manter os gastos da Banda (músicos) e a outra metade, é revertida para a formação de alunos. A música é um estudo caro, prolongado e esse é o objetivo das Bandas de música.

Meu pai era baterista da Lira Guarany e meu avô não era músico, era simpatizante, mas era secretário. O nosso quadro aqui não é só de músicos. Simpatizantes podem chegar a ser presidentes, basta seguir a carreira como sócios prestante, honorário e benemérito. Se você tiver um ano de bons

serviços prestados à associação, você recebe um diploma de sócio pres-  
tante e, se continuar por mais 3 ou 5 anos, receberá o de sócio honorário e,  
por 10 anos, o de sócio benemérito. São os graus. Meu avô era benemérito,  
ele amava a Guarany, vinha aqui e ajudava, arrumava função para a Banda  
tocar e trazia crianças de carroça do *Turf* para cá.

A gente procura acompanhar o tempo e modernizar os métodos  
de estudo, mas sem deixar a qualidade do ensino cair. Na minha época, o  
estudo era bem mais rígido. Tinha o Artinha, que nós abolimos, tinha o ABC  
Musical que, além de solfejar o método, tínhamos que cantar decorado;  
mas hoje não precisa mais decorar. O ensino, em geral, hoje, está muito  
complicado. A qualidade do músico foi prejudicada porque há pressa em se  
formar, a correria dos alunos nas escolas é grande. Mas o aluno tem que ser  
cobrado. A Banda de música que dá a base para o músico.

Tem certos tipos de ensino que não podemos abrir mão, senão a  
qualidade do músico fica aquém das necessidades da Banda. A Banda de  
música é a primazia da música, ela é a essência. Um músico tem que ser  
músico, tem que saber executar a música. Tem outras entidades que não se  
preocupam com a qualidade do músico. Se nós sairmos daqui, nós toca-  
mos em qualquer lugar.

A Banda sempre dava um dinheirinho para a gente. Era uma fuga  
também. A Lira Guarany começou a fazer um trabalho social, desde que foi  
formada pela família Vianna com a doação desses dois terrenos. A gente,  
aqui, sempre ajuda o músico que necessita com um botijão de gás, um ócu-  
los, um remédio, uma cesta básica. Mas a gente nem comenta para não  
constranger o músico.

Eu só tenho muito que agradecer a Deus por essa oportunidade  
de estar fazendo por alguém aquilo que fizeram por mim. Quando eu che-  
guei aqui, eu pensei: abre as portas, porque eu não tenho pra onde ir... hoje,  
eu me sinto como instrumento de Deus para fazer o mesmo pelo próximo.  
Estou aqui pela gratidão que tenho a Lira Guarany e aos meus bons mes-  
tres que já faleceram. Peço a Deus que eu nunca seja injusto, e não faça  
injustiça com ninguém.



Vivemos na globalização. O homem de hoje que encabeça quer lucro. Aquilo que não dá lucro, tem que ser descartado. Mas a cultura é algo para se investir e o lucro dela demora a aparecer, mas quando aparece, é muito duradouro. Há empresários que não querem as pessoas cultas, eles querem as pessoas não cultas, para serem manipuladas e escravizadas por toda a vida. Quando você não dá chance a uma pessoa para ela aprender e progredir, ela se revolta.

As Bandas de música estão sucateadas. Eu tive aqui vários alunos que moram em comunidades que não podem levar o instrumento caro emprestado da Banda para casa, por causa da violência. Muitos desistem de estudar aqui por este motivo.

A Conspiradora nos chamou e pediu a gente para fazer uma parceria. Por que não fazer? Tem gente que acha que não devemos ajudar, mas deixar morrer. Eu não penso assim. A gente faz tudo para tentar socorrer as outras irmãs. Ensaíamos na Conspiradora uma terça e a outra terça, aqui, para ajudar até que ela possa caminhar. Estamos tentando começar com alunos ali dentro, mas a criminalidade atrapalha muito.

Nós somos uma Banda de música que, apesar da gente reformar nossa estrutura (nosso prédio estava em ruínas, quebrado, as instalações elétricas danificadas) conseguimos colocar essas coisas no lugar, desde 2011. A briga para recuperar a Banda de uma gestão que teve completo des-caso pela Guarany começou em 2008 e terminou em 2011. Hoje nós fazemos questão de fiscalizar e ser fiscalizados. Colocamos câmeras, *internet* e a manutenção do prédio é por nossa conta, o que não é barato.

A experiência de vida que eu tive é parecida com isso: é dando que se recebe. Você tem que acreditar e tem que ser bom porque você sempre será lembrado. Eu aprendi muito aqui com meus mestres que me viram desde novo e me respeitavam muito e isso serviu de exemplo e incentivo para mim. Quando eles cobravam, cobravam com exemplo.

A música significa, para mim, uma oportunidade, é uma arte que mexe com os sentimentos, toca na alma. No Exército, eu conheci um general que me ajudou muito. Ele era muito duro, mas uma pessoa com um coração

muito bom. Ele dizia: cada um tem que conquistar seu espaço. Se você quiser ir para um lugar bom, você tem que ser bom para que as pessoas tenham credibilidade no que você fala, pois vão querer dar tudo a você.

O músico é como uma criança grande. Ele joga bolinha de papel, coloca apelido nos outros, dá tapa na cabeça, fica dando risada. Tudo o que os meus professores e mestres passaram para mim, a gente tenta passar para os alunos, principalmente sobre a necessidade da cultura. Hoje, com a criminalidade, o pessoal que mora em Guarus, às vezes, não pode vir ensaiar por causa de tiroteio e, quando isso ocorre, não tem ônibus rodando até tarde. Nós explicamos a eles a necessidade de persistir, pois estamos dando continuidade a essa Banda pensando nos nossos filhos.

Existe um trabalho muito forte para desestabilizar a cultura. A cultura não interessa para eles. Há tempos atrás, havia muitos concursos para músico sargento, subtenente. Os músicos eram amparados pelas Bandas militares. Nesse período, as Bandas tiveram mais valor. Éramos mais respeitados.

Muitos jovens vêm para cá pela razão de querer ser, muitos pela emoção de gostar de ser e muitos pela dor. Tem muitos que ficam esperando para ganhar um dinheirinho... Aqui tem várias cabeças...

As Bandas têm prazer quando recebem cachê, mas também quando tocam e não recebem, fazem por amor. Representam elas mesmas, mas é um somatório de coisas. Alguns músicos têm interesse que elas continuem, uns por amor, outros por interesse. Existem pessoas boas que fazem por amor, pois nem todos são interesseiros.

Cada momento é inesquecível, cada música que a gente executa, cada lugar que a gente toca. Quando a gente volta naquele lugar, a gente sente aquela saudade. Cada música, cada momento, cada função, todos esses momentos são inesquecíveis, todos eles marcam muito. Até quando a gente erra uma música, a gente dá risada e isso fica marcado também. Todo tipo de atividade nos marca.

Há uns 50 anos, a gente fazia a função da festa do Capão, em frente à Igreja São João Batista. Ali tinha barraquinha, palanque, era uma festa muito grande e bonita. Na época, eu batia caixa.

Me lembro da festa de São Salvador quando a prefeitura colocava todas as Bandas para tocar na Praça São Salvador: a Guarany tocava em frente à igreja; a Apolo tocava no *Boulevard*. Na beira-rio, era a Conspiradora e, antes do Clube Rio Branco, era a Operários Campistas. A prefeitura pagava as Bandas. O povo passeava, à noite, e as Bandas tocavam. Era muito bonito. Tinha a regata, uma Banda tocava na regata de manhã na beira-rio com os barcos disputando e outra Banda fazia a corrida de bicicleta. Eram muito bonitos aqueles encontros de Banda, na década de 1970.

Toda vez que calçava uma rua, o prefeito Zezé Barbosa chamava uma Banda para inaugurar as obras. As Bandas eram enormes. Uma função era para Guarany, outra era para Apolo. A Guarany tocou na inauguração do complexo de comunicação de Alair Ferreira e o General João Batista Figueiredo, que era o presidente, veio a Campos. Eu tive o prazer de estar na fileira da frente e o general apertou minha mão. A Guarany foi a Banda escolhida pelo prefeito para tocar. Era uma época muito bonita.

A gente sempre ia para Miracema tocar, a prefeitura mandava ônibus buscar a gente, nas décadas de 1970, 80. Sete de setembro? Todas as Bandas desfilavam e a prefeitura pagava, os colégios desfilavam... são saudades que ficaram...

Eu assumi a administração aqui, em 2011. Só sei contar a história do que entra nos nossos cofres de 2011 para cá. Eu só lembro que a prefeitura pagava inauguração de rua e o projeto Pra ver a Banda passar, de Garotinho como prefeito. Depois, o prefeito Arnaldo continuou e, de Mocaiber para cá, parou de vez. Essas funções ajudavam muito a gente. A gente comprava instrumentos e fazia manutenção do prédio com esse dinheiro.

O papel das Bandas é levar cultura a pessoas carentes. A Banda foi criada para isso. Os músicos mais antigos olham para a Banda como uma mãe, eles estão sempre por aqui: Sebastiãozinho e Getúlio foram nascidos e criados na Guarany e não saem daqui. A gente tenta passar para os novos o amor pela Banda. O amor é o único sentimento que suporta qualquer coisa. A gente tenta passar esse sentimento para eles.

A música toca na alma. Se uma pessoa estiver em coma e ouvir uma música, ela pode até chorar. Muitas vezes eu percebo algo no meu

lado me dando força, como algo me dizendo: você não pode desistir. Eu não estou sozinho, tenho certeza disso.

A maior necessidade da Banda é o amor pela Banda. Sabe por que? Porque todo lugar que tem muito dinheiro, muita coisa, não tem amor. Tem ambição, tem egoísmo. Se você tiver amor, você tem tudo.

A FUNARTE já nos contemplou com uma tuba *yamaha* e um trompete, há mais de 20 anos. Agora, não vem nada mais. As Bandas ficaram para trás, as centenárias de raiz que precisam, não recebem nada.

Já participei de reuniões do conselho de cultura. A gente sempre tem esperança, mas a gente gostaria que as pessoas que tem o poder nas mãos olhassem para a cultura. Quem entra para procurar editais consegue alguma coisa? É pouco queijo pra muito rato. Não tem transparência.

Patrimônio cultural é tudo que você transmite para alguém, é tudo que você adquire, é sabedoria. Os músicos da Banda são um patrimônio cultural e o repertório, hoje, é eclético. Algumas músicas que tocamos mantêm a tradição do nosso repertório mas nós seguimos a modernidade com outras. Se executamos um total de dez músicas, duas ou três são da nossa cultura (dobrados) e misturamos com as populares (samba, chorinho, bolero, temas de novela). Tocamos diversos arranjos dos nossos músicos e isso é importante.

Quando cheguei aqui, já encontrei a tradição de tocar nas procissões. Essa é uma prática que vai ao encontro das pessoas, pelas ruas. Já as outras igrejas não têm essa prática de andar na rua. Penso que a Banda de música toca nas procissões devido a esse deslocamento que é feito nas ruas para chamar a atenção das pessoas: é uma tradição da igreja católica. Mas se outras igrejas chamarem, a gente vai também. Muitos preferem os carros de som que tiraram muito o nosso espaço. Qualquer lugar que nos chamar, a gente toca.

O ensaio é o momento de se colocar os pingos nos is. Vamos afinar o instrumento, vamos soprar pra ver como está soprando. Não é assim, é assim, tem que ser assim. Às vezes, há uma discordância, uma discussão. Mas no final dá tudo certo, ninguém zanga com ninguém.



Praça São Salvador e Jardim São Benedito já foram grandes palcos de boas execuções. O Coreto da Praça São Benedito, o Coreto da Festa de Santo Antônio, praças e ruas. Nunca gravamos CD na minha época. Participamos de Encontros de Banda do governo do Estado em Cabo Frio em 1979/1980 quando Delmo era o maestro e eu era o contramestre.

Infelizmente, a gente não tem apoio do poder público. Os empresários não tem como doar mais nada, estão sobrecarregados com os impostos, não sobra dinheiro. Só o amor. A estrutura nossa é o amor. Realmente, é um mistério feito para o bem. Tudo que vem do bem, tem muita força, Deus coloca a mão em cima.

Quero agradecer a você a oportunidade de estar lembrando as coisas do passado. Precisamos alavancar as Bandas de música civis. Por que as orquestras conseguem verba? Eu fico feliz delas conseguirem, mas eu gostaria também que as Bandas de música recebessem alguma coisa, pelo menos para a manutenção de instrumentos e do prédio.

## ANEXO 2 – RELATO DE RICARDO DE AZEVEDO

Eu já nasci no meio de Banda, elas passavam muito na minha porta. Eu morava no centro, pois minha mãe era empregada doméstica na casa de Dr. Thieres Cardoso, músico e compositor. Meu pai era músico e um professor muito rígido na Lira Guarany. Ele aprendeu música com um mestre italiano, na Guarany e também era sapateiro, cujo ofício aprendeu, também, com um mestre italiano, tendo sido um dos melhores sapateiros de sapatos Luiz Quinze.

Eu assistia as Bandas no colo da minha mãe. Assistia as retretas, no centro, desde muito novo. Quando criança, a Banda que eu mais frequentei foi a Guarany, por causa do meu pai. Estudei no colégio particular São José e a professora era católica e musicista, tocava órgão muito bem. Ela e sua irmã. Na escola, ela tocava para nós.

Depois fui para o colégio João Pessoa, em frente ao Colégio Batista, onde tinha o Clube de Escoteiro São Tarcísio. Pedi a professora de Educação Física para eu ensinar as crianças a tocar o tambor da bandinha da escola. A professora de música era muito boa. Aprendi muito no João Pessoa.

Fui convidado para ter aula de catecismo e lá aprendi o Hino Nacional, com Padre Rosário. Depois da aula de catecismo, ele ensinava estrofe por estrofe do Hino Brasileiro, com muita paciência. Também tocava piano e órgão muito bem.

Comecei a tocar com 13 anos, em casa. Cresci num ambiente musical, pois eu não tinha outro ambiente. Chegava no centro da cidade e tinha música por toda a parte: nas portas das confeitarias, na hora do almoço. À noite, havia conjuntos de músicos e Bandas tocando e, aos domingos, as Bandas tocavam na praça. Meu pai nunca me influenciou para entrar na Banda. Eu mesmo via o instrumento em casa e lia os livros de música, por curiosidade. Comecei a soprar em casa. Ouvia o piano de Dr. Thieres Cardoso, na casa dele.

Tive uma grande influência na Escola de Aprendizizes e Artífices, onde estudei e tive oportunidade de conviver com professores de música. Lá havia uma Banda Marcial e eu pude conviver com o Olympio Chagas, baterista e fundador dessa Banda, primo de Juca Chagas. Ele era da Banda Operários Campistas. Ali comecei a me interessar pela Banda Marcial. Seu Agmelo, parceiro do meu pai, tinha sido maestro da Guarany e era da área de fundição da escola. Na hora do recreio, eu não jogava bola, mas ia para o setor de fundição para estudar as lições de solfejo com Agmelo. Eu só jogava bola à tarde.

Me tornei presidente do grêmio da escola. Tinha um programa de música na hora do recreio e eu, então, institui a música no refeitório. Também criei um conjunto musical ali e consegui aparelhagem de som nova para a escola. Numa excursão para a escola técnica de Vitória, por volta de 1957, no dia de Santo Antônio, havia uma festa junina lá. Chegamos de trem e levamos uma orquestra que eu formei aqui na escola e tocamos lá.

Quando fui para a escola, eu já tinha influência da Banda Civil, pois eu conhecia muitos dobrados por viver acompanhando Prisco de Almeida e João Corta-Frio ensaiar a Guarany, desde criança. Meu pai sempre me

recomendava para não pedir ao maestro da Banda para tocar a música tal e tal. Mas não tinha jeito, eu sempre pedia... Todo o aprendizado de canto que tive de grupo escolar, na Escola de Aprendizés e com Padre Rosário, eu coloquei em prática na Banda da Polícia, mais tarde.

As batalhas de confete de carnaval na Rua Treze de Maio eram tocadas pela Lira Guarany, no Automóvel Club. A Banda completa, com seu efetivo de 40/50 músicos, tocava a Batalha completa; era um espetáculo, algo fantástico de ver. Eu também acompanhava as escolas de samba, as batucadas e os blocos.

Minha avó por parte de pai morava perto do antigo Fórum, na Rua Conselheiro Tomás Coelho. Lá, tinha a escola de samba Tijuca. Meu pai tocava nos blocos Felisminda e Prazer das Morenas. Eu ainda novo comecei a tocar tamborim na escola de samba. Meu pai, por ser sapateiro, fazia os bombos da Banda e o tamborim para mim. No carnaval eu organizava grupos de samba e de Boneca. Aos 7 ou 8 anos, eu mesmo fazia os tambores de saco de cimento, moldava máscaras de barro.

Quando eu entrei na Lira de Apolo, as aulas eram individuais segundas e quintas-feiras e era exigida muita perfeição no solfejo; o mestre cobrava que cantássemos as notas na altura em que estavam escritas. O ensino era muito rígido, havia uma cobrança muito grande, também, na estante. Meus professores eram Laerte dos Santos e Etienne Samary. Hoje já é bem diferente, houve muita mudança, o repertório é mais fácil para a gente dá andamento a Banda. Se a gente não tiver esse manejo, hoje, a gente não consegue ter Banda.

Segunda e quinta eu tinha aula na Apolo; na terça, eu vinha assistir os ensaios e ajudava a arrumar a sala de ensaio. Colocava as partituras nas estantes com Etienne Samary. Na sexta, eu vinha para o ensaio novamente e Etienne me chamava para ajudar. Então, eu levava a semana toda dentro da Banda, morava aqui perto, conhecia o repertório todo. Ajudava Etienne a preparar o repertório. Tudo isso contribuiu para eu aprender a prática de regência. Meu conhecimento acerca da Banda vem do meu convívio aqui. Eu conversava muito com os músicos aqui.

Até você pegar o instrumento, você tinha que estar com muita consciência de divisão, dividindo muito bem. Tinha que dominar o solfejo até a última

lição do livro. Definitivamente, você não ia para a estante fazer parte do corpo musical até que chegasse a última lição do solfejo. Pelo menos, até metade dos métodos de instrumentos você tinha que dominar pra ir para a estante. Por isso, as Bandas tinham condições de tocar obras de difícil execução com perfeição, pela rigidez do ensino.

