

**E HOJE, QUEM É QUE VÊ A BANDA PASSAR?  
UM ESTUDO DE PRÁTICAS E POLÍTICAS CULTURAIS A PARTIR  
DO CASO DAS BANDAS CIVIS CENTENÁRIAS EM CAMPOS DOS  
GOYTACAZES**

**KARINA BARRA GOMES**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE  
DARCY RIBEIRO – UENF  
Campos dos Goytacazes – RJ  
Fevereiro - 2008**

**E HOJE, QUEM É QUE VÊ A BANDA PASSAR?  
UM ESTUDO DE PRÁTICAS E POLÍTICAS CULTURAIS A PARTIR  
DO CASO DAS BANDAS CIVIS CENTENÁRIAS EM CAMPOS DOS  
GOYTACAZES**

**KARINA BARRA GOMES**

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Políticas Sociais.

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Simonne Teixeira

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE – UENF

CAMPOS DOS GOYTACAZES  
FEVEREIRO - 2008

**E HOJE, QUEM É QUE VÊ A BANDA PASSAR?  
UM ESTUDO DE PRÁTICAS E POLÍTICAS CULTURAIS A PARTIR  
DO CASO DAS BANDAS CIVIS CENTENÁRIAS EM CAMPOS DOS  
GOYTACAZES**

**KARINA BARRA GOMES**

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Políticas Sociais.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2008.

Comissão Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup>. Sonia Martins de Almeida Nogueira (Doutora em Educação)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Ricardo Tacuchian (Doutor em Música – Composição)  
University of Southern California - EUA

---

Prof. Hernán Eufemio Gómez (Doutor em Antropologia Social)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Museu Nacional

---

Prof.<sup>a</sup>. Simonne Teixeira (Doutora em Filosofia e Letras – História)  
Universitat Autònoma de Barcelona - Espanha  
Orientadora

Aos meus queridos pais.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que me concedeu inteligência, capacidade e sabedoria para ter chegado até aqui. A Ele, a honra.

Aos meus pais Hélio e Maria Francisca; minhas irmãs Renata e Laura; minha avó Anita; Cláudia e Beatriz, por todo apoio.

À professora orientadora deste trabalho, Simonne Teixeira, pela confiança depositada em mim, pela paciência e pelo profissionalismo durante este curso.

À Renata Reis e Laura Paes, às professoras Sílvia Alicia Martinez e Simone da Hora Macedo. Vocês me ajudaram a reconhecer que eu era capaz.

Aos professores Marcelo Carlos Gantos, André Laino, Luiz Antônio Cardoso, Adélia Miglievich, Sérgio Arruda e Hernan Gómez, de quem recebi incentivo e valiosas sugestões.

Aos professores Ricardo Tacuchian, Hernan Gómez e Sonia Nogueira, que gentilmente aceitaram o convite para comporem a banca.

Ao professor Rodrigo Serra, Cláudia Genásio, Larissa Monteiro e Gustavo Lopes, que me auxiliaram com indicações e material de pesquisa.

Aos amigos Leonardo Campaneli, Vania Cristina Alexandrino Bernardo e Vambria Fahat. Vocês foram e são muito preciosos. A vocês, o meu muito obrigada.

À Jeanine e José Elias Moussalem; Silviane Vieira, Josete Soares e Márcio Alves, pela atenção nas horas em que tanto necessitei.

À Tatiana Gonçalves. Sua preciosa amizade me ajudou a superar grandes obstáculos.

A Paulo Castelo, Jeová Xavier, Nair Sardinha, Lênin Fraga; Silvania e João Carlos Roberto Campaneli; Ricardo de Azevedo, Hermes da Cunha e Vladimir de Abreu, pela amizade em momentos cruciais.

A todas as pessoas que deram seu depoimento em entrevistas, tanto as autoridades, quanto os instrumentistas, maestros e presidentes das bandas centenárias de Campos dos Goytacazes.

A todos as pessoas que, de certa forma, contribuíram para este trabalho.

## RESUMO

Este projeto tem como temática o campo das Políticas Culturais considerando-se o significado social das bandas de música civis centenárias de Campos dos Goytacazes. Pretendeu-se destacar com este trabalho a importância das bandas como patrimônio cultural, imaterial e prática social no espaço onde se inserem, identificar e discutir os projetos e políticas culturais de apoio a estas, bem como a sua desvalorização por parte do poder público.

Dentre as cinco bandas centenárias existentes no Município, duas delas foram selecionadas para a pesquisa, tendo em vista as características opostas que as compõem. Na metodologia, além da revisão bibliográfica, foram analisados documentos oficiais, artigos científicos, teses, matérias em jornais e livros. Para a coleta de dados, foram realizadas entrevistas, por meio das quais autoridades e coordenadores envolvidos com projetos culturais deram seu depoimento. Músicos, presidentes, diretores e regentes de bandas foram entrevistados. Também foram realizadas observações.