Já hoje, com uma procura menor pelo ensino nas Bandas, o ensino ficou mais facilitado. Hoje nós ensinamos as notas, a escala, um pouco do solfejo e já inserimos a partitura. Se o aluno não for muito dedicado, ele não consegue acompanhar o nível de dificuldade de músicas de difícil execução.

Cheguei a trabalhar numa fábrica de fogão, uma empresa estrangeira, no Rio de Janeiro, num setor fazendo anotações. Ganhei uma grana boa. Mas vim pra Campos passear, cisme e fiquei. Nesse ínterim, surgiu a oportunidade da Banda de Bombeiros, em Niterói.

Quando eu fui para a Banda dos Bombeiros e da Polícia, eu já dominava a execução de várias músicas porque já tocava. Eu sabia os clássicos de cor porque estudava ouvindo a Banda tocar, depois que toquei na Banda Civil. Todos os músicos que saíram das nossas Bandas que se integraram a orquestras e Bandas militares fora da cidade tiveram grande desempenho. Saíram vários mestres militares das Bandas Cívicas daqui. Apolo e Guarany enviaram vários músicos para o Rio de Janeiro que tocaram em várias orquestras e se tornaram mestres das Bandas militares, sem nenhuma dificuldade.

Hoje, há uma ausência de interesse em aprender música, de verdade. O ensino não é rígido mais. Os jovens de hoje não têm o mesmo interesse dos antigos que dedicavam mais horas ao estudo. Não posso colocar um repertório de difícil execução hoje porque a gente leva mais tempo para ter uma Banda forte em condições de tocar um repertório mais forte. A gente tem que ir construindo a convivência desses músicos novos e, aos poucos, inserir as músicas de difícil execução, senão eles vão embora e não voltam mais. Se sentem incapazes de executar. Antigamente, o repertório era A sinfonia Guarany, *Madame Butterfly*, Barbeiro de Sevilha... peças de difícil execução.



Agora que eu vou conseguir inserir a Rapsódia Desvarios, de Juca Chagas, para tocar no final do ano. Ela é trabalhosa. Eu ganhei um concurso com ela regendo a Banda de Bacaxá, uma Banda com maioria feminina que estudava muito.

Nós conseguimos ocupar o segundo piso, no salão, e estamos com mais espaço e mais independentes para estudar sem o barulho da rua lá de baixo. Subimos para cá uma semana antes do aniversário da Banda, em maio de 2018. Comemoramos o aniversário da Banda aqui em cima. Mas perdemos dois membros da diretoria no mês de maio: o maestro Luiz Reis, vice-presidente do conselho e o tesoureiro Ademir Barreto da Silva.

Depois de 1967, o 56º BI (Batalhão de Infantaria) veio para Campos e a Banda da Polícia foi para o quartel. Eu fui designado para ensinar o pessoal e os recrutas a cantar as canções e o Hino Nacional. Eu ensinei a tropa a cantar a canção da Polícia. Ela veio para cá com muita insistência minha, lá em Niterói. Quando foi criado o corpo musical, os músicos seriam distribuídos pelos batalhões da região Norte do Estado. Iam colocar a Banda de Campos para Barra do Piraí. Aí eu entrei em cena e briguei para a ela vir para cá.

Já teve uma Banda da Polícia aqui, em 1930, e meu pai tinha arrependimento de não ter entrado nela. Meu pai falava para mim que se eu quisesse sobreviver de música como músico civil, eu não teria condições de sobreviver. Ele me orientou para procurar uma Banda militar se eu quisesse viver de música. Então, eu fui para a Banda Militar em 1960, após sua morte, em 1950, aos 53 anos.

A minha experiência de brigar aqui para tirar a Lira de Apolo das mãos de pessoas que a destruíram, vem das experiências que tive como presidente do grêmio estudantil Nilo Peçanha e como secretário da Federação de Estudantes de Campos, durante o ginásio, com 14 anos, dentro da Escola de Aprendizes e Artífices. Cheguei a participar da campanha O Petróleo é nosso.

Eu fui para Niterói e fiz parte de Associação de Músicos e Militares do Brasil quando estava na Banda dos Bombeiros. Quando foi fundada a Federação de Bandas de Música do Estado do Rio, eu participei da primeira

diretoria do conselho fiscal e fui presidente do clube de sub-tenentes e sargentos do Corpo de Bombeiros de Niterói. Fui responsável por um movimento extraordinário, em 1962, para tirar os Bombeiros da prefeitura e levá-los para o Estado. A prefeitura não tinha condições de bancar o Corpo de Bombeiros. Se hoje o Corpo de Bombeiros é estadual, foi devido a esse movimento que eu comandeí.

Eu parei Niterói com um movimento bem grande, foi uma greve administrativa, mas ajudei a fundar a Associação de Cabos e Soldados dos Bombeiros, a fim de nos dar força para reivindicar o benefício. Estive preso diversas vezes, mas continuei dirigindo o movimento. Na época a população nos apoiou, porque nossa greve não prejudicou a ninguém, pois continuamos a atender a população levando água em hospitais, escolas e morros. Niterói tinha uma crise de água muito grande e eram os Bombeiros que socorriam a população.

Havia muito roubo dentro da Corporação, muitos desvios de dinheiro. Brigamos com esse pessoal todo. Por isso, eles não queriam que a corporação saísse da prefeitura e fosse para o Estado. Colocamos um livro de assinaturas nas barcas para as pessoas nos apoiarem, pois precisávamos de material para trabalhar e atender a população, como escadas e mangueiras de qualidade. Tinha fila nas barcas para assinar o nosso livro. Por isso que nós conseguimos ganhar a questão.

Eu consegui chegar até ao Marechal Paulo Torres para reivindicar e confirmar a situação do Corpo de Bombeiros no Estado com a ajuda do mestre da Banda do Colégio Salesiano Santa Rosa. Esse colégio tinha filhos de almirantes, coronéis, generais. Eu vivia muito lá e tinha amizade com o mestre Afonso. Essa amizade me aproximou do Major Teixeira que era cunhado do Marechal Paulo Torres.

Isso facilitou o diálogo para eu conversar com o Marechal. A Lei 5.265 criou o Corpo Musical no Estado do Rio de Janeiro e a Lei 5.266 criou o Corpo de Bombeiros no Estado do Rio de Janeiro. Eu trabalhei muito nessa transição e fazia parte da comissão do governo do Estado. Inseri o Bombeiro de Campos nessa fatia do queijo. Me reuni com João Barcelos Martins, que era o prefeito de Campos, e ficou tudo acertado.

O destino me colocou na vida musical e eu não tive interesse de fazer outra coisa. Gostava de estar em contato com Bandas. Toquei na Banda Portuguesa de Niterói, na Banda Flor do Ritmo, no Méier, do maestro Joaquim Naegele. Eu saía de Niterói e ia tocar na Banda da igreja em Paracambi. Dirigi e preparei a Banda de Bacaxá para um concurso e fiquei muitos anos dirigindo e ligado a essa Banda, até hoje. Nos dias atuais, tenho a Lira de Apolo e forte ligação com a Banda de Bacaxá.

Desde que eu comecei nas Bandas, sempre vi o interesse muito grande em priorizar as aulas de música. Os músicos não abriam mão das aulas de música, por isso havia muitos músicos. Com toda dificuldade, eu comecei aqui as aulas de música sem ter espaço físico. Por isso estamos colhendo os frutos. Banda que não mantém aula de música, morre. Aula de música é o que há de mais importante para a Banda.

Quando o artista se apresenta ao público, é um incentivo para ele. O próximo ensaio é mais animado, mais construtivo. O músico passa a ter mais interesse pelo ensaio. Ele se sente valorizado por levar uma mensagem de alegria às pessoas e toma um maior entusiasmo, sente que está cumprindo sua missão.

Alguns estão nas Bandas por interesse e não por amor. Eu aprendi que o amor pelas Bandas é dar de si mesmo pela Banda. Hoje, há pouco amor por elas. Pra mim, as poucas que têm, vão acabar e outras não serão criadas.

O momento que mais marcou a minha vida na Lira de Apolo foi quando nós subimos a escada restaurada e, após o incêndio, nós pudemos retomar os ensaios aqui no segundo piso. Esse foi meu grande momento e nunca vou esquecer isso. Peguei esse prédio no esqueleto e tive oportunidade ainda de subir com a Banda e retomar os ensaios que se iniciaram em 1914 e foram interrompidos em 1990 com o incêndio.

Já ganhamos instrumentos da FUNARTE por duas vezes e dois prêmios estaduais da Secretaria de Estado da Cultura. Da prefeitura, não recebemos nada. A real necessidade de uma Banda são as aulas, nem é o prédio. Em qualquer lugar você pode ensaiar, até debaixo de uma árvore. Mas sem alunos, não tem Banda. Aulas e ensaios regulares são as necessidades importantes e reais para uma Banda.

O interesse das Bandas era de tocar e o interesse da elite em financiar as Bandas, era aparecer. Havia interesse de ambas as partes. As igrejas, o poder público e as autoridades gostavam de apoiar e promover as Bandas nas retretas e inaugurações. Hoje, não há nenhum apoio do poder público. Antigamente, as autoridades gostavam de promover as Bandas.

Ainda existe uma relação da Igreja católica com as Bandas de forma mais forte na baixada, onde tem uma variedade de festas religiosas. A Lira de Apolo se relaciona com várias igrejas e sempre teve vários maçons, no seu início. Tocamos na inauguração da pedra fundamental da 1ª Igreja Batista de Campos. Essa informação está nos Anais de Niterói.

Tocamos repertório de compositores campistas e músicos oriundos da Banda; nossos músicos estão aprendendo a dar aula e a regência. Tudo isso necessita de prática que precisa ser vivida. Então, vários músicos ensinam aqui e não recebem nada, vêm espontaneamente. Estou preparando a Banda para o futuro, esta é minha preocupação, hoje. As obras aqui têm me deixado muito cansado e não tenho disposição de ensaiar todos os dias. Tenho me sentido muito cansado. Os ensaios tem sido de 15 em 15 dias, devido aos músicos terem outras atividades.

Hoje não é fácil encontrar lugar para a Banda tocar. Pra você tocar na praça, no calçadão, além do barulho, tem que pedir autorização à prefeitura e ficar esperando a prefeitura dar retorno. As Bandas sempre ocuparam as praças. Quero falar sobre isto no conselho de cultura. No Festival Dia da Música, dia de São João, a prefeitura me disse que eu não podia tocar. Eu disse que tocaria de qualquer maneira e poderiam chamar a polícia. Eu acho isso um desaforo muito grande.

Na Festa de São Salvador, a Banda vai tocar de qualquer maneira e não vou pedir autorização. Vou colocar a Banda na rua. Se eu estiver internado no hospital, já falei com Xará, que a Banda vai tocar. Não vou perder meu tempo para pedir autorização. A Banda tocou a vida toda em desfiles cívicos nas ruas.

A Banda participou de Concursos e Festivais realizados pelo governo do Estado. A prefeitura só fez uma vez um Encontro de Banda Civil no período em que Lenilson Chaves foi presidente da Fundação Oswaldo



Lima. Ele promoveu três encontros: um no dia da Cultura, no calçadão; outro no dia de São Salvador (um festival com todas as Bandas) e eu coordenei com ele e outro um Encontro de Bandas Centenárias na Escola Técnica, hoje, Instituto Federal Fluminense. Foi no governo de Dr. Arnaldo que ele fez isso. Depois, foi só o governo do Estado.

O repertório, no passado, era mais difícil e se abusava do clássico. Hoje, as Bandas tocam pouco clássico, precisam muito progredir. Elas estão deixando muito a desejar. A gente pensa em atingir a todos com nosso repertório que é diversificado. O melhor repertório de Banda em Campos é o nosso.

A Banda é, para mim, minha vivência. Eu não tenho outra atividade na vida. Completei 79 anos e acho que se não fosse a Banda de Música, eu já teria morrido, há muito tempo.

## ANEXO 3 – RELATO DE JOSÉ AMARO MANHÃES

Quando eu me mudei de Cardoso Moreira e vim para Campos, resolvi estudar música. Eu gostava, mas não sabia como a música era feita. Fui morar vizinho à casa de um professor de música: o Chico Trombone. Tinha muitos garotos estudando música na casa dele. Ele era o maestro da Lira Conspiradora e ensinava gratuitamente.

Ele me deu uma lista de livros para comprar: o ABC musical, o Artinha, o Panseron (cartilha musical) e, em 6 meses, eu aprendi a teoria musical. Ele buscou na Conspiradora um saxofone alto Mi bemol e me emprestou para eu soprar. Comecei a perturbar os vizinhos... e uns dois meses depois eu fui para a estante da Banda. Mas antes, eu já assistia os ensaios que ocorriam na Lira Conspiradora.

Quando recebi o convite para participar do meu primeiro ensaio, eu achava que o maestro ia parar muito para me corrigir durante o ensaio. Então, disse isso a ele. Mas ele disse que não tinha problema, que eu podia

ir para o ensaio. Não lembro mais a data em que eu fui para a estante da Banda. Desenvolvi rápido e logo formei um grupo na Banda para tocar no carnaval. Tocamos em vários lugares, além de Campos: Minas Gerais, Espírito Santo e no Estado do Rio de Janeiro.

Entrei na Conspiradora aos 40 anos de idade e fiquei até a festa do centenário, quando eu era o presidente a Banda. Fizemos uma festa muito bonita. Depois disso, veio a decadência das Bandas Civis porque as subvenções que recebíamos foram interrompidas. As Bandas ficaram sem condições de vida. Elas viviam dos contratos que eram feitos pelo poder público para tocar nas festas. Os recursos foram se extinguindo e não tínhamos condições próprias de sobrevivência. Em outros tempos, as Bandas eram contratadas pelo poder público municipal. Hoje, as autoridades dizem que não há mais recursos.

Depois do centenário, a Lira Conspiradora parou completamente. Então, eu saí e fiquei um período na Lira Guarany. Mas por necessidade da minha família, precisei mudar para Macaé. Procurei a Banda Nova Aurora e fiquei lá durante 2 anos. Depois disso, retornei para Campos e procurei a Guarany.

Peguei a época quando a Guarany também estava interrompida pelo desinteresse da antiga gestão pela Banda. Ésio e outros músicos buscaram o Ministério Público para retomar as atividades da Banda e eles conseguiram. Deu certo: eles recuperaram a Banda e estou lá até hoje. Os músicos se organizam e um colabora com o outro. A Guarany está muito bem com a nova administração.

Às vezes surgem algumas festas que chamam as Bandas. Elas são: São Salvador, Santo Amaro e São Sebastião. Desde a decadência das subvenções e contratos, estamos à mercê da sorte.

Quase todos os músicos tinham apelido: Chico Trombone, João Piston, era assim... O que eu aprendi só tem valor se eu estiver numa Banda, junto com os outros músicos. A Marinha, Aeronáutica, a Polícia Militar pegam os músicos preparados por nós. Eles não fazem os músicos, já pegam prontos. Eu incentivo as crianças a estudarem música pela oportunidade que ela oferece.

Vários músicos nossos, inclusive o Jorge Lírio, filho do nosso professor, fez concurso e ficou em Manaus. Ele ama a Lira Conspiradora. As Bandas dos distritos são as mais prejudicadas. Nós ainda estamos vivendo pela abnegação dos músicos que estão segurando para não desaparecerem.

O convívio entre músicos é um convívio entre amigos. Conheci a história da Conspiradora depois que comecei a ser parte dela. Tenho aqui o histórico da Banda. A eleição na Banda de 1980 definiu a chapa que seria eleita e que faria a festa do centenário, em 1982. Eu convidei os amigos mais chegados do grupo e formamos uma chapa com o compromisso de trabalharmos para fazer uma festa bonita para a Banda.

Ganhamos a eleição! Chamei o grupo e começamos a inventar funções nos bairros, vendíamos prendas para conseguir dinheiro, participamos de leilões, e fizemos reivindicações numa carta com flâmulas sobre o centenário e entregamos aos usineiros, comerciantes, ceramistas, fazendeiros, pedindo ajuda. Deu certo, chegava o retorno. Quando se aproximou a festa, nós já tínhamos recursos para fazermos o uniforme novo que usamos na festa do centenário. As autoridades também foram colaborando, como os deputados federais.

Encerramos a festa no dia 2 de agosto com uma reunião festiva no Clube de Regatas Campista, devido o nosso espaço ser pequeno para tanta gente. Entregamos certificados e todos foram gratificados. Não quis mais continuar como presidente, mas aquela festa valeu a pena e deixou saudades. Eu queria mesmo era fazer essa festa.

Trinta e quatro anos depois da festa, eu ainda sinto saudades e me lembro daquela coragem que nós tivemos de enfrentar aquele desafio, graças ao apoio que obtivemos da comunidade, da sociedade como um todo, da administração do Município e dos deputados federais. Eu me sinto muito feliz com isso.

Eu agradeço a Deus por me dar saúde e condições físicas para com 86 anos, até hoje, soprar meu instrumento. Eu sopro todo o dia e isso para mim é muito importante e representa muito para mim. Se eu continuar assim, não sei até onde eu vou...

A Banda depende muito do presidente. Já tivemos presidentes que não correspondiam ao que nós esperávamos e precisávamos. Embora o presidente não decida nada sozinho, ele trabalha com uma diretoria e com a parte presente, os músicos. O papel do presidente é trabalhar para fazer o melhor para a Banda. Se ele não incentivar os músicos, ele fica sem apoio. O presidente da Guarany é incansável e dedicado para com a Banda. Faz tudo o que pode para agradar os músicos, como se essa fosse sua família. A vontade dele é servir e fazer o melhor.

Ricardo, da Lira de Apolo, também é outro músico incansável pela Lira de Apolo. Ele busca apoio da sociedade para restaurar a Banda. A parte interna do prédio foi recuperada. Eles ensaiam na calçada em frente à Banda e mantêm seu grupo de músicos. Campos já poderia ter uma única Banda sinfônica com a ajuda das autoridades. Se todas as Liras se juntarem, pode ser feita uma só Banda sinfônica.

Os músicos são um grupo de amigos. Quando eu me encontro com músicos de outras Bandas na rua, a gente conversa e esses momentos não têm preço. Ao passar em frente da Lira de Apolo, sempre tem músicos ali sentados. Nas horas de folga fazemos gracejos, piadas, mexendo um com o outro.

Eu tenho por obrigação atender a Banda a qual eu pertenço hoje, a Guarany. Mas eu tenho lá no fundo um carinho pela Conspiradora, razão pela qual nós estamos querendo retomar suas atividades. Tínhamos ali apenas um músico tomando conta do prédio. Sou músico e me dedico a Lira Guarany mas sou também da Conspiradora, por amor. Estamos retomando a administração da documentação da Conspiradora em parceria com a Lira Guarany.

Os ensaios e as funções são muito importantes. Quando fazíamos as festas, era muito importante. Simão Mansur foi um grande empresário que fazia as festas em São Sebastião. Ele contratava a nossa Banda para as festas e ficávamos 3 dias tocando lá. Ele gostava muito da Banda. As festas tradicionais eram: festa de Santo Amaro, em São Francisco de Itabapoana e em Saquarema, que duravam 2 ou 3 dias. Simão Mansur nos tratava muito bem: preparava hospedagem, montava uma cozinha com restaurante e cozinheira para os músicos.



Quando terminava a festa, o irmão dele já contratava a Banda para a festa de Barra do Itapemirim, para a festa de Navegantes. Dali, íamos para o Sete de Setembro na Vila do Itapemirim e Saquarema. Era muito gratificante, a gente gostava e a Banda já ficava contratada para o ano seguinte porque agradava a comunidade.

A música satisfaz, acalma. Na poesia, entra a música, é algo muito importante. A maioria dos músicos sente a mesma coisa. A música é comunicativa e não tem fronteiras. Sua escrita e leitura são universais. No Japão ou China, as notas são as mesmas: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si... não há fronteiras...

Os músicos zelam pelo bem das sociedades musicais, pelo patrimônio e pelo nome da sociedade musical. A diretoria mantém um ambiente conservado para a Banda e uma parte dos gastos da Banda é empregada no reparo dos instrumentos. Por isso, precisamos limpar os instrumentos e cuidar do uniforme. Precisamos dar exemplo de músicos zelosos e dedicados. Geralmente, o músico tem orgulho de dizer que pertence àquela determinada Banda.

A Banda representa os interesses dela mesma e custeia seus próprios gastos. Não temos pessoas de destaque na sociedade que sejam músicos de Banda. No passado, havia pessoas de alto nível social nas Bandas, mas hoje, a grande maioria dos músicos é composta de operários. A única renda da Conspiradora é o aluguel da loja no térreo do prédio. Há Bandas que têm melhor condições que outras, mas penso que todas zelam pelo seu patrimônio.

Muitas recordações eu tenho na mente do que me aconteceu desde que eu me tornei músico. Eu guardo fotografias e lembranças do passado. Tenho prazer de me lembrar muito dos acontecimentos do passado: os grajejos, as brincadeiras, os apelidos.

Em épocas passadas, a Festa de São Salvador durava uma semana. Cada noite uma Banda era contratada para as retretas e a procissão era muito longa, às vezes, com mais de uma Banda. Hoje, a Lira Guarany sempre se coloca à disposição da comissão de festa da Igreja São Salvador, graciosamente. Da mesma forma, no dia Sete de Setembro, somente a Lira Guarany, das Bandas, se apresenta. As outras preferem esperar as autoridades contratarem, o que não tem acontecido.

Para os músicos mais velhos, é gratificante saber que a Banda está viva, ensaiando. A galeria de fotos da sede mostra aos músicos atuais os mais antigos que já faleceram, mas que se destacaram. É como um memorial da Banda, que mostra o exemplo dos músicos que se destacaram. Hoje, o jovem músico se vê substituindo aquele que faleceu, mas que deixou exemplo para a Banda. Os mais novos precisam ter exemplo dos mais antigos. Ésio é um exemplo para os mais novos, pois chegou bem cedo na Lira Guarany.

O maestro depende do nosso esforço, do nosso preparo e estudo. Não podemos chegar ao ensaio sem fazer exercícios, sem estudar. Qualquer vacilo que você dá, atrapalha todo o grupo e o maestro tem que parar o ensaio diversas vezes.

A Banda precisa de auxílio do poder público. Ela representa o poder público do Município, representa a cidade. Quando uma Banda toca em outra cidade, todos ficam sabendo que ela é de tal cidade. Assim, ela representa aquela cidade. Hoje, não temos apoio algum do Poder Público. Temos tocado por amor, sem receber nada.

As Bandas do Estado do Rio de Janeiro receberam doações de instrumentos. Nesse Breve Histórico de Bandas do Rio de Janeiro, há muitas Bandas que participavam de Encontros. Hoje não temos mais esses acontecimentos. Acho que precisamos buscar ajuda com as autoridades.

Quando os deputados tinham verbas anuais disponíveis para as Bandas, eles comunicavam a Conspiradora. Nós tínhamos que prestar contas onde tínhamos empregado aquele valor. Não só as Bandas eram contempladas, mas entidades como o Asilo do Carmo, o Asilo Monsenhor Severino e escolas públicas. Todas as Bandas recebiam essa verba pelos deputados da região: Rockefeller, Walter Silva e outros daqui e até de fora.

Eu não acompanho os conselhos de cultura. Penso que não traz muito interesse para as nossas Bandas. Se trouxesse algum benefício para nós, seria bom. Os diretores acabam não indo. A FUNARTE já ajudou as Bandas. Eu não conheço músicos que participem do Conselho Municipal de Cultura.

A Banda é uma entidade educativa e procura elevar a história da música e a educação musical. O nome da entidade é valorizado quando um músico nosso passa num concurso. Nesse caso, o nome da Banda é bem visto e valorizado lá fora. Temos que zelar pelo bom andamento da Banda para que ela possa ser bem representada lá fora.

Eu acho que a Banda deve preservar o repertório do passado: dobrados, valsas, marchas. Mas também é necessário colocar músicas populares e atuais para atrair o público, ela precisa estar atualizada. É muito importante que músicas de compositores da Banda sejam executadas por ela. Como Francisco das Chagas, Juca Chagas e Chico Trombone. Chico Trombone escreveu um dobrado dedicado a Rockefeller de Lima, em agradecimento a ajuda que ele nos dava. Waldir Reis, irmão de Luiz Reis e tio de Marcelo Reis, fez um dobrado e ofereceu a Ézio, maestro da Guarany. Às vezes, a gente ensaia esse dobrado.

Outros também deixaram sua bagagem musical que estão no acervo das Bandas. Joaquim Naegele, de Friburgo, fez muitas músicas e divulgava nas Bandas. Muitos compositores frequentam os ensaios da Banda pra ouvir a execução de sua obra. É necessário passar várias vezes a música para ouvir se não há algum erro.

No carnaval, ouvíamos os compositores antigos nas Bandas. Muitas dessas obras estão nos arquivos. Peças sinfônicas não têm condições de ser executadas pelos músicos atuais, pois falta quantidade de músicos, instrumentos e são tecnicamente difíceis.

A Banda sempre serviu, desde o início, a todas as entidades sociais, religiosas ou não. A festa de São Salvador não fazia a programação dela sem as Bandas de Música. Independente da remuneração, as Bandas faziam as retretas. O músico representa sua Banda, ela zela pela Banda, independente de ser católico ou não. Atendemos a qualquer entidade ou igreja que nos chame. O repertório das igrejas evangélicas é mais específico e não é do nosso dia-a-dia, mas se pedirem para ensaiarmos, nós preparamos o repertório. Uma vez, nós tocamos o Hino Nacional da Itália, em Saquarema. Eles mandaram a partitura para nós ensaiarmos com antecedência. Isso foi num Sete de Setembro.

O ensaio é o momento do estudo, do empenho, correção de falhas, vencer os trechos mais difíceis. É preciso levar a partitura para casa para estudar. As dificuldades da partitura a gente acaba vencendo, se estudarmos.

As retretas representam uma demonstração do nosso trabalho. Para nós, é prazeroso tocar. O público, geralmente, é variado e o repertório deve agradar a todos. Ao nome da Banda é dada visibilidade e muita gente sempre assistiu, inclusive os familiares dos músicos. A praça São Salvador é um lugar de destaque para as Bandas, mas há muitos anos não existe mais essas famosas retretas em que a comunidade esperava pela chegada da Banda.

O Jardim São Benedito também é um lugar de importância para as Bandas mas, principalmente, a praça do centro. Pensei, nesses dias, que a prefeitura deveria colocar as Bandas para tocar na Cidade da Criança, antigo Parque Alzira Vargas. Tocamos na rodoviária do centro há pouco tempo, um lugar onde há muito movimento de pessoas. Tocamos em Friburgo, Petrópolis e Rio de Janeiro.

Eu sempre fui apaixonado pelas músicas do passado. As populares e as interpretadas pela cantora Ângela Maria, por exemplo, são as opções que eu mais gosto. A música é um fenômeno universal, uma linguagem que todos entendem, um traço de união dos povos. Prepara o ambiente para meditação, significa inspiração, harmonia e encanto: um meio de limpar a alma. A vida é som. Estamos cercados de ruídos e sons da natureza. Uma boa música modifica o comportamento das pessoas.

A Banda é algo que mexe com qualquer pessoa. O músico se sente feliz por estar participando daquele grupo e de ter a convivência e amizade com músicos de outras Bandas. Ela é uma família musical.

Eu agradeço muito essa oportunidade que eu tive de dizer alguma coisa que eu sinto sobre a música e sobre porque me tornei músico. Hoje vivo feliz por ser um músico, me esforço para tocar e conviver na Banda. Não que eu tenha habilidade para tocar, mas faço o mesmo que meus amigos: estudo por prazer.



A Banda representa um convívio social diferente que aproxima as pessoas umas das outras e a comunidade. É gratificante, pra mim, conviver no meio musical.

## ANEXO 4 – RELATO DE MATHEUS DOS SANTOS FERREIRA CAMPOS

Eu sempre gostei de música, desde pequeno. Eu sonhava em ser músico de orquestra, ser pianista, mas não conhecia as Bandas de música. Minha família nunca teve condição de pagar aula de música para mim.

Entrei para a Banda de Fanfarras do Liceu, minha escola, e depois de algum tempo fui fazer um curso de informática na Villa Maria. Lá, eu conheci o maestro Écio, que também fazia esse curso de informática e, conversando, ele viu minha vontade de aprender música e me convidou para conhecer a Lira Guarany. Desde então, eu vim para a Banda, aos 10 anos de idade.

Fiquei apaixonado pelo estudo de música. Écio me ensinou a história da Guarany, o porquê das Bandas de música e conheci, também, nossas coirmãs.

Quando eu comecei a estudar música havia um grupo de muitos alunos, uma média de vinte, e as aulas eram às terças à noite. Hoje, a Guarany tem um dilema: o aluno tem que aprender de qualquer jeito. Não importa a dificuldade.

Se a família for muito carente e não puder pagar a passagem, a Guarany paga a passagem. Se ele chega com fome porque não teve como se alimentar, a Guarany dá um bom lanche. Se o aluno não tem condições de tirar cópia do livro Panserón, a Banda supre essa necessidade dele. Esses incentivos a Banda concede para não perder os alunos.

Pelas aulas serem à noite, muitos acabaram desistindo. Estudar música já é algo que exige muito esforço e é demorado. Se a pessoa estiver cansada, tiver muitas dificuldades e não tiver um incentivo, ela desiste.

Por isso, a Banda entende que é importante ajudar dessa forma. Elisiel já foi meu professor e hoje compõe o corpo da Banda.

Cada um tem um prazo para ir para a estante. Num período de férias, Écio me fez uma proposta: ir todos os dias para Banda em dezembro e janeiro para estudar com ele. Eu chegava 8h da manhã e parava para almoçar ao meio-dia.

Nesse ano, no dia 24 de dezembro eu estava lá e no dia 31 de dezembro também. Isso me ajudou muito a dar uma adiantada, e eu vejo o quanto valeu a pena. Só eu daquele grupo conseguiu terminar os estudos. As pessoas não pensam que o estudo exige disciplina e que o resultado não é tão rápido, sem o devido esforço. Eu tenho Écio como um pai pra mim.

Sou apaixonado pelo trompete, comecei com ele. Mas precisei parar um tempo porque o bocal do instrumento estourou dentro da minha boca. Precisei dar ponto no corte interno. Foquei, então, na teoria, não parei de estudar. Então, Écio me chamou para ajudar nas aulas da Banda. Como não podia mais soprar o trompete, eu optei pelo clarinete, em 2013. A vontade de aprender música nos leva a conhecer um outro idioma: a linguagem musical.

Um dia, eu sentado na secretaria, perguntei a Écio sobre a história da Guarany. Ele pegou uns documentos no arquivo e pediu para eu ler. Ele me contou a história de cada músico da galeria de fotos que ele conheceu. Após conhecer todas essas histórias, eu fiquei mais apaixonado ainda pela Banda. A história da Guarany é muito bonita.

A imagem de Santa Cecília que está na sala de ensaio da Guarany, foi doada por uma senhora da família Viana que também doou os terrenos para a construção da sede. A Banda recebia muitas doações.

Ser músico de uma Banda Centenária significa fazer história. Saber que um dia eu serei lembrado, no futuro, como músico daqui e que terei uma foto minha na galeria é muito bom. Eu me sinto feliz e me sinto parte da Lira Guarany. Eu sou parte da Guarany, ela está em mim e eu estou nela.

A Banda tem sua hierarquia estruturada e nós respeitamos os mais antigos, que têm sabedoria. Temos o presidente e regente, o vice-presidente, os diretores, 1º e 2º secretárias, tesoureiro e os colaboradores: contramestre,

dois professores (eu e Richely). Ésio aumentou o número de diretores para ajudar na administração porque são muitas coisas para administrar. Tudo passa pelo conhecimento de todos os diretores.

A maioria dos músicos trabalha. Eu dou aula em outro lugar também, mas consigo dedicar esse tempo para ensinar na Banda. Só toco na Guarany. Tudo que eu sei eu devo a Guarany, por isso sinto que minha bandeira é a Guarany.

Por sermos músicos associados da Guarany, temos alguns direitos, como aquisição de palhetas. Meu pertencimento é com a Guarany. Músicos que estão ajudando a Banda há alguns anos são Guarany, mesmo que tenham vindo de outras Bandas. Há músicos que não têm lugar fixo, que ficam rodando.

Como experiência de vida, acontecem muitas coisas entre a gente: somos uma pequena grande família. Temos histórias tristes, engraçadas, boas, ruins. Pedro entrou na Banda, foi meu aluno, eu formei Pedro e hoje eu o tenho como meu irmão. Ele é meu irmão. É pouco tempo para muita história entre nós. Convivemos como família na perfeita harmonia, musicalmente falando e não musicalmente falando. Meus verdadeiros amigos, eu conquistei na Guarany.

O momento do ensaio é onde a gente se sente bem por causa dos amigos. Estamos ali não só para tocar, mas para conviver. Tem músico que sai de Vitória para vir aqui ensaiar. Se não tiver amizade, a Banda não existe mais. Quando acabar a convivência fraterna, essa afinidade entre os músicos, a Banda acaba. Isso é muito importante. A Banda prossegue porque há harmonia entre as pessoas.

A música é minha vida, ela anda comigo. Aonde eu vou, eu levo a música comigo. Minha vontade de estudar é muito grande. Sempre estudei à noite na hora das pessoas dormirem. Enquanto a gente estiver soprando, ela não nos deixa. O sentimento é ser música, enquanto a gente tiver soprando, ela não nos abandona.

Os músicos mais velhos nos contam histórias. Ésio conta que ele foi expulso da Guarany, há mais de 40 anos. Depois foi aceito e voltou a aprontar e foi expulso de novo. A memória não morre.

Nós buscamos a preservação das Bandas. Se as Bandas acabarem, o que será da nossa vida? O que nós vamos fazer das nossas vidas? É muito pouco recurso pra algo que faz tanto bem para a sociedade. O desprezo as Bandas é quase um desastre cultural. Hoje elas estão sobrevivendo com muita dificuldade, estão na UTI, sobrevivendo por aparelhos.

Em Minas Gerais tem uma cidade que tem umas 25 Bandas de Música, as quais o governo dá suporte. Lá, ocorrem festivais de música. Imagine as 25 Bandas tocando? Nas Bandas do interior há uma preservação maior. Lutamos para não sermos extintas.

As Bandas de música são uma associação sem fins lucrativos. Os músicos vêm da comunidade. Ela foi criada pela própria comunidade e não dos barões. A origem da Banda é popular. Recebemos doações da sociedade para construir o prédio. Então, pra mim, elas representam os mesmos interesses da comunidade que representaram no passado. Nós existimos para a sociedade, nada mudou. Ésio é uma referência para mim, ele era muito pobre e se ele tem uma profissão é devido à Banda.

O uniforme da Banda foi mudando com o tempo. Ele é a identificação da Banda. Antes as Bandas usavam terno e *cap*, depois, passou para o que usamos hoje: calça social, camisa e sem *cap*. Os tipos de música também variam com o passar do tempo. Hoje, tocamos samba, MPB, músicas românticas. Os dobrados, Banda não para de tocar, eles são uma identidade nossa, o nosso número de identidade, um carimbo. Bem no início, das Bandas elas tocavam clássicos, tanto é que o nome da Banda veio de uma grande obra de Carlos Gomes.

Tocamos em muitos momentos importantes, como na festa de Nossa Senhora Aparecida. Outro é a festa do Santíssimo Salvador, que a Guarany está voltando a tocar. Os músicos são e pertencem a comunidade. Nosso papel é formar pessoas e dar dignidade a elas, é a formação humana do cidadão.

Para mim, a Banda é minha vida. Para os mais antigos, é muito mais. Quando eles voltavam do período de carnaval, se tivessem trabalhado durante todo o período, ganhavam muito bem e compravam até casa. Eles viveram uma época muito boa. Hoje, o sentimento que eu tenho é para



mim mesmo, os mais antigos têm sentimentos pelo que eles fizeram para a sociedade e pelo o que a sociedade fez por eles.

Para os mais novos, a Banda é mais uma questão sentimental do que concreta. Hoje, eu com 17 anos, tendo aprendido na Guarany, sou professor de música e ganho a vida com música. Se eu não tivesse aprendido aqui eu estaria fazendo o que da vida? É um sentimento próprio. Seu Getúlio conta do passado com lágrimas nos olhos. Pra ele, é algo sentimental e concreto, ele sentiu na pele o amor e a admiração que a sociedade tinha pela Banda de música. São padrões que a sociedade vai impondo, infelizmente.

Os músicos sozinhos são a resistência. Se eles não lutarem pela Banda, ela vai morrer. A sociedade tinha que vir junto com a gente, cobrando das autoridades. Hoje temos manifestações para tudo. Por que não ter manifestações em favor faz Bandas? Os músicos mais velhos estão indo embora e não está fácil formar músicos novos.