Dentre os resultados obtidos, concluiu-se a inexistência de uma política cultural voltada para estes grupos por parte do governo municipal, embora haja ações isoladas de ajuda de custo. Os músicos encontram-se insatisfeitos com a falta de apoio da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL, pertencente ao governo municipal) e da Fundação Nacional de Arte – Funarte, (que apresenta uma política nacional específica para bandas). As autoridades que compõem a FCJOL e a Fundação Trianon, por sua vez, acreditam que estejam suprindo a carência das liras, o que revela a ausência de diálogo. O fato é que as bandas continuam sofrendo com a falta de sensibilidade do poder público para com este patrimônio imaterial, que, com dificuldades, tem ajudado a preservar a cultura do Município.

Palavras-chave: Cultura. Política Cultural. Patrimônio Imaterial. Práticas Sociais. Banda de música civil.

## ABSTRACT

This project has as its theme the cultural politics field considering the social meaning of the centennial civil music bands of Campos dos Goytacazes. This work intended to emphasize the importance of the bands as cultural, immaterial patrimony and social practice where they are inserted, identify and discuss the projects and cultural politics of support to these, as well their depreciation by public sector.

Among the five centennial bands existent in the Municipality, two of them were selected for the research, in view of the opposite characteristics that compose them. In the methodology, beyond bibliographic review, newspapers, reportages, official documents, theses, scientific articles and books were analyzed. In order to collect data, non-structured interviews were done, through which authorities and coordinators involved with cultural projects gave their deposition. Musicians, presidents, directors and regents of bands were interviewed. Also observations were done.

Among the results obtained, the conclusion was for the absence of cultural politics toward to these groups from the municipality government, although there have been isolated actions of allowance for expenses. The musicians find themselves unsatisfied with the lack of support from the Oswaldo Lima Journalist Cultural Foundation (FCJOL, owned by the municipality government) and from National Art Foundation — Funarte (which has a specific national politic for the bands). The authorities that form the FCJOL and the Trianon Foundation, that in its turn, believe to be supplying the lack of liras, which discloses the absence of dialog. The fact is that the bands continue suffering with lack of sensitivity from the public sector toward to this immaterial patrimony, which, with difficulties, has helped to preserve the Municipality culture.

Key-words: Culture. Cultural Politics. Immaterial Patrimony. Social Practices. Civil musical band.

## SUMÁRIO

<b>Lista de Figuras</b> .....	09
<b>Lista de Tabelas e Quadros</b> .....	10
<b>Resumo</b> .....	05
<b>Abstract</b> .....	06
<b>Introdução</b> .....	11
<b>1 As Liras</b> .....	19
1.1 As bandas e a origem de seus instrumentistas no Brasil.....	19
1.2 Bandas Centenárias: uma instituição social e cultural em Campos dos Goytacazes.....	27
1.2.1 Lira de Apolo: a 1ª Banda Centenária de Campos dos Goytacazes... 33	
1.2.2 A Lira Conspiradora.....	37
1.2.3 A Sociedade Musical Operários Campistas.....	40
1.2.4 A Corporação Musical Lira Guarani.....	43
1.2.5 A Sociedade Musical Euterpe Sebastianense.....	46
<b>2 Patrimônio Cultural e Memória, Tradição e Modernidade</b> .....	52
2.1 O Patrimônio Cultural (Imaterial) como prática social.....	52
2.2 Origem social e profissão do músico de banda.....	66
2.3 As liras e sua relação com o público.....	73
2.3.1 O erudito e o popular.....	86
<b>3 As Liras como objeto de Políticas Culturais</b> .....	91
3.1 A Funarte e o Projeto Bandas.....	100
3.2 A Secretaria de Estado de Cultura.....	105
3.2.1 A Associação de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro (ASBAM-RJ).....	106
3.3 A Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL) e as ações que incentivaram as liras de Campos dos Goytacazes .....	108
<b>Considerações Finais</b> .....	126
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	131

## **Apêndices**

Apêndice 1 Entrevistas com roteiro realizadas com músicos, maestros, diretores e presidentes de bandas centenárias ..... 137

Apêndice 2 Entrevistas com roteiro realizadas com autoridades que trabalham com a cultura do município de Campos dos Goytacazes ..... 140

**Anexos**..... 142

Anexo 1 Publicação no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro de 26 de outubro de 1956..... 143

Anexo 1 Publicação no Diário Oficial da Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes de 12 de maio de 1994..... 143

Anexo 2 Recibo de doação de instrumentos da Funarte para a Sociedade Musical Euterpe Sebastianense..... 145

Anexo 3 Relatório Final da Conferência Municipal de Cultura ..... 147

Anexo 4 Documentos que comprovam a existência do convênio do governo municipal com a Sociedade Musical Operários Campistas..... 156