A necessidade real de uma Banda são alunos. Precisamos de alunos para que elas não acabem. Depois dos alunos, precisamos de instrumentos.

De 5 a 12 de dezembro de 2011, participei do Banda Larga, um curso que durou uma semana. Foi um curso introdutório. Participei das aulas e a Guarany se apresentou lá. Na época, eu fiquei sabendo desse curso por amigos que estudavam no Centro de Cultura Musical.

Eu não vou ao Conselho de Cultura, mas penso que outros participam. Patrimônio cultural seria o que a sociedade preza, o que ela busca preservar, precisamos zelar para ter o patrimônio que é da sociedade e para a sociedade. O Solar do Barão do Rio Branco é um patrimônio histórico. Quantos serviços as Bandas prestaram no passado e continuam prestando hoje para a sociedade? Isso pode ser esquecido? Não.

A Banda é um patrimônio cultural, independente da sua idade. Pra ser um patrimônio você precisa exercer uma atividade benéfica para a sociedade. A Banda é da sociedade e para a sociedade. Ela toca repertório de músicos da Banda. Temos um dobrado antigo chamado O Guarany, que feito por um músico da Guarany para a Banda. Assim como a Apolo tem o dobrado 1870, que foi feito para homenagear a Apolo. Waldir Reis fez, há uns

4 anos, o dobrado Presidente Ézio, oferecido a Ézio. Sempre quando tem eleição na Banda, a gente toca esse dobrado.

Nossos músicos de hoje fazem arranjos de peças que já existem. Quando a gente toca um arranjo que foi feito em casa, é diferente. A gente sabe que é nosso, saiu dali, de músicos que aprenderam ali e, hoje, estão nos servindo. Isso é importante.

A igreja católica sempre teve uma ligação com a música. Temos o canto gregoriano. As Bandas têm uma função de acompanhar a procissão, mas com o passar do tempo, os carros de som foram tomando seu espaço. A Banda é um pedaço da alma da procissão. Não é questão de alegrar a procissão, mas ela a deixa mais recheada. Desde o antigo Egito, quando o povo ia para a guerra, os trombeteiros iam à frente, chamando o povo para a guerra. O sentido da procissão é de uma marcha que precisa chegar ao seu destino e a Banda dá um sentido a essa marcha. Todas as religiões sempre tiveram música.

Temos também o hasteamento do mastro dos santos nas festas: Santo Antônio, em Guarus; São Sebastião e Santo Amaro, nos distritos. Toquei com a Guarany o hasteamento do mastro de Santo Amaro durante o dia todo, em 2014 e 2015. Saímos de casa às três horas da manhã e só chegamos à noite. Tocamos alvorada, retreta e o hasteamento, que é uma tradição da Banda com a igreja. O interior da cidade é um lugar de produção da cultura de Bandas porque é a garantia de diversão para a cultura local. Penso que o interior seja um foco de Bandas.

Geralmente, as igrejas evangélicas montam suas próprias Bandas. Então, essa relação com as Bandas não é na mesma intensidade como é na igreja católica. Mas se nos convidarem, nós estudamos o repertório e tocamos lá.

O momento do ensaio é um momento de reflexão: é você, seu instrumento, o maestro e o grupo. Você desenvolve intimidade entre você e seu instrumento.

A Lira Guarany nunca participou de gravação de CD, mas alguns músicos sim. Eu não participei de festivais, nem de encontros de Bandas.

A Banda é a nossa segunda casa. A gente brinca, convive, até dorme lá, às vezes. A Banda nos acolhe e acolhe quem chegar. Hoje, muitos músicos têm seu emprego devido a uma Banda de música. Só quem é dali sabe o que é conviver com a Banda. É nosso refúgio, um porto seguro, um aconchego.

Estamos precisando de ajuda, quero levantar essa bandeira aqui. Se alguma autoridade competente ficar sabendo disso, ouça o nosso pedido de socorro. Estamos na UTI ligadas em aparelhos. Há músicos que contam as histórias passadas com lágrimas nos olhos, porque lembram da glória que a Banda foi um dia.

Temos uma parceria com a Lira Conspiradora. Queremos ver e estamos lutando para ver a Conspiradora bem. Estamos pensando nas Bandas de Música e não somente na Guarany.

Quero agradecer a você o valor que você dá as Liras, não somente a Lira Guarany, mas as outras Bandas. Que outras pessoas como você possam, também, nos dar esse reconhecimento.

## ANEXO 5 – RELATO DE ÁLVARO MARTINS SIQUEIRA

Tudo começou quando eu era criança. Eu sentia uma atração muito grande pela música. Com uns 8 ou 9 anos, ainda no ensino fundamental, minha mãe comprou aquela flauta de brinquedo. Eu amava ficar tocando aquilo. Eu levava a flauta para ficar tocando no recreio da escola (Centro Educacional Toledo Gandra). Um dia, a professora ficou me observando tocar. E como estava perto da festa junina que ia ter na escola, ela me colocou para tocar Asa Branca (que era a que eu mais gostava) na festa.

Durante o ensino médio, havia um projeto de música com aulas de violão e de flauta doce, no Colégio Estadual Professor Máximo de Azevedo. Escolhi a flauta, com o professor Cal que, depois, me emprestou um clarinete. Eu tocava a flauta sem partitura mesmo, apenas com o conhecimento

do que era dó, ré, mi, fá, sol, lá e si. Logo depois, eu consegui estudar 6 meses de clarinete, com partitura.

Quando eu entrei na Universidade Federal Fluminense (UFF), me afastei do estudo do instrumento e o professor Cal me pediu de volta o clarinete. Depois, conheci seu Ricardo, da Lira de Apolo, com quem peguei algumas partituras para estudar. O professor Cal me indicou a Lira de Apolo para que eu retornasse a estudar com o músico Carlinhos Seabra, mas Carlinhos havia saído da Lira, há pouco tempo.

Comecei, então, a fazer aula com o professor Sérgio. Consegui relembrar rapidamente a teoria e as notas. Entrei na Apolo em 22 de dezembro de 2015, ainda no final do curso de Economia, na UFF. Nesta época, até minha namorada disse que eu não ia conseguir reaprender música e tudo mais. Mas eu continuei, e consegui reaprender. Hoje, entendo, com convicção, de que para aprender música não tem idade, nem tamanho, nem raça, nem nada. Todos podem aprender em qualquer tempo.

No começo, as aulas eram individuais. Só começamos a tocar juntos com os outros alunos, quando entramos na Banda. Primeiro, fizemos as aulas individuais, ensaiamos os duetos, participamos dos ensaios e depois entramos na Banda. O professor Sérgio fazia comigo um dueto de clarinetes, como introdução à prática de conjunto. Ele gosta de usar também os quartetos para estudar.

Eu fui para a Banda porque eu queria aprender música. Logo, foi a música que me levou para a Banda. A minha rotina era muito maçante com os estudos e o trabalho, então eu via que meu único momento de paz era quando eu estava tocando meu instrumento. Era o meu único momento de sentir tranquilidade.

Uma coisa que me motivava bastante era quando eu me lembrava do professor Cal sempre me dizendo que o clarinete era muito difícil de aprender. Como eu gosto das coisas que são difíceis, por isso eu me esforçava muito.

Só após ter entrado para a Banda, eu fui conhecer a história da Apolo, no convívio com os músicos. Antes disso, eu nem sabia o que era



uma Banda. Fiquei sabendo que a Apolo tinha quase 150 anos com uma história belíssima e emocionante.

O que me deixa feliz de estar na Banda é o sentimento de coletividade que há aqui, a cooperação. É o sentimento de fazer parte de uma coisa maior. Não há competição, é mais cooperativo. Todos têm que se ouvir e se adequar a mesma harmonia. Estar num ambiente popular, de muito mais fácil acesso do que as orquestras, por exemplo, para mim, tem um significado de algo muito maior do que muitas outras coisas. Desde os membros da diretoria, cada um precisa colaborar de alguma forma. Todos são importantes tanto musicalmente (os músicos), quanto administrativamente. A Banda precisa de cooperação para caminhar. A cooperação precisa ser mais importante e suplantar as pequenas competições, que devem ser sadias, senão não tem como fazer música. Não é fácil manter essa harmonia entre as pessoas, e nem mesmo na hora da música, mas todos precisam se esforçar e cooperar.

Nem sempre o terceiro clarinete toca as partes mais fáceis da música, em relação à partitura do primeiro clarinete. Às vezes, o terceiro clarinete, aquele que aparentemente não se destaca, é que toca as partes mais difíceis. Nunca a Banda tem um fim, em si mesma. Os músicos da Apolo costumam formar conjuntos que são desdobramentos da Banda, como: grupos de chorinho, de samba, de música de câmara: quartetos, quintetos. Até porque os gostos nunca são somente por dobrados ou músicas de Banda. Então, existe essa externalização do gosto entre os músicos. São oportunidades que a Banda traz pra gente. Vira uma coletividade ampliada para fora da Banda. Geralmente, nós pegamos trabalhos de blocos de carnaval. Eu comecei a participar desses blocos no ano retrasado.

Pelo fato da Lira de Apolo passar por esse momento difícil que envolve a busca pela restauração do prédio, ela precisa de apoio dos músicos e da comunidade. Quem está entre nós tem esperança de ver o prédio pronto. O sentimento de pertencimento nos músicos na Apolo está ligado a essa necessidade maior que temos e isso é forte em nosso meio. Nós não estamos ali para ganhar nada, mas para nos doarmos pela Banda. A Lira de Apolo tem essa característica e isso nos motiva, nos move.

Depois que vim para a Lira de Apolo, passei a vir mais ao centro da cidade e a ter um sentimento de pertencimento, também pelo centro. Nossas idas ao Bar Gato Preto, perto da Banda, o convívio com os músicos, tudo isso faz parte de ser da Lira de Apolo. A Banda é um espaço agradável em termos de convívio, a gente se sente uma família, é como se a Banda suprisse algo em nós, considerando a coletividade.

Não podemos nos dar ao luxo de termos desunião. Estamos todos lutando para reerguer a Banda. É um sentimento de pertencimento que a meu ver é mais forte do que nas outras Liras. Ninguém vai lá para ganhar nada. Quem está lá, está para se doar pela Banda. É muito inspirador ver uma pessoa na idade do Seu Ricardo, lutando com tanta intensidade pela Lira de Apolo. Muitas pessoas pensaram que era impossível chegar aonde a Banda chegou, em termos de restauração do prédio, mas agora seu Ricardo nos mostrou que é possível.

Os músicos têm desenvolvido, em si mesmos, uma consciência da importância da Banda e participam bem mais, ultimamente. Temos a Leila que cuida do arquivo, outro cuida do café. A colaboração tem crescido mais entre nós e esse sentido de coletividade também. Eu sou o tesoureiro da Banda, nós estávamos sem arquivista e agora temos uma arquivista. Seu Josias, nosso músico, costuma fazer cópia de músicas para a Banda.

Acredito que, no passado, a disputa pelo apadrinhamento da Banda era para ostentar o nome do próprio patrocinador. Acho que a Banda representa os interesses dela mesma, mesmo que tivesse recebido doações das elites. Elas manifestaram solidariedade com o movimento abolicionista. Tinha até um dobrado chamado Abolicionista.

A qualidade artística da Banda é uma preocupação nossa também. Pois a gente sabe que, no passado, o repertório era bem mais difícil. Estamos sempre revendo um repertório do início do século XX, temos tocado músicas tanto de difícil execução, quanto músicas populares, sem grande dificuldade técnica. Também tocamos muitas músicas de compositores da Banda sim. Isso é importante.

Eu sempre digo, inspirado em Fernando Pessoa, que a vida por ela só não basta. A música preenche o espaço de algo que falta na nossa vida.

A música está aí para mostrar que a nossa vida precisa de algo mais. Pra quem ama a música, ela mexe com nosso jeito de viver, fazendo a gente querer ser melhor. Ela é importantíssima mesmo não sendo reconhecida. Ela é muito importante para quem toca e para quem ouve.

Ter tocado no evento O Dia da Música movimentou bastante a Banda com os ensaios para a execução de um repertório de mais dificuldades e tivemos um bom cachê. Outro momento emocionante e histórico foi a subida da Banda pela escada após ser restaurada com todo o assoalho do segundo piso restaurado, pela primeira vez, depois do incêndio. Também ensaiamos, pela primeira vez, à noite com luz no prédio.

A Banda é uma expressão do espírito artístico da cidade, sobretudo porque ela tem quase 150 anos. Um dos seus papéis é fazer e promover músicos. A Banda está ali para descobrir, despertar e incentivar músicos. Acho que a Apollo poderia desfilar mais na rua.

As necessidades de uma Banda são músicos, instrumentos, sede, uma diretoria responsável e firme. A gente recebe todas as comunicações de curso da FUNARTE, eu já participei de um em Sobral (CE) e participei de uma palestra sobre Bandas do SESC, na UNIRIO, no ano passado. Recebemos um manual de reparo de instrumentos da FUNARTE.

Eu entro na *internet* com pouca frequência para procurar editais. A gente acaba sabendo de alguns. A palavra de ordem da Banda é seguir em frente sem esperar ajuda externa. Em 2016, eu fui à Conferência Municipal de Cultura, mas não tenho comparecido às reuniões do conselho.

A Banda é um patrimônio que representa a cidade, entendo que sim. Existir a quase 150 anos tem um significado de enraizamento da Banda na cultura da cidade.

Sempre houve uma relação da igreja católica com a Banda. Os músicos que tocam em orquestras evangélicas trazem o repertório para nós tocarmos na Banda. O ensaio representa rever os colegas, o momento do estudo, do respeito mútuo, o momento de ouvir o som do outro músico e de respeitá-lo.

A praça, o Jardim São Benedito e a rua são lugares de produção de cultura para a Banda. A Banda é um ambiente de aprendizado.

## ANEXO 6 – RELATO DE JOSÉ JORGE DA SILVA LÍRIO<sup>51</sup>

O meu pai, Chico Trombone (Francisco das Chagas), me motivou a entrar na Lira Conspiradora. Não só a mim, mas a tantos outros. Ele me trouxe para cá quando eu tinha 9 anos e, aqui, foi onde eu comecei a tocar triângulo. Fui tomando gosto pela música sendo incentivado pelo meu pai, que sempre foi um grande professor de música para todos. Ele amava essa arte tão bonita que é a música. Meu irmão também era trompetista (Chiquinho) e, assim, eu não tinha como não ser músico também, pois eu cresci vivendo, na minha casa, a movimentação de ensaios de Banda e ensino sobre a música.

Eu era considerado o mascote da Banda, me chamavam de Topogigio, por eu ser pequeno, e me lembro disso com muita alegria. Eu comecei no triângulo, passei para o *sax-horn*, trompete e fui tomando gosto pela música. Até então, eu não sabia o que era nenhum desses instrumentos, mas quando você começa a se envolver com Banda, você vai tomando gosto pela música.

Várias pessoas de outras regiões vinham para ter aula de música com meu pai, que iniciou tocando no Rio de Janeiro em grandes orquestras e nas barcas de Niterói. Não permaneceu lá, pois sua mãe Evangelina tinha muito ciúme dele, e queria ele junto a ela, por ele ser filho único, o trazendo de volta para Campos. Logo ele conseguiu um emprego de servente no SESI, e depois entrou na Lira Conspiradora.

Quando eu entrei na Banda, não havia aulas de música. Todos os músicos que estavam aqui aprendiam o instrumento com meu pai. Começávamos no Panseron e, depois, ele mesmo distribuía os instrumentos para as pessoas e começava a ensaiar com a Banda. Ele não cobrava

51 Na ocasião dessa entrevista, o José Amaro Manhães, presidente da Conspiradora no seu centenário, estava na sede da Lira Conspiradora e se fez presente durante essa entrevista. Ele acabou contribuindo e fazendo intervenções que deram, a esse relato, um tom de coletânea que apresentamos, mais adiante, na análise das narrativas. Por isso, entendemos que devemos manter, nessa sessão, as interlocuções de José Amaro Manhães que complementam, se entrecruzam e dialogam com as narrativas de José Jorge da Silva Lírio.



nenhuma aula para ninguém. Ensinava gratuitamente, por amor ao ensino e à música. As aulas eram na minha casa e ele sempre deixava as pessoas a vontade, incentivando e ensinando com muita tranquilidade.

Todos eram iniciantes no instrumento e na prática de Banda. A grande maioria que aprendeu com ele, foi para a Conspiradora, porém há uma parte espalhada em orquestras da Marinha, Exército, Aeronáutica, em todo Brasil.

Os músicos da Lira Conspiradora não sabiam muito bem a história da Banda, apenas os diretores e coordenadores. Eles passavam para nós, músicos, apenas o ensino do instrumento e não passavam a história da escola.

Me sinto muito orgulhoso por fazer parte de uma Banda centenária. Primeiro, pelo fato de continuar um legado que meu pai começou, e também por tantos músicos que eu admiro terem passado por aqui também. E mesmo que a Lira esteja em dificuldades, hoje, eu sei que amanhã ela pode estar de pé novamente, pois Banda de música nunca acaba totalmente.

Eu agradeço, primeiramente, a Deus, segundo ao meu pai e logo após a Lira Conspiradora, pois aqui eu aprendi tudo sobre a música. Logo no começo, nenhum dos músicos que chegava aqui tinha o seu próprio instrumento. Todos nós que passamos por aqui devemos a Lira Conspiradora e aos diretores que estavam aqui, na época, que nos ensinaram tudo, compraram e nos emprestaram os instrumentos. Nos trataram muito bem, nos incentivando e cuidando de nós. Éramos crianças ainda.

Minha ida para a Banda militar, em Manaus, aconteceu quando eu encontrei um informativo da *Veril* embaixo da porta. Como eu estava sem trabalhar, mostrei ao meu pai o informativo do concurso da Polícia Militar em Manaus e meu pai me incentivou a fazer. Recebi a resposta do maestro da Banda, dizendo para eu estar no batalhão da Banda sinfônica do Rio de Janeiro, e assim eu fiz.

Lá, nós encontramos o maestro Valdir, que era campista, e ele falou para mim e meu amigo Leoni que estava junto comigo, para voltarmos para Campos, e chamarmos o máximo de pessoas que conseguíssemos, e que ele estaria algum dia lá no 8º Batalhão, aplicando a prova para nós. E assim aconteceu. Seis músicos passaram nesse concurso. Uma viatura foi me buscar na minha casa, para que eu buscasse minhas passagens para Manaus

– assim foi que eu recebi a notícia que tinha passado no concurso. Fiquei muito alegre, arrepiado e saltitava pela casa. Fomos no dia 28 de agosto de 1984 para Manaus.

Não conhecíamos ninguém em Manaus. Lá havia pessoas de toda parte do Brasil. Logo encontramos o Seu Eufrásio, que brincava nos chamando de cariocas e se aproximou de nós. Quando dissemos que éramos de Campos, ele disse que o irmão dele era empregado do deputado Armadeu Chacar, em Campos. Nós conhecíamos o deputado por já termos tocado em muitos comícios dele. Assim, ele ficou alegre em nos conhecer, por sermos conterrâneos do irmão dele. Ele nos ajudou muito a conhecer as pessoas e a cidade, nos consideravam guerreiros, por termos chegado ao Amazonas.

Para mim, é um orgulho pertencer a Lira Conspiradora e por meio dela ter chegado até Manaus. Eu considero que essa ligação que agora existe entre Campos e Manaus, aconteceu por nossa causa – por causa da minha Banda Civil de origem.

Hoje, eu moro em Manaus e meu coração está dividido, pois tenho 6 filhos em Manaus e o meu serviço é vinculado a esta cidade. Em Campos, tenho 3 filhos. Eu já vivo há 33 anos em Manaus, praticamente a minha vida toda.

Mas meu amor pela Lira Conspiradora não passou. É sempre um grande orgulho para mim fazer parte da história desta Banda. Um pedaço do meu coração está aqui. A única Banda Civil que eu toquei foi a Lira Conspiradora, então eu me sinto pertencente a esta Banda até hoje. Mesmo já sendo militar, eu ainda me sinto membro da Lira Conspiradora, pois faz parte da minha história. E sempre que a Banda precisar de mim, eu estarei disposto a ajudar, pois devo muito a ela. Se não fosse a Lira, eu não seria nada, pois ela fez com que eu conseguisse uma profissão – que é ser músico. Por isso, a Banda tem muita importância para qualquer músico que saiu daqui.

É de extrema importância que a Banda tenha uma diretoria participativa que trabalhe, para que o funcionamento do dia-a-dia seja bom. A Banda só é boa se a diretoria trabalhar junto e em prol dela. A hierarquia (Presidente, Vice-presidente, Tesoureiro, Segundo-Tesoureiro, Secretário, Segundo-Secretário, e os Conselheiros) que forma o Conselho Fiscal,

tomando conta da parte administrativa e fiscalizadora, faz a Banda funcionar e avançar. Existe a hierarquia, porém existe também uma boa democracia, que depende do Conselho Fiscal para que haja a cooperação na estrutura da Banda. Sempre foi com essa estrutura.

Atualmente estou afastado de Banda Civil, porém a minha lembrança daquele tempo é de união entre todos os membros, o que fazia a Banda funcionar. E o músico precisa sempre de um incentivo diário, por isso há muitos que desistem, pois se sentem desestimulados, porque não existe alguém para incentivá-los. E isso eu tinha na Banda Lira Conspiradora.

A música significa tudo pra mim. Não posso falar por todos, mas por mim, que já tenho um amor profundo pela arte musical. Fui muito estimulado e incentivado, a música se tornou tudo pra mim.

A Lira Conspiradora era a que mais trabalhava, e fazia funções em todo o estado do RJ e ES, nas décadas de 1970 e 1980. Era a Banda mais solicitada. Éramos convidados pela família Mansur (Vila do Itapemirim, Barra do Itapemirim, etc) – era um trabalho contínuo. Fazíamos festas de três dias seguidos. A pessoa responsável por nos contratar, já nos contratava em fevereiro para a sua festa própria em Barra do Itabapoana e, de lá mesmo, ele já deixava o contrato certo para o Sete de Setembro, na Vila do Itapemirim. Era um compromisso de todo ano. (Narrativa de José Amaro).

Tenho muitas memórias de saídas para tocar em outras cidades, de quando era garoto. Em uma dessas saídas para tocar na retreta de 1º de maio (procissão), que acontecia especialmente em Cambaíba, na abertura da moagem, era muito divertido, sempre. Eles nos tratavam muito bem e até nos levavam para conhecer os lugares. Tocávamos por dentro da usina e, no dia seguinte, as usinas começavam os trabalhos. Fazíamos todo ano essa festa, na década de 1980. Após a paralização das usinas, houve uma parada das festas. Porém, até hoje existe a irmandade de São José que mantém as festas funcionando com as igrejas, mas sem música, pois não tem mais o apoio das usinas. (Narrativa de José Amaro).

Em uma dessas procissões que fomos tocar, na década de 1980, fomos todos para um bar, com uniformes novos da Banda. Alguns meninos começaram a rasgar os uniformes, e isso me marca até hoje, pois foi uma grande brincadeira que fizemos um com o outro. Com isso, a diretoria quis dar uma suspensão a todos nós, e meu pai (Chico Trombone) nos defendeu, dizendo que se nos suspendessem, ele também sairia da Banda, pois nós éramos os companheiros dele. Por isso, nenhum de nós recebeu suspensão. E esse momento ainda é muito marcante para mim.

Antigamente, não existia isso de tocar para ganhar dinheiro. Era apenas pelo amor a música, diversão, vontade de estar junto. Mas hoje, com toda a situação, muitos que eram desta mesma época, só tocam por dinheiro. Não existe mais um músico fiel a sua Banda de origem, se outra Banda pagar mais caro. Antes, todos eram fiéis a Lira Conspiradora, porém, hoje, tudo é interesse econômico.

Se hoje eu estivesse morando em Campos, com certeza estaria lutando para manter a Banda e a escola. Sinto que tudo isso aqui é meu, é minha herança, e não ligo de não receber nada pra isso. Pois quando se tem amor a alguma coisa, você não liga para o quanto de dinheiro você recebe.

Todas as Bandas tiveram dificuldades para sobreviver e dependeram muito da ajuda da sociedade para se manter. Na década de 1970, aqui mesmo na Lira Conspiradora, quando eu cheguei, eu encontrei a Banda com poucas funções, falta de recursos, muita dificuldade. Então, quando eu cheguei e me colocaram na diretoria, eu falei que precisávamos trocar nosso uniforme para um uniforme de gala. E eles se assustaram, e disseram: mas com quais recursos vamos fazer isso? Eu respondi que iríamos fazer tudo com o nosso trabalho. (Narrativa de José Amaro).

Falei para procurarmos alguém que contratasse nosso trabalho, e não ficarmos de braços cruzados, esperando alguém nos chamar pra tocar. Falei para a Banda sair domingo à tarde, parar numa praça (fizemos isso no coreto do Fundão) e fazer um leilão improvisado. Disse para levarmos umas prendas, uns brindes, para nós mesmos comprarmos uns dos outros



e, assim, chamar a atenção das pessoas para nos assistir, e arrematar no nosso leilão também. Acabou que isso foi um sucesso total e fizemos em vários bairros (Narrativa de José Amaro).

Surgiram convites para tocar em vários lugares, até em um torneio de futebol no Parque Guarus, que o próprio clube nos chamou e disse que ia preparar, também, um leilão com umas prendas, para nos pagar. Assim a Banda começou a sair da sede. Depois disso, nós conseguimos um pouco mais de recursos e compramos esse uniforme de gala que é vermelho com calça azul. (Narrativa de José Amaro).

Um grande baluarte da Banda chamado Reinaldo Brandão foi a São Paulo com esse nosso dinheiro para comprar os tecidos para confeccionar nosso uniforme de gala. Em uma das reuniões, decidimos fazer umas flâmulas e, também, uma carta endereçada a sociedade em geral (fazendeiros, usineiros, comerciantes, amigos, etc.), oferecendo esta flâmula com a história da Banda. Também pedimos apoio e começou o apoio chegando. Tivemos condição de fazer a festa centenária com o uniforme pronto, com as flâmulas, diploma para os apoiadores, documentos que comprovam a festa centenária, e até hoje, as pessoas lembram como foi bonita essa festa no dia do aniversário da Banda – dia 02 de agosto. Esse ano a Banda completa 135 anos. Continuamos o trabalho e os músicos estão aparecendo, alguns estão voltando (Narrativa de José Amaro).

Após o centenário, quando fui o presidente da Lira, dos anos 1980 a 1982, eu tive que me ausentar da cidade de Campos e deixei a Lira Conspiradora. Precisei ficar em Macaé. Mas procurei uma Banda lá, a Nova Aurora, mas após dois anos, voltei para Campos e encontrei a Banda Lira Conspiradora já com dificuldades novamente. A escola tinha chegado ao fim. E a recuperação que estamos conseguindo agora, se dá pelos amigos antigos que ainda nos apoiam, e também ao Jorge Lírio, que se apavorou com a situação da Banda. Ele nos ajudou a convidar aqueles que ainda tinham amor pela Banda, para tomar a frente (Narrativa de José Amaro).

O presidente da Lira Guarany (Ésio) também nos apoia muito. Convocamos uma assembleia com todos estes, e estabelecemos uma nova diretoria. Ainda não estamos onde queremos estar e avançar com a Banda,

mas a estamos restabelecendo. O amigo Jorge Lírio, mesmo de Manaus, está nos ajudando e levantando o nome da Conspiradora, que leva o nome do nosso maestro Chico Trombone (Narrativa de José Amaro).

Eu conheci o Chico Trombone em 1963, quando vim morar e fui vizinho dele. Chico era considerado um pai para a comunidade, porque a intenção e a missão dele era tirar os meninos que viviam na rua brincando e levar para a Banda. Quando ele passava na rua, chamava as crianças para estudar música na casa dele, sempre com muita calma e muito carinho. Com isso, o Chico conseguiu preparar muitos músicos, que vieram compor a Lira Conspiradora. E também foi onde eu, com 30 e poucos anos, me interessei em estudar música com ele, junto com a criançada, e ele me ensinando com muita vontade e tranquilidade. Depois de um tempo, ele me disse que eu já estava pronto e que eu já podia tocar na Banda, e me deu um instrumento. E sempre mostrava o erro e ensinava o certo com muito cuidado a todos. Então o Chico foi um pai para todos nós músicos da Banda, e para as crianças da rua (Narrativa de José Amaro).

Dentre algumas dessas crianças que foram ensinados por meu pai (Chico Trombone), filhos da Lira Conspiradora, tem: Roberto Marques (que tocava com Zeca Pagodinho e Roberto Carlos), o Barrosinho (que tocou na França e chegou a ser entrevistado pelo Jô Soares), dentre tantos outros, que saíram daqui e foram para o Rio de Janeiro. Também o meu irmão Chiquinho, fundou o conjunto Os Brasinhas e o *Sun Baby*, que tocava todos os estios de música. Ele era da Polícia Militar, e depois se tornou sargento da Aeronáutica. Estes conjuntos foram os primeiros formados em Campos, na década de 1960, de músicas orquestradas.

Eu estou muito emocionado e empolgado com essa entrevista, e com todo o conhecimento do meu companheiro Jorge Lírio. Ele nos deu uma aula de música, pois ele acompanhou desde criança o nosso maestro e professor Francisco das Chagas. Ele conhece tudo sobre a nossa Lira e tem aquele amor verdadeiro pela Banda. Deixou a família dele em Manaus, e já está aqui há mais de um mês nos ajudando. Se a gente pudesse, faria com que ele ficasse aqui, mas nós respeitamos que ele precisa voltar para sua família. Garanto que toda vez que ele puder ele vai estar aqui conosco por amor a nossa Lira Conspiradora (Narrativa de José Amaro).

Tenho certeza que depois que a Lira Conspiradora tiver uma conta no banco, faremos todo o possível para enviar ajuda financeira para nossa Banda do coração. Todos os meus amigos são músicos, e já falei com quase todos eles, e eles aceitaram ajudar também, nem que seja com R\$10, 20, 50 reais, mas nós vamos estar sempre ajudando. Pois todos eles passaram por aqui. Nenhum deles tinha estudo, então cabe a eles também, ajudar a Lira Conspiradora a andar. Por enquanto, ela está engatinhando, mas nós vamos colocar ela pra andar.

Que ajuda enorme o Jorge Lírio vai nos dar! Nós esperamos que isso vai acontecer num curto espaço de tempo, e enquanto isso, nós vamos continuar trabalhando aqui também. Vamos cavar funções, e vamos dar nosso jeito também para voltar às ruas (Narrativa de José Amaro).

Na época em que eu estava aprendendo música e muitos meninos de rua também, consigo me lembrar do Renildo, Pedro (que hoje é capitão da PM em Vitória), Wellington, Zeca, João, Antônio e uma garotada grande que estava começando a estudar, desde novo. Era um time de futebol estudando música. Aqui na Conspiradora era como um time de futebol. Quando iam se formando, Chico formava outros times *juniors* e *avançados*, deixando sempre todos trabalhando e estudando juntos. Ninguém parava de estudar para a base não cair. Meu pai faleceu em 1987.

Dentro do convívio da Banda, a gente costumava chamar uns aos outros só pelos apelidos, porque já éramos todos amigos. Tinha o Caximbal (Elias), o Manoel Cavalinho, Jorge Boró, Jair Dente de Ferro, João Cara de Jaca, Mão na Cara, Manel Guarany, entre outros, tinha muitos... Era um ambiente saudável, todo mundo brincava com o outro.

Uma história engraçada dessa época é quando estávamos todos olhando na sacada, uma menina passando, e todos mexendo com essa menina. Manoel Cavalinho gritou assim: Chico, seu filho está mexendo com a menina ali. Logo, meu pai veio, agarrou na minha orelha, me fez passar uma vergonha e todos caíram na risada. Até eu mesmo comecei a rir. Era brincadeira saudável de amigos.

A Banda toca pelo interesse dela mesma. Ela toca onde ela for chamada. Não importa quem chame: rico ou pobre, prefeito, presidente, preto, branco... a Banda não é de ninguém. A Banda é da música, somente. A Banda não morre, mas há períodos altos e baixos. Aqui juntos, tentamos manter a Banda, pois quando existe um reencontro de músicos, todos ficam muito felizes.

Eu, por exemplo, não gosto de futebol, política, nada disso, mas quando o assunto é música, sempre tem conversa, sempre tem resposta. Aí a gente começa a lembrar do passado, das histórias, das pessoas, das brincadeiras sadias que aconteciam nas festas e nos ensaios. Quando a Banda era chamada para tocar em lugares fora da cidade, colocavam a gente em hospedagens coletivas e muitas vezes éramos liberados das retretas às 22h da noite. Mas às 5h da manhã tínhamos que fazer a alvorada. E com essa garotada toda, era difícil até dormir e descansar, pois eles queriam ficar brincando, falando, jogando travesseiro no outro, e seu Chico ficava mandando todo mundo dormir. É uma lembrança gostosa que todos nós temos (Narrativa de José Amaro).

Lembro uma vez que fomos tocar em Barra do Itabapoana, na retreta que teve na praça e meu pai nos liberou logo após, sempre lembrando a gente da alvorada que ia ser às 5h. Então, saiu aquela turma, uns foram beber, outros namorar e os outros saíram. Depois todos chegaram ao alojamento fazendo algazarra, brincando e fazendo bagunça, e Chico ficou dando sermão em todo mundo, brigando com todos, cuidando como pai. Mas ao mesmo tempo, se alguém mexesse com a garotada, ele era o primeiro que ia defender. Ninguém podia mexer com a gente que ele ia lá e brigava por nós. Todos da Banda eram como filhos pra ele.

Tocamos com muitas igrejas católicas, em alvoradas e procissões, como Cambaíba, Nossa Senhora da Penha, Barcelos, Beira do Taí, Santo Amaro, Goytacazes, Santo Antônio, Parque Imperial, capela do Parque Santa Rosa (administrada pelo amigo Jorge Rainha que, todo ano, chamava a Banda para tocar lá nas procissões. Mesmo não tendo muita condição, sempre se esforçava para nos dar um lanchinho, ou até um trocado para ajudar), igreja do Fundão (até hoje a Lira Conspiradora toca lá em alvoradas e procissões), Saquarema, Sapucaia, Carapebus, e muitas outras.



Em todas estas cidades, já era costume a alvorada às 5h da manhã. A Banda passava pelas ruas da cidade acordando os cidadãos, e sempre fomos muito bem recebidos pela população de todas essas cidades. As pessoas já esperavam por nós e abriam as portas das casas para ouvir. Das janelas, as pessoas ficavam nos vendo passar. Algumas vezes que tocávamos na alvorada, íamos pra casa e voltávamos as 16h para a procissão. Mas também ficávamos direto. Isso tudo ocorreu entre 1985 e 1986. Hoje, não acontece mais assim com a frequência de antes, pois as igrejas foram deixando de fazer as atrações profanas nas ruas, por não terem dinheiro para contratar as Bandas, e também as outras atrações folclóricas que animavam as festas.

O tratamento que recebíamos nessas festas era sempre muito bom. Sempre nos davam café da manhã, almoço, lanche... Ano passado, toquei na festa do Parque Santo Amaro, junto com a Lira Guarany (ela sempre nos chama quando vai tocar). Depois da alvorada, o grupo escolar do colégio preparou um lanche da manhã excelente com produtos da terra. Ficamos ali esperando a cavallhada, pois tocamos junto também na entrada dos cavaleiros, e logo após a procissão. Essas festas ainda acontecem em alguns lugares e a Lira Guarany está sempre lá junto. Então, estamos nos ajudando. Até chegar a oportunidade de a Lira Conspiradora estar lá nessas atividades novamente. Essa festa recebe apoio financeiro da própria comunidade e também da prefeitura, por ser uma festa muito tradicional. É uma coisa muito boa e maravilhosa (Narrativa de José Amaro).

Eu acho que com o passar o tempo, algumas localidades foram perdendo essa tradição, de prestigiar a Banda de música nessas festas. Não sei se é porque a população da cidade ficou mais jovem e preferem um grupo de pagode do que uma Banda de música. Mas esses grupos não tocam por amor a música como nós, mas tocam por dinheiro. Lugares como Santo Amaro ainda mantém a tradição da Banda, graças a Deus.

O que impulsiona as Banda Civis permanecerem é o incentivo e o amor a música. Os músicos que amam tocar fazem com que a Banda continue funcionando. Mesmo a Banda estando em dificuldades, no nosso coração ela não cai nunca, ela só está dando um tempo. Se reunisse apenas uns 15 ex-músicos da nossa Lira Conspiradora, a Banda já teria se levantado novamente.

A maior necessidade da Banda Civil hoje é o incentivo financeiro. Antigamente as Bandas civis recebiam uma verba. Então, hoje, meu maior desejo é que o prefeito de Campos, através da Secretaria de Cultura<sup>52</sup> desse um apoio financeiro a Banda. Esse apoio não existe há décadas. As Bandas estão tentando sobreviver com sua própria ajuda.