## Lista de Figuras

Figura 1 Sede da Sociedade Musical Filarmônica Santa Cecília .....	22
Figura 2 Aula de bateria na sede da Sociedade Musical Operários Campistas...	24
Figura 3 Sede da Lira de Apolo.....	33
Figura 4 Músicos em frente à sede da Lira de Apolo.....	34
Figura 5 Incêndio na Lira de Apolo.....	35
Figura 6 Aula individual de instrumento na sede da S.M. Operários Campistas.....	41
Figura 7 Aula individual de instrumento na sede da S.M. Operários Campistas.....	41
Figura 8 113º aniversário da banda no salão de festas da Operários Campistas.....	42
Figura 9 Sala de concertos.....	42
Figura 10 Sala de concertos.....	42
Figura 11 Sede da Sociedade Musical Euterpe Sebastianense.....	47
Figura 12 Torneio de pássaros na sede da banda em São Sebastião.....	50
Figura 13 Euterpe Sebastianense tocando na praça de São Sebastião.....	56
Figura 14 Euterpe Sebastianense na Festa de São Sebastião.....	56
Figura 15 Aniversário da Operários Campistas na própria sede.....	77
Figura 16 Concerto da Operários Campistas no Jardim São Benedito.....	79
Figura 17 Público no Jardim São Benedito.....	80
Figura 18 Músico da Sebastianense com instrumento em estado precário.....	101

## **Lista de Tabelas e Quadros**

Quadro 1 Profissões dos músicos de Liras campistas.....	69
Quadro 2 Comparação das duas Liras Centenárias com dados coletados em observações e entrevistas .....	71
Quadro 3 Aplicação da verba da FCJOL .....	110
Quadro 4 Leis, ações e projetos culturais de órgãos de governos com dados coletados em bibliografia e entrevistas .....	119
Tabela 1 Evolução do orçamento de Campos dos Goytacazes.....	123
Tabela 2 Gastos da Secretaria de Educação e Cultura.....	123
Tabela 3 Programa “Realização e Promoção de Eventos” .....	124

## INTRODUÇÃO

As bandas centenárias sempre desempenharam uma função social importante para a cultura musical brasileira. Há mais de um século, elas vêm harmonizando os ares do município de Campos dos Goytacazes, ajudando a celebrar suas alegrias, adornando suas ruas e contando sua história, ao entoarem suas melodias nos mais diferentes lugares. Têm grande importância por preservar, por meio do seu repertório, os gêneros da música brasileira do início do século XX, tais como a polca, a marcha, o maxixe, o dobrado, a valsa, o choro, entre outros.

A escolha do tema com o foco nas bandas de música centenárias do Município baseou-se na proximidade que tenho com o assunto por tê-lo estudado nas pesquisas de Iniciação Científica, além de possuir formação acadêmica em música e atuar como professora de música no Município.

Apesar de compor a cultura musical brasileira, as liras<sup>1</sup>, como também são reconhecidas, estão deixando de existir como corporação musical por falta de subsídios que as mantenham vivas. A decadência deste patrimônio cultural resulta numa perda significativa para a cultura local, fazendo com que este fique esquecido e o seu repertório cada vez menos tocado e ouvido.

As bandas sempre exerceram importante papel de escola formadora de músicos em todo o país. Hoje, um bom número de instrumentistas profissionais no Brasil aprendeu suas primeiras notas musicais numa banda civil. Além disso, há uma tradição e uma memória que são transmitidas de geração em geração no espaço social da banda, entre os músicos de diferentes faixas etárias, o que tem possibilitado a permanência desta manifestação na cultura brasileira. Os músicos das liras do Município, geralmente pessoas simples como pedreiros e oleiros, são impulsionados a prosseguir diante das dificuldades pelo “amor” que têm pela música, que passa a ser em suas vidas fator de auto-estima.

---

<sup>1</sup> A lira é um instrumento musical de cordas dedilhadas em forma de U. Ela se parece com uma pequena harpa de corpo arredondado da Grécia antiga. Cerca de 3000 a.C. já se encontrava na Mesopotâmia (Dourado, 2004). As bandas de música também são chamadas de liras.

A maior parte dos instrumentistas que compõe as bandas, geralmente, está há vários anos fazendo parte delas. Estes senhores têm muitas histórias para contar. Mas nas liras que foram estudadas, ainda há um número considerável de jovens que entraram para a banda e se dispuseram a aprender cada um o seu instrumento, compondo, assim, este patrimônio e dando continuidade à tradição que vai se perpetuando. Entre seus integrantes, desenvolvem-se relações de sociabilidade quase que familiares, pelas quais vão sendo estabelecidos relacionamentos saudáveis entre aqueles que têm algo em comum: o amor pela música.