O apoio que a Banda também precisa é uma ajuda para levar a música até os jovens de hoje. O estudo da música proporciona princípios que fazem com que os músicos se comportem de maneira diferente. Precisamos que algo os traga para a nossa sede, para viverem num meio sadio. E, pra isso, precisamos de um apoio da comunidade e dos governantes dentro das salas de aula. Se tivesse um instrutor na escola, nem que seja um só período, que ofertasse aula musical para os jovens, isso ajudaria. Tenho batido nessa tecla há muito tempo, mas ainda não conseguimos que eles coloquem uma sala para o instrutor de música dar aula de música para os jovens. Música se aprende brincando, e assim eles tomam gosto. Eles vão aprender música como nós mesmos aprendemos (desde novos), e todos nós tivemos um bom caminho na vida. Mas nós não temos meios para trazê-los para cá, e nem podemos ir até eles. Isso deve partir das escolas e do governo. Na hora de lazer da escola ofertaríamos aula de música aos jovens que se interessassem (Narrativa de José Amaro).

Nós estamos aqui abertos na Lira Conspiradora para dar aulas de música. Por isso seria necessário nós irmos até eles, tendo instrutores de Bandas Civis dentro das escolas para ensinar a educação musical. O Secretário de Cultura<sup>53</sup> deveria divulgar essas aulas das Bandas nas escolas. Desta forma, os jovens poderiam começar a procurar pela música. Estabelecer um convênio da prefeitura com as Bandas Civis seria uma necessidade urgente para a sua permanência. (Narrativa de José Amaro).

A ida desse instrutor nas salas de aula, não seria aqui no centro da cidade, mas em outros bairros também distantes, nos distritos. Já temos apelado a Secretaria de Educação, para que coloquem um instrutor de

52 Torna-se importante informar que a cidade não possui Secretaria de Cultura, mas sim uma Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Esporte. A essa secretaria o entrevistado se referiu nesse momento da entrevista.

53 A cidade não possui Secretário de Cultura, mas um Secretário de Educação.

música nessas escolas, para que os jovens tenham outra opção mais sadia em seu tempo livre (Narrativa de José Amaro).

A FUNARTE promovia o Encontro de Bandas, onde nós, da Lira Conspiradora, já participamos. Aconteciam em vários municípios do nosso estado. Algumas Bandas recebiam apoio financeiro e instrumentos da FUNARTE, mas isso não acontece mais, nem esses encontros e nem a ajuda da FUNARTE. A Lira Conspiradora já recebeu algumas doações na época de 1960 e 1970 (Narrativa de José Amaro).

O único informativo que temos relacionado à música e às Bandas Civas é o que recebemos da *Weril* Instrumentais (fábrica de instrumentos), que envia um jornal com assuntos relacionados à música. Não temos recebido nenhum informativo da Secretaria de Cultura ou mesmo da FUNARTE. A Banda é, sim, um patrimônio cultural, por fazer parte da história da cidade. E também por já ser centenária.

A música faz muito bem a saúde das pessoas. Ela se torna um paliativo que alivia dores musculares. Eu já li de um médico que se a pessoa teve um dia estressante, se chegar em casa e ouvir uma música suave, dentro de meia hora, a pessoa já vai se recuperando. A música ajuda o nosso corpo. Bom seria se nas salas de repouso nos hospitais, tivesse uma música suave, isso ajudaria muito no tratamento. A música também é uma terapia (Narrativa de José Amaro).

O repertório das Bandas Civas mudou com o tempo. Antigamente só se tocava dobrados, canções e hinos. Hoje em dia são mais músicas populares. Essa é a grande diferença. O meu pai compunha vários arranjos para a Conspiradora, dentre eles, um dobrado para o ex-prefeito Rockfeller de Lima. Na época, também para o deputado Alair Ferreira<sup>54</sup>, para Silvio Santos (que não chegou a receber o arranjo), e para Zezé Barbosa<sup>55</sup>.

54 Alair Ferreira foi contador, industrial e político brasileiro que exerceu sete mandatos de deputado federal pelo Rio de Janeiro.

55 Zezé Barbosa foi prefeito da cidade de Campos dos Goytacazes.

A Conspiradora já tocou para essas autoridades. Elas recebiam o título de presidente de honra, por ajudarem a Banda com divulgação e incentivo financeiro. Nós nunca deixamos de receber essas doações. O apoio do passado foi de grande importância, mas hoje em dia não recebemos nada, pois mudou o pensamento dos jovens, do governo, que não investe mais em cultura. A música é um incentivo para a população. Mas hoje a mentalidade do jovem tem sido outra. E as Bandas precisam procurar a se adaptar a esse público de hoje.

Quando a Banda toca músicas que são de autoria de seus próprios membros, é de extrema importância, pois valoriza os seus músicos e demonstra que a Banda possui músicos de qualidade.

A Banda Civil não levanta bandeira de nenhuma religião. Cada músico tem a liberdade de escolher a sua religião. A Banda é independente de qualquer religião. A gente acredita que toda religião precisa de música, seja evangélico, católico, ou o que for. A Banda não tem vínculo definitivo com nenhuma delas. Nós temos uma padroeira na Lira Conspiradora, que é a Santa Cecília, que era também musicista. Mas isso não impede que outra religião cumpra a sua obrigação com a Banda, e não impede que a Banda toque para outras religiões. Inclusive, o presidente da Banda hoje é evangélico, e mesmo assim toca nas procissões e alvoradas da igreja católica (Narrativa de José Amaro).

O momento do ensaio da Banda representa mais um momento de aprendizagem. Ali que nós tiramos os prós e os contras da música. Sem o ensaio não temos possibilidade de tocar. É onde ajustamos a dinâmica da música. É muito importante e necessário, porque ninguém aprende pra eternidade. A pessoa tem que se manter atenta para o que escolheu, e estar pronto a aprender mais e a modificar o que já aprendeu. A Banda precisa do ensaio para tocar pra sociedade do jeito certo. Isso ocorre em toda área e toda profissão. Todos levam anos para se formarem e se prepararem para atuar em sua profissão com excelência. (Narrativa de José Amaro).

Eu não esperava receber esse imenso prazer de reger os dobrados maravilhosos com a Banda Lira Conspiradora (recebendo ajuda da Banda



Lira Guarany), revendo amigos tão especiais como o Ésio, que preparou tudo isso pra mim. E eu fiquei muito feliz de poder transmitir algo para o público. E quando você faz algo com amor, você transmite amor para as pessoas. É assim que as pessoas veem o que há de bom na música – quando é feito com amor.

Todos os lugares onde a Banda já pôde passar e tocar produziu cultura. Em muitas praças, festas de igreja, salões (como esse), até em cemitérios (tanto tocando como apenas em presença, se a pessoa que for sepultada for parte da Banda). A Banda nunca gravou nenhum disco, e isto é uma pena. Ela significa tudo pra mim, sem mais palavras.

Se uma associação incentivar a Banda, é mais possível que a Banda vá pra frente. Porém se o objetivo for voltado para fazer campanha política, é muito difícil que a Banda avance. Nós sempre esperamos que a sociedade e os governantes apoiem a nossa Banda. Mas hoje, com a crise que estamos enfrentando no país, está dificultando o apoio do governo pra nós.

Uma nova diretoria que foi criada no começo desse ano, a Associação de Bandas Cívicas, veio com o objetivo de unir as Bandas centenárias e as que estão quase se tornando centenárias, para que uma ajude a outra. Hoje existem nove Bandas no Município. E há a necessidade que os governantes nos ajudem para voltarmos a trazer aquela alegria do passado para a cidade (Narrativa de José Amaro).

A Associação de Bandas Cívicas tem como objetivo reforçar a parte prestante de cada Banda que está associada a ela. Mas para isso acontecer, é preciso divulgar a cultura musical na sociedade, para trazer novos músicos. Quem manda na Banda são os músicos. Se não tivermos esse apoio também dos músicos, não adianta. A música depende da boa vontade, e também do incentivo dos familiares para o músico (Narrativa de José Amaro).

O livro dos sócios guarda grandes recordações sobre a criação da Banda. A Lira Conspiradora foi criada em 02 de agosto de 1882, e este livro vem desta época, com assinaturas de amigos e sócios que se interessaram pela música e entraram na Banda. Naquela época, a Banda de música tinha seu destaque em qualquer lugar que ela fosse. As Bandas tinham admiradores em todo lugar. Ela tocava nas praças e nas ruas, e era a alegria da população. A Banda fazia retreta todo domingo aqui em nossa cidade, junto

com outras Bandas. Então este livro guarda estas lembranças daqueles que pertenceram e ajudaram na sobrevivência da Lira Conspiradora, desde a fundação (Narrativa de José Amaro).

A cultura musical e a cultura das Bandas não tem sido um direito de todos da população, pois as Bandas não são mais conhecidas pela cidade. Sem divulgação, não há interesse. O governo deve reconhecer a importância das Bandas, e fazer a divulgação para que a música se torne um direito de todos.

Queria deixar meu agradecimento a esse trabalho, ao amigo José Amaro que está aqui, a todos os amigos da Lira Guarany que estão nos apoiando e nos prestigiando, ao meu amigo Ézio que é meu parceiro desde criança, por todo o trabalho que ele tem feito na Lira Conspiradora.

Eu quero agradecer o grande incentivo que você (Karina) tem nos dado, não só a Lira Conspiradora, mas a tantas outras Bandas. Para que as Bandas continuem trabalhando e chegando ao ponto máximo de suas expectativas (Narrativa de José Amaro).

## ANEXO 7 – RELATO DE DALTON LUIZ DA SILVA FREIRE

Eu ganhei um violão do meu pai. Acho que ele percebeu que eu devia ter uma tendência musical. Foi o melhor presente que eu recebi, até hoje. Tive poucas aulas de violão e depois procurei a aula de violão clássico. Não sei por que, mas, ao ouvir as Bandas tocarem, gostei do som, e resolvi estudar sopro.

Entrei na Lira de Apolo, em média, aos 24 anos de idade. Apesar de ter entrado um pouco tarde, tinha muita vontade de aprender. Aprendi solfejo e leitura métrica com o professor Joel, a quem sou muito grato pela paciência. Ele me disse que ali eu ia aprender o básico, mas que eu poderia, depois, me aperfeiçoar fora da Banda, no Rio. Fui para a clarineta e passei para o saxofone, que é minha paixão. Acabei deixando a clarineta, mas

agora estou voltando para a ela... Uma parte do ensino era individual: as aulas de instrumento. Já as aulas de solfejo, eram em grupo.

Eu fui conhecer a história das Bandas após ter entrado na Lira de Apolo. Com o acontecimento do incêndio da Apolo, eu não queria parar de tocar. Acabei indo para a Operários Campistas e fui muito bem recebido. Conheci uma nata de músicos maravilhosos: Jair Dente de Ferro, Luiz Reis (era o presidente), Afonso, Paulinho (da requinta).

Nas Bandas de música eu aprendi o conceito de família musical, o respeito e a ética musical, o respeito aos colegas e com a música. Foi um aprendizado de vida também, não só o conhecimento musical. O perfil socioeconômico é de pessoas simples, mas elas são tão abnegadas e dedicadas por aquele trabalho, que aquilo me encantou. Ainda guardo no coração a história com a Lira de Apolo e com a Operários, fiz muitos amigos e vi muitos talentos musicais.

Passei a me interessar pela história das Bandas dentro das Liras. Tanto que cheguei a participar, no governo Garotinho (como prefeito), da gestão na Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima. Havia o projeto Pra ver a Banda passar. Fiz uma pesquisa, junto com o excelente amigo Jorge Santiago, sobre as Bandas da redondeza, do centro e dos distritos. Fizemos um levantamento das principais necessidades, quantitativo de músicos e problemas das nossas Bandas. A pesquisa do Santiago é um legado que ficou para nós.

Acabei me afastando do governo, por perceber certo descaso pelo trabalho que eu estava desenvolvendo. Eu me empenhei nesse trabalho e havia empenhado minha palavra com as Bandas. Como eu sou apaixonado pelas Bandas de música e não pude cumprir o que disse, fiquei muito triste e resolvi deixar o projeto.

Eu guardei aquela fala do professor Joel, de que eu poderia crescer no conhecimento musical. Tive o desejo de aprender mais, minha técnica precisava melhorar. Procurei a escola Pro Arte, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Os cursos tinham excelentes professores. Comecei o estudo da flauta com Carlinhos Rodrigues, flautista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Ele me orientou a buscar uma professora especialista em respiração. Estudei, como um louco, com essa professora; fazia os exercícios à risca. Depois, voltei às aulas com Carlinhos. Sem o conhecimento básico de respiração, eu não sairia do lugar em

relação às minhas deficiências técnicas. Hoje, minhas primeiras aulas são só sobre respiração para ajudar meus alunos. Abordo isso, primordialmente.

Sabia que não dava pra viver de música. Fiz Economia e era professor de matemática. Mas resolvi fazer concurso para a Polícia Civil, já planejando que, depois de aposentado, eu ficaria dedicado à música. Continuei na Polícia e como músico. Tocava com Osvaldão aqui... fizemos muitos bailes no Brasil todo.

Fui estudar na Escola de Música da UFRJ, no bacharelado em saxofone. Recomecei do zero, novamente, pois o estudo era bem rígido. Tive a maravilhosa oportunidade de tocar na *UFRJazz*, que também era uma disciplina obrigatória. Ali foi o maior aprendizado da minha vida. Eram dois ensaios por semana e tínhamos que tocar em concertos oficiais da universidade e alguns outros que, às vezes, pagavam cachê. A Banda era formada por alunos e professores. Também toquei com músicos convidados, como Caio Martins e Vander Nascimento.

Guardo essas lembranças como experiências que, pra mim, são uma relíquia, um tesouro. Fui aluno do Zé Rua, do Fernando Trocado e do Carlos Soares. Aprendi muito com cada um deles que somaram para minha bagagem. E hoje tenho a enorme satisfação de transmitir para essa geração.

É muito difícil para o músico que não tem um salário paralelo à profissão de músico, sobreviver só de música. Você pode ser um músico profissional e ter outra profissão, ser professor... Jacó do Bandolim, um dos maiores músicos da história do Brasil, tinha outra profissão. Ele era funcionário público do judiciário, era excelente datilógrafo. Ele fazia questão que os músicos dele tivessem outra profissão. Sabe por que? Para que eles não ficassem aprisionados pelo mercado da música e poderem fazer música de forma mais livre. Olha que coisa linda...

Acho que os músicos se perderam muito quando começaram a abrir concessões e a tocar em restaurantes e lugares aonde as pessoas vão para conversar, e não para ouvir música. Não recrimino quem faz isso, porque eu também faço, muitas vezes. Por necessidade, os músicos precisam fazer. Mas isso acabou com a alma do músico.



Quando Jacó do Bandolim tocava, era silêncio absoluto. Ninguém dava um pio nos ensaios na casa dele. Ouço isso de músicos que tocaram com ele, e de músicos que tocaram com músicos que tocaram com ele. Música, para Jacó, era religião.

Eu admiro muito esse respeito com a música. Ele (Jacó do Bandolim) podia adotar essa postura porque não dependia totalmente da música para sobreviver. Se você ficar como um louco tocando pra todo o lado, você não de dedica ao instrumento. E lá na frente, quando você não tiver mais a energia do início, como você fará para viver?

Eu sou da Lira, não posso negar e nem quero negar. Eu tenho uma dívida de gratidão com as Liras por eu ter sido tão bem recebido e ter aprendido música com pessoas tão abnegadas. Ao mesmo tempo, me sinto confortável para apontar o que eu acho que pode melhorar nelas. Não falo de forma pejorativa, nem crítica e nem para denegrir. Pelo contrário, eu quero que elas cresçam e floresçam, de tanto que eu gosto e respeito essas instituições.

As Liras deixaram uma marca em mim e eu faço questão de dizer isso. Acredito nelas como escola de música. Elas são escolas de música, por excelência, e devem continuar com esse trabalho. Mas devem entender que é necessário haver uma adaptação aos tempos modernos. Essa adaptação inclui repensar o repertório e o nível do aprendizado. Isso pode atrair as pessoas.

Hoje, eu moro em Rio das Ostras e fui convidado para dar aula na Banda Sinfônica Nova Aurora, que tem um perfil semelhante ao das nossas Liras por ser centenária, ter uma tradição enorme, uma força musical muito grande. O maestro e presidente é o Hélio Rodrigues, que tem uma concepção moderna de sonoridade, de repertório e deu uma guinada na maneira da Nova Aurora fazer música.

Sinto que o desestímulo que pode haver nas Bandas por parte de seus músicos vem do repertório e da qualidade musical da Banda. Na verdade, não importa o repertório. Você pode tocar um dobrado, mas não como uma charanga tocaria.

A música precisa falar a linguagem das pessoas. Quando tocamos, nós sentimos a empatia com o público. Precisamos falar, nos direcionar ao público, desenvolver uma empatia com as pessoas. Isso atrai as pessoas para estudar nas Bandas e é feito pelo repertório e pela qualidade dele.

Muitas vezes há, por parte das administrações centralizadoras, uma apropriação da Banda, não dividir, não delegar, não oportunizar a implementação de novas ideias dentro da Banda. Isso condena as instituições ao fracasso, por não valorizar a potencialização do seu grupo. Não que isso seja feito de maneira proposital, não que eu seja contra a tradição, nem aos dobrados. Nós tocamos dobrados também, mas de uma forma diferente porque é exatamente a maneira de fazer música que vai refletir a mentalidade da Banda (com uma visão centralizadora ou não).

Eu encontrei, na Nova Aurora, um eco nas coisas musicais que eu acredito. Estou muito feliz lá como professor e como músico com uma concepção de sonoridade e estética musical mais renovada, oxigenada por uma gestão que prioriza a interação. Eu não sou dono do conhecimento, nem do instrumento. Deixo meus alunos bem livres para pesquisarem outras formas de abordagem da embocadura do saxofone, por exemplo. Não existe uma única escola, uma única técnica de saxofone. Acho saudável que os alunos sejam livres para buscarem soluções para suas indagações. Eu não sou dono da verdade absoluta. Não acho que as coisas devam ser inquestionáveis. Nas Bandas, isso dificulta o crescimento e a descoberta de novas abordagens e linguagens.

Tocamos num concerto, em Friburgo, por exemplo, a música *Despacito*. Mas fizemos uma abertura sinfônica pra ela, demos a essa música um tratamento diferente. O público foi à loucura. Se a música não falar às pessoas, ela pode acabar, pode morrer. Se ela não fizer diferença na vida das pessoas, ela não tem e não faz sentido para elas. Acredito que, no passado, as Bandas falavam ao coração das pessoas com seu repertório. Embora elas estejam vivas até hoje, talvez, elas não toquem tão fundo mais nas pessoas. Penso que elas precisam rever sua forma de fazer música. Acho que a culpa não está no coração das pessoas.

Eu visto a camisa de todas as Bandas Civis, mas como no momento estou na Banda Sinfônica Nova Aurora, estou empenhado em divulgar essa nova forma de trabalho e a formar músicos. Essa ideia, esse formato de trabalho traz para a Nova Aurora a condição de ser um núcleo disseminador dessa nova filosofia de trabalho nas Bandas da região. Isso já acontece nos concertos.

O maestro da Nova Aurora, além da vontade, tem competência pra executar um repertório variado e que mistura estilos musicais. Tocamos arranjos e composições de autoria dos próprios músicos e isso é importantíssimo. Remunerar o maestro e os professores é algo fundamental para o nível da Banda.

O concerto em Friburgo me chamou a atenção. O presidente da Campesina Friburguense se referiu a Nova Aurora como uma referência musical no Brasil. Ela poderia estar falindo, como outras Bandas estão falindo, em Macaé. Temos o mesmo tipo de receita das outras (aluguel) e sofremos o mesmo descaso que elas sofrem. Mas o diferencial está na gestão. Os alunos pagam um valor simbólico para a manutenção de serviços básicos, como os professores e o maestro.

O fato das Bandas não remunerarem os seus professores é péssimo, é uma deficiência na formação da Banda. Isso a impede de contratar professores para ministrar conhecimentos mais renovados e abertos a novas técnicas, com o fim de melhorar o nível de conhecimento musical na Banda. Quando você tem um ensino legal, os alunos procuram a Banda. Mas um ensino sem renovação tem suas deficiências.

O nosso próximo concerto tem um repertório com temas de filmes conhecidos, o que traz a oportunidade das pessoas reconhecerem essas músicas na vida delas. De alguma forma, a função social da música fica sendo vivenciada.

Eu vejo alguns fatores sociológicos na busca pela preservação das Bandas pelos músicos. Um dos aspectos é o geracional (de pai pra filho), o outro é a necessidade dos músicos de manterem a instituição, pois são pessoas abnegadas e dedicadas. Não há reconhecimento do setor público por um lado, mas por outro lado, as Bandas deveriam mostrar a importância

de continuarem sobrevivendo e a necessidade dessa sobrevivência junto à população. Falta um comprometimento, um vínculo social mais forte, por parte da população, pelas Bandas de música.

A Banda como escola é algo fundamental e uma forma de sua própria preservação. A própria usina de formação de músicos em funcionamento contribuiu para sua manutenção, ao longo do tempo. Ela busca e representa os interesses dela mesma, falta à Banda o apoio da sociedade. Elas não conseguem sensibilizar o público com um formato de gestão inadequado, na minha opinião. Posso estar errado, mas é assim que eu vejo. O máximo que conseguem é uma comoção.

Na época que os usineiros patrocinavam as Bandas, elas estavam inseridas no contexto dessa elite, pois tocavam um repertório do contexto sociocultural da época, que interagia com aquela aristocracia. É uma pena a falência das usinas, pois ficamos reféns do poder público. Mas não culpo só o poder público por essa aparente insensibilidade. Também aponto onde as Bandas erraram, se mantendo a margem da sociedade em termos artísticos, por não tocar mais o coração das pessoas.

As Bandas não se esquecem das datas tradicionais, como o Sete de Setembro. Tenho fotos com Luiz Reis e Jair Dente de Ferro com o uniforme da Banda. Mas esse vínculo da Banda com a parte cívica se rompeu. A Nova Aurora tem a prática de confraternizar com outras Bandas. Ao mesmo tempo em que os músicos vestem a camisa, eles recebem músicos de outras Bandas e gera aquela disputa, mas é uma competição saudável. Nossos dobrados tem o estilo da Nova Aurora, tem que soar e afinação impecável porque há uma preocupação com a qualidade.

A maior necessidade das Bandas não é dinheiro, mas a gestão. Indico a Nova Aurora como modelo de gestão de Banda Civil. Acho que a maioria das Bandas já participou de Encontros de Bandas. Acho que participar dos editais de cultura é mais estímulo ainda, mas às vezes pode haver certa desconfiança desse tipo de apoio. Por isso, os músicos não procuram saber sobre editais. Já houve promessas do poder público que não foram cumpridas, então, os músicos tendem a não buscar.



As conversas de músico são sobre música. Pela comemoração dos aniversariantes da Banda tem uma confraternização a cada dois meses e esse é um momento de descontração. Existe uma relação da Nova Aurora com as igrejas locais, embora seja maior com as igrejas evangélicas, pois o maestro é da igreja Batista. Eu vejo isso com muito bons olhos, como algo saudável, pois as igrejas protestantes têm, em seu perfil, estimular a formação de músicos.

Em Macaé temos a Conspiradora (de Macaé) que está numa situação muito difícil devido a problemas de gestão e, às vezes, os músicos de lá vêm participar dos concertos da Nova Aurora.

A Banda tem muito significado pra mim: o significado musical (que ficou na minha memória – aulas, conversas, aprendizagens num contexto afetivo muito grande vinculado ao aprendizado musical e ao estreitamento de amizade com aquelas pessoas); o significado social de integração com aquelas pessoas simples e humildes (o companheirismo que passei a ter nas Bandas de música); o significado ético, de valores e respeito aos colegas e à música. Graças ao aprendizado nas Bandas eu percebi que poderia ser um músico profissional.

Eu tenho plena consciência da importância das Bandas quanto mantenedoras de uma cultura musical que não precisa mais ficar cristalizada no tempo. Como os tempos mudaram, precisamos nos adaptar aos novos tempos.

Espero colaborar, com essas ideias, para melhorar a qualidade dessas instituições maravilhosas. Que elas continuem fazendo diferença na vida das pessoas, como fez na minha. Vejo com muitos bons olhos a criação da Associação de Bandas em 2017, na qual estivemos presentes em algumas reuniões. Que ela ajude e renda frutos para as Bandas. A arte é viva.

Frequentei o conselho de cultura em Rio das Ostras, mas não em Macaé. Vou procurar saber na Nova Aurora se alguém busca essa aproximação com o poder público. Gostaria de te parabenizar pela pesquisa. Acho que você abordou todos os assuntos relacionados com as Bandas.

## ANEXO 8 – RELATO DE JORGE RIBEIRO COELHO

Eu conheci a música através de uma escola de música. Meu pai sempre se preocupava com a formação dos filhos. Eu tinha um irmão caçula, o Luiz Carlos Ribeiro Coelho (falecido em 2012) e meu pai pediu para que eu o levasse para aprender música, quando eu tinha uns 14 anos. Então, o levei para uma escola de música.

O maestro Francisco das Chagas (Chico Trombone), muito atencioso, se propôs a dar aula de música na sua própria residência – quando ele era maestro da Lira Conspiradora (isso aconteceu entre 1970-1973). Ao levar meu irmão para a aula, fui me interessando, também. Ele seguiu carreira de músico, se tornando oficial do exército. Eu aprendi música e permaneci na condição de amador, sem seguir carreira. Mas gostei e fiquei ali estudando música – me sentia bem, fazia bem a alma.

Eu já tinha outra profissão, na época, mas meu irmão levou a música como profissão. Ele se apaixonou e foi assim até os últimos momentos da vida dele. Ele se tornou trombonista e bombardinista profissional e, após reformado, se dedicou a flauta. Luiz Carlos deixou muitas histórias nas Bandas aqui de Campos, como na Lira Conspiradora, Lira de Apolo, Operário Campista, etc.

Começamos tendo aula individual com Francisco das Chagas e depois entramos na Lira Conspiradora. Em 1980, precisei me afastar da música (por motivos de trabalho, mudança de cidade e casamento) e agora, me aposentei. O sabor da música sempre esteve na minha alma. Então, voltei e estou me reunindo com outros músicos na Lira Guarany.

Acredito que o método da aula de música seja o mesmo, até hoje, pois a música é a música – as notas são as mesmas. Porém, hoje está mais fácil porque você tem a *internet* e outros meios mais fáceis de estudar. Antes era muito formal. Mas o princípio é o mesmo. A aula teórica, geralmente, é em grupo, e a aula prática, é individual, porque ela prioriza o mecanismo de cada instrumento.

A experiência de retornar à música, agora, tem sido muito boa. Não vejo como parar mais, pois a música é muito importante. Alguém me disse,

uma vez, que a música é a expressão, é o canto da alma. E nessa minha experiência de volta, eu não me decepcionei, nem com a música, nem com os músicos. Todos os músicos têm uma alegria natural em si, independente dos seus defeitos, mas têm um astral divino. Está sendo muito bom estar de volta. Tão bom, que já até adquiri um instrumento novo.

Outro motivo que me fez procurar a Banda é a alegria da música – a alegria que ela proporciona. Música é um remédio. É difícil você ver um músico estressado no seu dia a dia. E quando está estressado, ele vai procurar seu instrumento, tocar uma música, pra se acalmar. Então, eu vejo que a música faz muito bem pra mim e pra todos. Eu sinto a música como a presença de Deus.

Eu não conhecia a história da Banda. Conheci através do convívio musical e passei a ser um admirador e a amar a sua história. Fiquei na Lira Conspiradora uns 10 anos. A Lira Conspiradora tem histórias marcantes, e eu acho que tudo isso deve ser avivado. Devem ser trazidas à memória essas histórias. E essa é uma tradição que os jovens estão buscando, se interessando e amando.

As Bandas passam por momentos difíceis, como falta de convênios e apoio. A Lira Guarany têm se mantido, enquanto outras Bandas estão com muitas dificuldades. Na busca pelo meu retorno à música, busquei a Lira Conspiradora e vi que a sede estava fechada, passando por um período ruim. Por isso, estamos aí lutando, pra ver se ela volta a ser o que era.

Enquanto isso, estou na Guarany, com o nosso maestro e professor Ézio. Eu não conhecia a história da Lira Guarany e estou conhecendo agora no convívio da Banda, com as histórias que são contadas pelo maestro e pelos músicos. Nessas histórias, o maestro Ézio conta que ele encontrou a Lira Guarany fechada há uns anos atrás, mas ele conseguiu reerguer a Banda, que passou a ser um modelo para as demais Liras.

Fazer parte de uma Banda centenária como a Lira Conspiradora é também fazer parte da história de Campos. É a continuidade da história. É muito forte pra mim ver as fotos das pessoas que já participaram da Banda, os diretores do passado. Isso marca e incentiva. Assim como os estudantes precisam conhecer a história do Brasil, as pessoas que amam a música deveriam conhecer a história das Bandas, pois elas fazem parte da história da cidade.

No passado, não havia renumeração para os músicos, era algo por puro prazer. Nós chegávamos e vínhamos caminhando de longe pelo prazer de tocar, e é assim até hoje. Se não for por prazer, não é música. A música é prazerosa; os amigos são prazerosos; o convívio com músicos, tudo isso é muito bom.

É importante que haja um consenso com o corpo docente da Banda, a diretoria e os prestantes (os músicos). Essa coesão entre esses dois grupos é o que faz a Banda funcionar. Muitos querem se destacar numa diretoria, querem ser diretores e isso prejudica o andamento da Lira. Vejo que a coluna da Banda é essa cooperação, essa conexão, essa igualdade entre as partes. Pois a música, em si, é uma harmonia. Assim como tem que haver harmonia musical numa sinfonia, num dobrado, deve haver entre a diretoria, os prestantes e os alunos. Isso que firma a Banda. Isso que faz a Banda ser uma família e forma a casa.

Eu agradeço a Lira Conspiradora, que foi o meu primeiro passo na música. Considero e quando eu posso, estou lá. Mas eu sou muito de casa. Hoje, por exemplo, estou na Lira Guarany com o Ésio. Então, eu quero trabalhar por essa corporação. Eu penso que temos que dar nosso melhor onde estamos, naquele momento, sem discriminar as outras Bandas que são nossas irmãs.

Na verdade, a essência é a música, e não a bandeira da música. Eu gosto de assumir o corpo que eu estou fazendo parte. Nós temos que ter uma referência e identidade. Mas se eu mudar de novo para outra Banda, terei o mesmo trabalho lá. Hoje, me sinto músico da Lira Guarany. Achei um abrigo na Lira Guarany, pois a música que está dentro de mim tem que fluir. Hoje, não existe muito mais essa divisão de Bandas. O próprio maestro Ésio diz que ele apoia a Lira Conspiradora.

O convívio entre músicos é muito especial. Pois o encontro e o relacionamento é todo musical. A gente só fala de música e isso faz tão bem. O relacionamento é sadio. Eu encontrei amigos sinceros e verdadeiros através da música – o Ésio é um deles. O conheci recentemente, porém parece que eu já o conheço há mais de cinco anos, porque tivemos essa identificação que vem da música.



Acredito que o mesmo sentimento que eu tenho, os demais músicos têm. A gente se sente bem em grupo, tocando juntos ou separados. A gente sai e trabalha no dia a dia, pensando no encontro musical, pensando na música. É muito mais do que um esporte, pois lida com o espírito e com a alma. Você pode ter tido um dia muito estressante, mas quando você pega o seu instrumento, de frente a uma partitura, você se desliga. Você entra em órbita. É um sentimento muito incrível. A música é tão linda que ali não existe rico nem pobre, não há discriminação religiosa, não há preconceito. É muito lindo. A pessoa que veio do morro se senta do lado da pessoa que está fazendo faculdade de direito. É uma igualdade, uma identidade única. E é por isso que eu estou ali.

O assunto é sempre música. Mas também recordamos dos nossos amigos que já partiram, os talentos que admiramos. Como músico, fico muito sentido quando fico sabendo que um músico faleceu. Pois um músico é aquele que alegra os corações e se alegra fazendo música. Muitas vezes, ele transmite algo que ele nem tem ali dentro, mas pelo poder da música em si, que já é contagiante, ele transmite essa alegria. Eu mesmo já tentei tocar violão, teclado, e não consegui. E me achei no instrumento de sopro. A música é contagiante.

Eu creio que nós, músicos, estamos ali para preservar e dar continuidade, mas isso depende muito dos mestres, cuja função é incentivar, ensinar. Pois é uma instituição constituída por amor, somente por amor. Por exemplo, um garoto de 12 ou 13 anos aprendendo música, é um investimento para a associação e para a sociedade. O mestre precisa ter paciência; tem que saber lidar com um jovem ou um adolescente.

Acho que todos nós pensamos em zelar por uma associação. Primeiro, porque eu vejo que a Banda faz parte da história. Também é uma questão em que nós trazemos a memória de muitos que já se foram. Por exemplo, se fala até hoje do inventor da lâmpada e de Santos Dumont, então, por que não continuar falando dos grandes músicos que nós admiramos? Só a história faz com que essas pessoas permaneçam vivas. Então, para mim, Banda é história.

Quando eu vejo uma tuba, ou um instrumento qualquer que tenha 100 anos, é incrível. Dá vontade de pegar. É mais lindo do que um quadro. Porque um quadro é inanimado. Mas um instrumento que fala e sai som, até hoje... É muito lindo isso. É poético. Cada instrumento fala com a sua voz. Existem músicos que são desafinados para cantar, mas pegam um instrumento e encantam.

Eu acho que o pouco que eu conheço da Banda, ela está aí para servir, alegrar e tocar. Independente de representar A ou B. As pessoas podem pensar assim, mas não vejo dessa forma. Se uma igreja católica precisa da Banda, a Banda está ali. Se uma igreja evangélica precisa, a Banda está ali. Se uma festinha de São João precisa, ela está ali. Eu acho que está faltando que as empresas e pessoas que investem, tenham uma visão da Banda como ela realmente é. A Banda é neutra. Ela quer estudar, fazer o serviço, atender o pedido, independente de quem seja e alegrar as pessoas. Na Banda, tem gente de todo tipo, e todos tocam a mesma música.

Eu não acho que a Banda representa uma classe. Existiam pessoas que queriam apadrinhar as Bandas e tudo mais, mas no coração da associação não existia esse interesse de patrocínio x, ou de representar uma classe. Quando eu comecei aqui, a prefeitura ajudava a Banda, mas isso não significa que a Banda tocava somente para a prefeitura, ou com partido tal.

A Banda representa os interesses da música, de fazer a Banda passar. Uma coisa que eu acho que prejudica muito as Bandas, é quando ouço que para fazer parte de uma Banda ou de uma diretoria, não precisa ser músico da estante. Mas são justamente estes que entendem a história da Banda e vão lutar para a sua preservação. Se uma pessoa ocupa um cargo na diretoria porque é político, ou advogado, essas pessoas estão ali para somar, mas a música não corre no sangue delas. Eu já vi algumas diretorias arrancarem as fotos dos baluartes. E quando cheguei, eu perguntei: “cadê a história da Banda?”. Isso corta o coração da gente. Isso, infelizmente, faz a Banda tomar um rumo, de uma tal maneira, que apaga a sua história.

Quando entrei aqui na Lira Conspiradora, eu achei as fotos da Banda, inclusive me achei em uma foto, num desfile de Sete de Setembro, dos anos 1980, que foi aqui, na Beira Rio. E isso é uma coisa linda de se ver. Relembrar essa época, relembrar as pessoas. Até esse trabalho que

you are doing, it is a way of bringing back to light the forgotten things (photos, documents, books). It is very good to relive all this. Fashion is not more about going back to the past.

I find it beautiful when I see someone playing a modern instrument and another person playing a centennial instrument, or when I see a teenager playing a flute or a clarinet. It brings the past together with the present. It is very beautiful.

The history of the Band can be rewritten by the musicians themselves who have the heart and do not live according to interests. Does it matter if a musical association has a patrimony (buildings and rented shops), but not the music? Does it matter if there is a strong cabinet? Does it matter if there is a class of students? It remains only the title of Band.

There are young people and teenagers who love the past. I find it beautiful. I have my car, but I still preserve my 78. When I was in the club with this car, young people of 17 or 18 years old loved that antiquity that makes history and becomes a reference. With music it is the same thing. Then, the whole history of the Band and of music can be reconstructed through the union, the disposition of the musicians. Because the young people of today are willing to remember these stories. There is no age and there is no time for music.