Pretende-se destacar com este trabalho a importância das bandas não somente como patrimônio cultural, mas também como patrimônio imaterial e prática social no espaço onde se inserem. A discussão também se estendeu no que diz respeito à tradição, bem como à inserção destas liras, que representam a face tradicional e popular da cultura brasileira, nos nossos dias.

O estudo que realizamos das liras como uma instituição social dos dias atuais pôde ser concretizado por meio de observações e análise de sua relação com a vida social e cultural da cidade e de sua função de formadora de músicos, propagando entre estes a continuidade da tradição no Município.

Dentre as cinco bandas centenárias existentes em Campos dos Goytacazes, duas delas foram selecionadas para a pesquisa, no período de 1995 a 2005, tendo em vista as características opostas que as compõem. Escolhemos para esta pesquisa e efeito de comparação, a Sociedade Musical Operários Campistas e a Sociedade Musical Euterpe Sebastianense. A primeira é uma banda localizada no perímetro urbano, no centro da cidade e está mais habituada a realizar concertos para a elite e classe média campista em teatros e auditórios. A outra está no interior do Município, distrito de São Sebastião, e se apresenta constantemente para um público do interior, que frequenta as procissões e as festas de santos.

Para que fique clara a diferença entre estas duas bandas, devemos notar o conceito de cultura apresentado por Feijó (2003: 20). Para o autor, a cultura pode ser entendida de duas maneiras, (principalmente com relação às políticas que a

tenham como principais referências): “a cultura como *kultur* (tradição, valores arraigados e identidades) e como *bildung* (processo de formação intelectual, moral e estética, o que implica diálogo entre culturas)”.

Ambos os conceitos estão ligados de alguma maneira à construção das políticas culturais em locais específicos. Por exemplo, no primeiro conceito apresentado pelo autor, as tradições e os valores arraigados de uma comunidade formam uma cultura própria e alcançam a identidade das pessoas daquele local. Essas são as tradições e os valores pelos quais se vai buscar a preservação através das políticas culturais. De acordo com a segunda concepção, todo o processo de formação intelectual, moral e estética das pessoas que vai sendo construído, exercerá influência na cultura local, bem como moldará os costumes e os valores da região.

Deste modo, em se tratando da tradição das bandas civis, podemos verificar que a cultura, as práticas sociais e a identidade que este patrimônio mantém são ímpares, não existem em outras manifestações da cultura popular. Concordamos com Feijó quando ele se refere a valores que são arraigados, pois os que são próprios das bandas civis e permanecem vivos, ajudam a moldar a identidade e a cultura local, sendo assim, preservados.

A distinção entre as duas bandas se baseia mais categoricamente em relação ao meio social e ao nível cultural dos seus músicos. Cada uma exerce influência no espaço social onde se insere: uma num meio freqüentado pela elite; e outra no interior do Município, numa região onde a base da economia é a olaria. Isto não significa que uma seja melhor do que a outra, mas sim que os valores de uma não são exatamente os mesmos da outra, tendo em vista que as práticas e as relações sociais são diferentes. Um exemplo deste fato é o repertório de ambas que não são semelhantes. A originalidade do repertório da Euterpe Sebastianense (os hinos religiosos que acompanham as procissões e os dobrados compostos pelo maestro da banda) difere do estilo banda-orquestra-jazz-sinfônica, da Sociedade Musical Operários Campistas.

As demais bandas estão passando por momentos difíceis como a Lira de Apolo, que teve o seu prédio incendiado em 1990 e até hoje nem a administração

pública, nem alguma outra autoridade se mobilizou para uma reforma no local. Impressionou-nos o descaso do Poder Público para com este patrimônio. A Lira Guarani mantém a sua sede apenas para alugueis das salas do prédio, mas a banda não se apresenta mais. Da mesma forma, a Lira Conspiradora não ensaia nem se apresenta nas festas do Município.

O período selecionado para este estudo, que compreende os anos de 1995 a 2005, justifica-se no fato de a receita do Município ter aumentado a partir da Lei do Petróleo Nº 9.478/97, que sancionou a quebra do monopólio que a Petrobrás exercia sobre a exploração e produção de petróleo na Bacia de Campos. A partir deste acontecimento, novas empresas passaram a disputar as jazidas de petróleo na região, permitindo um grande aumento na receita do Município devido ao pagamento dos *royalties* do petróleo. A escolha por 1995 se deu em função da necessidade de examinar os dois anos anteriores à entrada dos *royalties* com relação ao investimento na cultura, (com ênfase nas bandas); nos anos de 1997 até 2005 investigou-se se houve mudanças de investimento em políticas culturais para as bandas com o aumento da receita nos cofres públicos a partir de 1997.

O fato de as bandas centenárias resistirem ao descaso do Poder Público Municipal, levou-nos a verificar a forma de sobrevivência que estas encontraram, impedindo que este patrimônio seja totalmente extinto da cultura musical da cidade.

O trabalho teve início com a pesquisa bibliográfica, identificando e analisando a literatura referente ao tema proposto. O levantamento da história e do perfil de cada banda selecionada foi importante, tendo em vista a literatura existente, os jornais e as entrevistas.

Dentre as fontes que contribuíram para esta pesquisa estão o jornal Campos de Cultura (órgão de divulgação da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima), Revista Almanaque de Campos e O Prelo<sup>2</sup>, alguns exemplares dos jornais O Globo, Folha da manhã, A Cidade, O Diário e Monitor Campista. Nestas fontes,

---

<sup>2</sup> Revista de cultura da Imprensa Oficial e Órgão do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.

foi possível encontrar dados de caráter informativo que contribuíram para esta pesquisa de tom documental.

Nos programas de governo e nos documentos de prestações de contas dos mandatos dos prefeitos do Município da década de 1995 a 2005, foi possível identificar se houve ou não políticas e ações desses governos em relação às bandas de Campos dos Goytacazes e quais foram. Recortes de jornais, que formam parte do acervo Mozart Araújo da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, trouxeram informações preciosas a respeito das bandas do país. A seleção desta amostra foi aleatória.

Os dados encontrados nas fontes e nos livros foram aproveitados de forma qualitativa para o levantamento da história das bandas, de sua relação e atuação com o público da cidade (no caso da Sociedade Musical Operários Campistas) e do interior (no caso da Euterpe Sebastianense).

Em visitas preliminares às sedes, utilizamos a técnica da observação, por meio da qual foi possível “reconhecer e delimitar a área de trabalho para estruturar o marco teórico e conceitual”, bem como “obter informações sobre o comportamento dos indivíduos” (Soriano, 2004: 146-147). As observações foram registradas num diário onde foram escritas notas de campo durante as visitas às sedes e apresentações das bandas. A utilização da câmara fotográfica foi possível para registro do espaço físico das sedes e da realidade das festas e dos concertos. Nas sedes, foram encontrados arquivos que continham documentos como partituras (tanto doadas pela Funarte quanto escritas pelos próprios músicos), arranjos musicais, livros, instrumentos novos e antigos, livros de atas que registram reuniões e assembléias, documentos, bem como as despesas e os movimentos financeiros.

Todas estas fontes de dados foram de grande valia para a pesquisa. Durante as observações, foi possível interagir e dialogar rapidamente com parentes dos músicos, nos concertos e festas onde as liras tocavam. Também houve oportunidade de observar como as famílias se envolvem e prestigiam as apresentações dos seus parentes.

Concomitantemente com a revisão da bibliografia, fez-se necessária a realização de entrevistas com autoridades e coordenadores envolvidos em projetos culturais. Entrevistas também foram realizadas com mestres ou regentes e músicos das bandas centenárias, quando os entrevistados tiveram liberdade para desenvolver seu depoimento. Neste tipo de coleta de dados, o roteiro foi modificado durante a entrevista “em função das características pessoais da fonte de informação” (*Id.*: 156). Músicos antigos que já tocam em bandas da cidade há alguns anos foram entrevistados imprescindíveis e seus relatos contribuíram para a pesquisa. Santiago (s/d: 16) aponta a importância das fontes orais para o trabalho que realizou: “Il faut encore parler de l’utilisation des sources orales, à partir des entretiens avec les plus anciens musiciens de la ville et leur signification dans l’ensemble de l’analyse”<sup>3</sup> (*Id. ibid.*).

A opção pelas entrevistas se fez principalmente porque as lembranças dos músicos mais antigos, as experiências vivenciadas durante anos de banda e que descrevem a vida e a narrativa histórica deste patrimônio imaterial não se encontram nos livros históricos de Campos dos Goytacazes, nem em artigos científicos, mas na memória dos instrumentistas. Todavia, utilizamos um roteiro de perguntas apenas com o fim de nortear a entrevista, embora ela tenha sido um diálogo espontâneo com os músicos. Para Ferreira e Amado (2001), a instância da memória pode nortear as reflexões históricas, podendo vir a acarretar desdobramentos teóricos e metodológicos importantes. As visitas até as sedes e o convívio com os entrevistados aproximaram as informações históricas que tínhamos à realidade vivenciada por eles, escondida na memória desses heróis das bandas.

Hamilton (2001) considera as entrevistas abertas um componente importante na expressão coletiva quando suas preocupações políticas se complementaram de modo mais produtivo a partir destas. Uma das conclusões a que chegou em relação a este tipo de técnica de coleta de dados:

---

<sup>3</sup> É necessário falar da utilização das fontes orais, a partir das entrevistas com os músicos mais antigos da cidade e seu significado no conjunto da análise. (Tradução da autora).