The moment of greatest emotion for me was when I was in my first function. Being there in the middle of the Band, for the first time, playing in a harmony. It must have been in 1976. I brought a photo of that year from the Lira Conspiradora, of a festivity at the Usina de Santa Cruz. The whole Band was uniformed with shirt, tie, *cap*. We were many musicians and no one received a centavo to play. We were never remunerated. But today in days there are some associations that help with the passage money, this is already a big help. But in that era, it was not like that. It was something that everyone valued.

The role of the civil bands is to make people discover something bigger. Music is part of being human and the Band helps in this discovery. Music is everywhere. If you stop to think about how many songs you have already heard, whether you want to or not, inside

de um ônibus, dentro do ambiente de trabalho... Eu acho que as Bandas têm a finalidade de despertar as pessoas para o amor, para a comunhão musical. As Bandas levam as pessoas ao passado e ao presente.

Para os músicos antigos, as Bandas representam as boas recordações. É uma história muito importante. Eu conheço muitos grandes músicos aqui da cidade, que hoje não têm mais possibilidade de tocar, por causa da idade. Mas quando lembra a história, sorri, chora, brinca e se emociona com o instrumento. O músico em si não morre de solidão. Pois ele já tem um grito, um refúgio dentro dele.

Para os músicos novatos, as Bandas Civis representam esperança para o futuro, equilíbrio. A música equilibra o cidadão, equilibra as emoções. Na música você aprende a tocar forte, a tocar suave. Isso disciplina a gente para o convívio social. Então a música nos ensina a ter equilíbrio na vida. Eu vejo como um tesouro. Quanto mais você vai estudando, mais você vai descobrindo coisa nova. Pois é infinito e divino. Assim como é impossível definir Deus, se alguém conseguisse defini-lo, ele deixaria de ser Deus. Quando tentam explicar a música, não tem como. Em qualquer momento que você voltar para a música, você vai continuar aprendendo, pois ela é infindável.

Foi na música também que conheci minha esposa. Hoje já tenho 32 anos de casado. Foi tocando meu instrumento. Na época eu tocava em uma Banda, e fui convidado para tocar numa apresentação. Tocávamos músicas populares e músicas sacras, para também atender aos pedidos em igrejas. Era um convívio muito bom.

Eu vejo que as Bandas mais antigas não precisam resistir as Bandas mais modernas, de outros gêneros. Tem gosto para tudo. Tem os que gostam de música mais tradicional, outros que gostam de *rock*. E tem os que desligam o som de casa para ver a Banda passar. Eu gosto de instrumento de sopro, pois não depende de eletricidade, só depende de você. Aquilo sai de dentro de você. É uma intimidade com o instrumento, um relacionamento. Um músico deve ter um relacionamento com o seu instrumento.

Eu acho que deve haver uma coesão entre as Bandas. Elas têm que se valorizar. As Bandas precisam acreditar mais na sua tradição, na sua história. Se não tem músicos, por que não fazem mais músicos? Se começar hoje com um



novo aluno, daqui a dois anos estaremos com um novo trompetista ou flautista. Muitos ficam esperando algo vir pronto. Mas é algo que se precisa construir.

As autoridades também precisam valorizar as Bandas. Porque, na verdade, a maior parte das pessoas que compõem a Banda são pessoas carentes, que não têm condições nem para comprar o seu instrumento. Eu acho que se a cidade olhasse para a Banda como um investimento, haveria uma mudança grande. Em uma década, eu acho que a história da cidade iria mudar.

As necessidades das Bandas continuam as mesmas, que são: parceria, incentivo, instrumentos, unidade entre as Bandas e entre a diretoria e os alunos. Hoje está tudo mais fácil, pois temos a *internet*. A comunicação está tão mais fácil. Eu acho que é uma responsabilidade muito grande ser presidente de uma associação musical.

A responsabilidade é fazer aquilo crescer. O ser humano hoje está muito acomodado. Dizem, por exemplo: já está bom, temos trinta músicos. Se tem trinta, pode ter quarenta; se tem vinte instrumentos, pode ter cinquenta. Mas, se acomodam, embora eu acredito que vai mudar.

Eu não tenho a informação da participação da Banda em eventos da FUNARTE. Mas eu acho que as diretorias deviam buscar essas informações para trazer aos músicos. Os cursos seriam ótimos e a gente iria ficar sabendo, estimularia muito mais a associação a avançar e aos jovens também. Sermos representantes e, ao mesmo tempo, representados por uma associação, seria uma cobertura muito maior.

A Banda representa um patrimônio cultural. É algo que se deve preservar. Nas histórias, o que mais vamos encontrar são as Bandas nas praças e nos palanques. Mas ela não tem sido vista como patrimônio cultural. A voz da Banda são os músicos. Acho que esse despertar vai acontecer.

Eu não vejo diferença nos repertórios antigos e os de hoje não. Pois para mim, a música não envelhece. O papel da partitura pode até amarelar, mas a música não. A música sai sempre atual. Eu gosto de muitas coisas antigas. Por vezes, que a gente toca dobrados centenários que até hoje são aplaudidos. O repertório da Banda não oscila muito. Porém eu acho que é bom quando existem algumas músicas modernas. Faz bem essa junção.

A Banda tem o costume de tocar arranjos compostos pelos próprios músicos. Eu mesmo já toquei vários. Músicos atuais que compõem homenagens a músicos que estão vivos e a outros que já faleceram. Isso é muito bonito e é de se admirar. Isso é importante para a Banda. Pois valoriza o músico. Temos o Luís Reis e o Valdir Reis, que possuem dobrados que são tocados na Banda Operários Campistas. A gente fica muito orgulhoso por executar um arranjo que sabemos que foi um amigo, filho da casa, que compôs. Isso representa o talento da própria Banda.

Eu admiro esse relacionamento da igreja católica com as Bandas Civis. Mas acho também que as outras igrejas deveriam fazer o mesmo. O valor que a Banda dá para as igrejas é simplesmente o desejo de atender ao pedido. Nessa oportunidade, a Banda não levanta bandeira. Ela está ali para servir qualquer segmento religioso.

A distância que a Banda tem de outros segmentos religiosos, é algo que existe por causa dos próprios segmentos. A Banda é neutra, não entra em questões de segmentos religiosos. Ela sabe entrar e sair. É uma postura que eu admiro na família musical. Um respeito a todas as religiões. Não há rivalidade, nem discriminação. Chega de separação.

O ensaio é um momento da pessoa sentir que está se superando, está crescendo. É o momento de aperfeiçoar o que você já sabe. Isso é muito lindo. É onde você avalia o seu nível musical. E você aprende junto com os colegas. Não há concorrência entre os músicos. É uma grande parceria. É muito lindo. Mesmo com a dificuldade que você tiver, você só encontra incentivo. E esse princípio devia ser mantido. São valores que estão em falta na sociedade.

Ao chegar na Banda, é sorriso para lá, sorriso para cá. Não tem nunca ninguém de mau humor. E se tiver de mau humor, acaba rápido. É muito bom. As retretas são a nossa missão – onde nós aplicamos tudo que aprendemos - mas também é uma diversão para nós. Ninguém vai tocar por dever, vai tocar porque gosta.

Quando eu procurei a Lira Conspiradora e não encontrei, eu fui a São João da Barra para dois ensaios por semana. Mas a Banda de lá passava por uma crise e fechou. Então, eu vim para a Lira Guarany. Mas eu ia, prazerosamente, para São João da Barra. Eu sentia falta do convívio musical.

Aonde a Banda chega, ela produz cultura. Eu já toquei em muitos lugares do interior, e sempre fomos bem recebidos. Até na Praça São Salvador já tocamos tantas vezes. Sinto falta disso. Se um dia as Bandas se unirem por vontade própria e forem tocar na praça, sem interesse de aplausos, já vai começar uma comunicação com a cidade. Mas quando se espera um convite, um patrocínio político, se torna uma coisa mercenária, e não flui.

Quando vejo um músico de rua, fico impressionado. Se deu dinheiro, ele recebe. Se não deu, não deu. Acho que as associações de música têm que sair para fora e ocupar os espaços. Até fazer os ensaios na rua, chamaria muita atenção. Seria muito bom. Ficar só num lugar fechado não faz a Banda avançar. Se for para fora, vai atrair muito mais.

Seja qual for o dobrado, seja qual for a música, seja qual for a partitura, a Banda está sempre passando uma mensagem de amor. Não tem apologia a nada, a não ser o amor. A maioria das músicas executadas não tem letra, você não tem que decifrar as letras, mas ela tem uma afinidade com a alma da gente.

A Lira Conspiradora já participou de eventos municipais com apresentações, festivais. Não lembro a data, mas foi nos anos de 1980. Dentro de Campos mesmo. Eu já participei de algumas.

A Banda de música significa uma família musical. Você conhece gente nova, conhece os mais antigos. É uma família em que todos cantam na mesma pauta, no mesmo pentagrama, no mesmo ritmo, sob a mesma regência e se encontram toda semana. Eu não me vejo fora de uma Banda. Se fechar uma, eu vou para outra. É lindo de se ver pessoas de 80 anos tocando com adolescentes de 16 anos. Eles falam a mesma língua. É uma continuidade da história.

“Eu sou  
da lira,  
não posso  
negar”



## SOBRE A AUTORA

### **Karina Barra Gomes**

Mestre, Doutora e Pós-doutora em Políticas Sociais (UENF). Possui Licenciatura em Educação Artística - Música (UNIRIO). Além da presente obra, também possui vasta publicação sobre o tema ora apresentado.

*E-mail: [karina.16005@edu.campos.rj.gov.br](mailto:karina.16005@edu.campos.rj.gov.br)*

*Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8810155705415002>*



# ÍNDICE REMISSIVO

## A

ação cultural 24, 25, 26, 81, 84, 85, 88, 181, 218, 220  
afetividade 17, 48, 56, 58, 63, 82, 91, 101, 115, 119, 193, 194,  
203, 206  
aprendizagem 91, 197, 296

## B

Bandas Cívicas 23, 24, 25, 45, 63, 69, 80, 81, 82, 84, 85, 90, 94,  
95, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 112,  
113, 114, 115, 117, 124, 125, 126, 129, 136, 144, 153,  
158, 182, 183, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 203,  
205, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 217, 218, 219,  
220, 221, 222, 223, 232, 234, 236, 238, 239, 240,  
242, 243, 244, 246, 248, 260, 266, 294, 295, 297,  
303, 312, 314

## C

Campos dos Goytacazes 9, 21, 22, 23, 26, 63, 91, 94, 95, 98,  
101, 102, 103, 105, 106, 108, 115, 117, 126, 143, 166,  
182, 217, 218, 221, 227, 228, 229, 230, 234, 235,  
236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246,  
248, 249, 295  
coletânea de narrativas 27, 194, 195  
coletividade 38, 45, 48, 53, 55, 77, 82, 86, 143, 161, 165, 181,  
198, 201, 205, 206, 209, 220, 222, 281, 282  
competição 206, 208, 281, 304  
comunidade campista 187  
comunidades 38, 82, 84, 88, 90, 92, 184, 191, 253  
consciência coletiva 48, 49, 56  
criatividade 38, 45, 48, 55, 87, 89, 114, 165, 181, 182, 191, 206,  
217, 220, 223  
cultura emergente 50  
cultura popular 26, 30, 42, 48, 52, 54, 55, 56, 79, 89, 90, 94,  
140, 191, 218, 221, 224  
cultura residual 44, 45, 46, 48, 52, 55, 87, 92, 152, 153, 173,  
191, 208, 217

## D

democracia participativa 26, 88, 89, 166, 167, 217, 219, 222  
desenvolvimento cultural 85, 217  
direitos culturais 24, 25, 26, 77, 78, 80, 82, 89, 119, 166, 182,  
187, 193, 211, 215, 223

## E

educação 25, 36, 41, 76, 80, 89, 90, 91, 92, 114, 144, 153, 177,  
181, 183, 197, 199, 203, 210, 211, 217, 218, 220, 221,  
271, 294  
educação musical 91, 92, 114, 153, 177, 183, 199, 271, 294  
educação não formal 90, 92, 177, 203, 211, 218  
ensino musical 98, 109, 110, 114, 126, 144, 152, 183, 184, 198, 211  
entrevistas 118, 120, 125, 195  
estética musical 207, 222, 302  
estruturas de sentimento 42, 47, 48, 49, 54, 55, 78, 82, 88, 90,  
118, 125, 143, 152, 153, 158, 163, 191, 193, 194, 197,  
198, 200, 210, 214, 220, 221

Estudos Culturais 26, 29, 30, 31, 32, 42, 43, 56, 78, 79, 92,  
118, 225

experiências compartilhadas 39

expressões culturais 91

## F

filarmônicas 20, 21, 22  
formação de músicos 304, 305  
formação identitária 25, 94, 234, 236, 238, 240, 242, 244,  
246, 248  
formação musical 21, 137, 144, 152, 153

## G

gestão 174, 197, 207, 209, 222, 253, 266, 299, 302, 303,  
304, 305

## H

histórias de vida 65, 125  
história social 23, 31, 204

## I

identidade 9, 20, 25, 26, 31, 40, 41, 53, 54, 57, 58, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 80, 84, 89, 91, 94, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 123, 129, 133, 137, 144, 149, 158, 163, 165, 166, 167, 172, 173, 183, 193, 199, 200, 201, 206, 208, 209, 210, 215, 217, 218, 220, 221, 228, 250, 276, 308, 309

inclusão 45, 88

instrumentistas 20, 103, 105

instrumentos 20, 23, 29, 54, 63, 75, 76, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 104, 137, 144, 158, 174, 184, 201, 207, 213, 221, 222, 255, 257, 260, 263, 269, 270, 271, 277, 283, 284, 285, 295, 313

integração 20, 76, 133, 182, 195, 202, 305

interação social 112, 197, 207

intervenção 30, 39, 72, 75, 80, 92, 153, 172, 191, 219

## L

Lira Conspiradora 24, 106, 125, 126, 127, 128, 129, 137, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 160, 165, 177, 179, 181, 184, 201, 203, 209, 215, 222, 228, 239, 245, 265, 266, 267, 279, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 306, 307, 308, 310, 311, 314, 315

Lira de Apolo 24, 106, 107, 109, 117, 118, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 166, 184, 186, 188, 200, 201, 204, 205, 208, 222, 234, 236, 237, 238, 240, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 259, 261, 263, 264, 268, 280, 281, 282, 298, 299, 306

Lira Guarany 24, 117, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 137, 158, 161, 165, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 175, 179, 181, 184, 186, 189, 198, 199, 202, 209, 222, 235, 239, 241, 245, 249, 250, 251, 252, 257, 259, 266, 268, 269, 270, 273, 274, 278, 279, 289, 293, 297, 298, 306, 307, 308, 314

Lira Nova Aurora 247

literatura 31, 37, 57, 85, 92, 117, 118, 224, 226, 228

luta social 39, 50, 208

## M

memória 9, 10, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 33, 34, 35, 46, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 78, 80, 84, 94, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 137, 140, 143, 147, 149, 152, 153, 158, 160, 161, 163, 165, 166, 172, 173, 181, 193, 196, 200, 202, 204, 211, 212, 217, 218, 220, 221, 226, 227, 228, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 275, 305, 307, 309

memória coletiva 26, 58, 65, 70, 78, 113, 119, 140, 147, 152, 226

memória social 26, 46, 57, 59, 60, 226

música de câmara 204, 281

musicalidade 97

músicos 9, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 63, 80, 82, 84, 87, 90, 91, 94, 95, 97, 99, 101, 103, 106, 107, 110, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 150, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314

músicos amadores 20, 103

## N

narrativas 23, 24, 25, 26, 27, 38, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 70, 78, 112, 118, 119, 120, 125, 140, 143, 193, 194, 195, 200, 201, 208, 212, 214, 217, 221, 284

narrativas orais 24, 25, 27, 38, 56, 57, 60, 61, 65, 66, 70, 78, 119, 120, 125, 143, 221

Novos alunos 176

## P

participação 45, 46, 74, 75, 76, 78, 82, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 114, 117, 121, 123, 124, 130, 144, 150, 153,

- 165, 167, 177, 181, 182, 183, 185, 186, 191, 193, 194,  
199, 208, 210, 211, 213, 216, 217, 218, 219, 220,  
229, 233, 313
- patrimônio 22, 77, 87, 90, 94, 123, 140, 144, 165, 166, 172,  
173, 174, 184, 191, 233, 256, 269, 277, 283, 295,  
311, 313
- Patrimônio cultural 256, 277
- patrimônio imaterial 22, 174
- pertencimento 25, 48, 76, 82, 88, 112, 119, 122, 149, 163, 165,  
174, 193, 199, 200, 204, 205, 211, 222, 231, 275,  
281, 282
- pesquisa de campo 26, 129
- pesquisa exploratória 117, 118
- polifonia 120, 195
- políticas culturais 24, 45, 46, 54, 56, 66, 68, 72, 74, 76, 77,  
78, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 114, 118, 129, 186, 187,  
191, 228, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248
- políticas públicas 80, 81, 112
- políticas sociais 25, 26, 54, 72, 73, 74, 75, 76, 227
- procições 20, 99, 103, 117, 124, 177, 197, 212, 233, 256, 288,  
292, 296
- produção artística 22
- produção cultural 29, 66, 132, 137
- produção simbólica 92
- R**
- reestruturação 129, 177
- relações sociais 32, 39, 59, 62, 72, 74, 86, 92, 118
- retretas 25, 112, 117, 122, 124, 146, 175, 181, 197, 214, 232, 233,  
257, 264, 269, 271, 272, 292, 314
- S**
- sociabilidade 46, 48, 92, 118, 132, 133, 193, 198, 206, 208,  
210, 228
- Sociedade Musical 103, 106, 110, 111, 112, 126, 130, 132, 133, 149,  
152, 167, 191, 228, 229, 235, 245, 249
- T**
- táticas de permanência 218
- testemunhos 59, 65
- tradição 21, 33, 35, 39, 40, 46, 63, 65, 66, 67, 68, 84, 94, 100,  
108, 111, 115, 119, 163, 173, 193, 200, 203, 204,  
216, 217, 220, 223, 228, 256, 278, 293, 301, 302,  
307, 312
- tradições inventadas 175, 196, 205
- transformação social 75, 83, 90, 91, 92, 177
- V**
- valorização 34, 56, 61, 68, 75, 85, 91, 94, 177, 181, 183, 197
- vida cotidiana 41



[www.pimentacultural.com](http://www.pimentacultural.com)

# “Eu sou da lira, não posso negar”

Trajetórias de vida,  
memórias e políticas culturais  
nas bandas civis centenárias  
de Campos dos Goytacazes (RJ)