(...) é que se reconhece haver um maior envolvimento dos historiadores no trato público da memória e também a necessidade de estudos detalhados que nos ajudem a entender tanto a especificidade da rememoração coletiva em cada país quanto as similaridades mais genéricas ente países diferentes. (Hamilton, 2001: 91).

Na busca por desenvolver um diálogo que nos permitisse adquirir os dados necessários para este estudo, realizamos entrevistas com roteiro com autoridades do Município, tais como Ethmar Filho (diretor do departamento de música da FCJOL), Luciana Leite Garcia Portinho (atual diretora da FCJOL), Maria Cristina Torres Lima (gerente de cultura da Fundação Trianon) e Carlos Andrés Adell Vázquez (assessor da gerência de cultura da Fundação Trianon). Estes contribuíram para o esclarecimento das questões relacionadas com as políticas, ações culturais e projetos voltados para as bandas de Campos dos Goytacazes. Antônio Eduardo Wermelinger Gérk (coordenador da ASBAM-RJ) forneceu as informações acerca desta associação e dos projetos que têm apresentado às bandas do Estado. Rosana Lemos Loureiro, coordenadora do projeto Bandas da Funarte, respondeu sobre as bandas que estão cadastradas na instituição.

Todos os músicos, maestros e presidentes das liras que concederam entrevistas pertencem às bandas centenárias do Município. Usamos pseudônimos para mantermos o anonimato dos entrevistados. Os dados contidos nos depoimentos foram armazenados para análise e comparação.

Este trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta um pouco da história das liras do país, destacando a importância que, desde o século XVII, estes grupos musicais vêm exercendo na sociedade brasileira. Neste mesmo capítulo, escrevemos brevemente sobre cada uma das cinco bandas mais antigas de Campos dos Goytacazes, devido à significativa importância que têm para a cultura brasileira e para a história do Município, onde três delas encontram-se num estado lastimável de abandono. Ou o prédio está de pé, mas a banda não existe mais e os músicos se dispersaram (como é o caso da Lira Guarani e da Lira Conspiradora); ou o prédio se encontra num péssimo estado de conservação e a banda insiste em tocar para não morrer de vez (como a Lira de Apolo).

No segundo capítulo, discutimos os conceitos de patrimônio cultural e imaterial, relacionando-os à tradição, à memória, à modernidade e às práticas sociais. A memória coletiva é algo bastante vivo entre os músicos de banda e compõe a tradição e a identidade das pessoas do local onde ela é vivida. Articulamos, portanto, estes conceitos e suas definições com a realidade social das liras estudadas. Também tratamos da origem social e da profissão dos músicos, pois durante as leituras e entrevistas feitas com os mesmos, este foi um assunto que nos despertou a atenção. Observamos que, desde o princípio quando foram criadas as liras no século XVII, escravos e barbeiros eram os que assumiam a função de músico na sociedade da época. Com essa informação, houve a possibilidade de analisar como se define esta realidade atual nas bandas de Campos dos Goytacazes a partir do depoimento dos instrumentistas. A relação das liras com o público que as prestigia também foi investigada.

O terceiro capítulo trata das liras como objeto das políticas culturais. Discutimos o assunto das leis de incentivo fiscal que beneficiam a cultura no âmbito federal, estadual e municipal, a 1ª Conferência Municipal de Cultura em Brasília e em Campos dos Goytacazes. Tendo em vista as investigações, encontramos as instituições públicas que oferecem políticas culturais às bandas de música do país, tais como a Funarte (Fundação Nacional de Arte), pertencente ao governo federal e a ASBAM-RJ (Associação de Bandas de Música da Estado do Rio de Janeiro), vinculada à Secretaria de Estado de Cultura. Também citamos a FCJOL (Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima), pertencente ao governo do Município.

# 1 AS LIRAS

## 1.1 As bandas e a origem de seus instrumentistas no Brasil

As bandas de música tiveram suas raízes alicerçadas em terras brasileiras, no período colonial, quando os senhores donos de engenhos formavam bandas de escravos sob a direção de mestres europeus. No século XVII, esses conjuntos de músicos levavam o nome de *chameleiros* por causa da charamela (instrumento de sopro que pertence à família das palhetas, trazido ao Brasil pelos portugueses e tocado primeiramente pelos índios que aqui se encontravam).

Os chameleiros não eram somente os tocadores da charamela, mas de outros instrumentos de sopro, já que formavam um conjunto de músicos. O músico e pesquisador Kiefer (1997: 15) menciona que “a charamela era utilizada não só nas ‘músicas’ militares (ou bandas como diríamos hoje), mas também em outras ocasiões” por negros escravos ou não, que tocavam em festas de santos, procissões, serenatas e festas dos senhores de engenho.

As bandas formadas por negros escravos das fazendas produziam um tipo de música instrumental, uma espécie de ritmo, o batuque das senzalas. Alguns escravos das cidades, que também eram barbeiros, tocavam a chamada *música de barbeiros*. Os chorões no século XIX foram os que herdaram essa *música de senzala*, como também é conhecida, cujo estilo musical consistia na base de um solo acompanhado de contracanto e modulações (Tinhorão, 1991: 60).

Esses conjuntos de escravos músicos foram transmitindo seu estilo musical aos grupos de brancos e mestiços da baixa classe média urbana (pequenos funcionários públicos, funcionários dos Correios e Telégrafos, músicos de bandas militares e burocratas) “que se encarregavam de animar as festas nas casas onde não chegava o piano distintivo e um *status* social mais elevado”(Id.: 61).

Os portugueses, os holandeses que se instalaram em Pernambuco, os italianos que vieram ao Brasil para trabalhar na lavoura cafeeira paulista, e os imigrantes alemães, foram também os responsáveis pelo estabelecimento da

tradição das bandas em terras brasileiras. Esses povos trouxeram consigo homens que amavam a música, e, por isso, formavam grupos que se apresentavam em acontecimentos sociais, festividades e comemorações patrióticas.

A partir daí, a banda nunca deixou de se apresentar nos principais acontecimentos das comunidades e cidades, constituindo, assim, uma forma de manifestação popular bastante significativa. Sua atuação era imprescindível nos coretos das pequenas cidades, em praças, festas públicas, religiosas ou cívicas, festas e bailes populares, procissões, carnavais, recepções e homenagens a pessoas importantes, circos, apresentações de mágica, enterro de pessoas importantes, leilões, festas carnavalescas, apresentações de peças teatrais, campanhas políticas e outros. Além disso, elas sempre funcionaram como centro de formação de músicos, que foram, em grande parte, os pioneiros na organização da vida musical brasileira.

As bandas militares de caráter mais moderno começaram a surgir no século XIX, a partir da Independência, com a criação da Guarda Nacional. Os músicos fardados executavam hinos-marchas, dobrados, trechos de música clássica e motivos de música popular (Tinhorão, 1997). A partir de então é que surgiram as bandas civis, quando a riqueza do café gerava a criação de novas cidades pela área do centro-sul-sudeste, principalmente no Vale do Paraíba:

(...) a existência da música marcial dos batalhões do Exército, e paramilitar da Guarda Nacional, sugeriu aos civis a criação, nas praças principais desses emergentes núcleos urbanos do interior, do infalível coreto para a música domingueira de divertimento da população. E seria ainda seguindo o modelo de organização dessas mesmas bandas militares, que logo começaram a formar-se nessas nascentes cidades as pequenas bandas de amadores locais (aliás herdeiras também de uma tradição de bandas de fazendeiros e chefes políticos regionais) para as quais se criaram nomes pomposos como Sociedades de Euterpe (a Euterpe Cametaense, do Pará, é de 1874), Filarmônicas e Liras (...) (*Id.*: 143).

O ano de 1896 é marcado pelo aparecimento da importante Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, organizada pelo músico Anacleto de Medeiros. Nesta mesma época, proliferavam os conjuntos de choro no Rio. Foram alguns desses chorões que juntamente com o Anacleto compuseram a Banda do Corpo de Bombeiros.

A forte relação e influência que os músicos negros e escravos exerceram sobre os chorões era notória, e estes, por sua vez, sobre as primeiras bandas de impacto da história da música brasileira. Tinhorão confirma este fato ao falar dos bailes e do maxixe<sup>4</sup>:

O fato é que, nos bailes do povo, ao som dos choros, e nos bailes das sociedades carnavalescas, ao som das bandas, o maxixe ganhou uma tal popularidade como estilo de dança livre e exótica, que passou a interessar à primeira geração de revistógrafos do teatro carioca como número de atração e comicidade para o público de classe média (*Id.*: 64).

A participação das bandas militares na criação do frevo pernambucano confirma o quanto elas marcaram a cultura social e musical no Brasil.<sup>5</sup> Em fevereiro de 2007 o frevo foi registrado no IPHAN<sup>6</sup> e reconhecido como Patrimônio Imaterial, tendo em vista a sua importância. Guerra Peixe, um dos grandes compositores da música brasileira do século XX, considerava o gênero “como a mais importante expressão musical popular”. Sobre isso, Tinhorão ainda acrescenta que o frevo teve suas origens:

Criação de músicos brancos e mulatos, na sua maioria instrumentistas de bandas militares tocadores de marchas e dobrados, ou componentes de grupos especialistas em música de dança do fim do século XIX (polcas, tangos, quadrilhas e maxixes), o frevo fixou sua estrutura numa vertiginosa evolução da música das bandas de rua, de inícios da década de 1880 até os primeiros anos do século XX. (...) as origens do passo (nome atribuído às figurações improvisadas pelos dançarinos ao som da

---

<sup>4</sup> Gênero musical que nasceu no Brasil por volta de 1870 (Tinhorão, 1991).

<sup>5</sup> O frevo é considerado um dos gêneros mais significativos da música brasileira que surgiu nas ruas do Recife, como criação coletiva entre povo e músicos de banda.

<sup>6</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Órgão Federal de preservação do patrimônio cultural do país.

música) se prendem à presença de capoeiras nos desfiles das duas mais famosas bandas de música militares do Recife da segunda metade do século XIX: a banda do 4º Batalhão de Artilharia (...) e a da Guarda Nacional (...) (Tinhorão, 1991: 138).



Figura 1: Sede da Sociedade Musical Filarmônica Santa Cecília. Fonte: Própria autora

Para exemplificar o quanto a tradição centenária das bandas civis está presente no Brasil, ao longo dos anos, apresentamos nesta fotografia a sede desta Sociedade Musical, em Marechal Deodoro, que está localizada no estado de Alagoas. Observemos a aparência antiga da construção.

As canções domingueiras dos coretos das praças eram uma das poucas oportunidades que a maioria da população de muitas cidades brasileiras tinha para ouvir música instrumental. As liras, que podiam ser militares ou civis, executavam além das marchas tradicionais do seu repertório, polcas, mazurcas, *schottisches* e maxixes. Elas passaram a ser para as cidades do interior a única forma de música sinfônica, suprimindo a carência de orquestras nestes lugares. Hoje, além das retretas antigas e famosas, as bandas incluíram, em seu repertório, a música popular brasileira mais atual, os sucessos nacionais e

estrangeiros mais admirados. O repertório sofre modificações de acordo com o público e com a ocasião da apresentação.

As bandas de música, liras ou Euterpes, como também são chamadas, tocaram a história do Brasil com seus instrumentos, enquanto esta ocorria. Elas sempre exerceram um papel fundamental para a cultura não só por estarem presentes em coretos, praças, ruas, festas e acontecimentos marcantes para a sociedade, mas por serem uma referência da música brasileira e patrimônio cultural do povo. Em relação às práticas sociais tradicionais que compõem este patrimônio, entendemos que seja necessário que as bandas estejam sempre colocadas “em cena”, a fim de continuarem servindo de legitimação para os que as construíram (Canclini: 1998).

Existe uma grande diferença entre a banda militar e a civil. A banda militar é composta por músicos que podem ou não ser profissionais. Estes passam por concurso público para compô-las. As bandas da Polícia Militar, do Corpo de Bombeiros, da Marinha, da Escola Naval do Rio de Janeiro e dos Fuzileiros Navais são exemplos destas. Para que os candidatos passem no concurso, necessitam obter um certo nível de escolaridade e conhecimento musical para não ficarem reprovados na prova de música. Gustavo, músico da Sebastianense, afirmou em depoimento quando lhe perguntamos se as bandas militares ao chegarem tomaram o espaço das civis em algum momento: “Eles não tomaram lugar. Agora, os músicos que são feitos nas bandas civis, eles apanham. Porque eles não fazem os músicos, eles já apanham feitos.”

As bandas militares também participaram do carnaval do Rio de Janeiro, em 1855, sendo este, acreditamos, um dado importante para observarmos o quanto a presença das bandas em festas populares tinha grande repercussão e aprovação do público. A lira organizava o desfile e levava os foliões a dançarem ao som da música que tocava aos domingos no interior do jardim do Passeio Público.

Numa entrevista com Carlos Vinícius, instrumentista da Lira de Apolo, este mencionou que os estados que mantêm até os dias atuais a tradição das bandas viva são Pernambuco, São Paulo e Minas Gerais. Segundo ele, “em Pernambuco,

no carnaval não tem trio elétrico, mas bandas de música com tuba e tudo mais. Lá não entra guitarra”.

A banda civil oferece a oportunidade para a comunidade aprender o instrumento e teoria musical, preparando o músico para ser profissional numa banda militar, tocar em orquestras ou ser músico em qualquer conjunto musical. Esta banda está diretamente em contato com a comunidade, enquanto exerce o papel fundamental de acolher crianças, jovens e adultos interessados em aprender um instrumento. As centenárias estão dentro deste grupo das bandas civis. Observe na fotografia uma aula de instrumento dentro da sede de uma das bandas estudadas.



Figura 2: Aula de bateria na sede da Sociedade Musical Operários Campistas.  
Fonte: Própria autora

Tendo como base pesquisas em jornais da segunda metade do século XX, encontramos matérias que apontam a idéia de que, no Brasil, bandas formadas por músicos amadores que não eram vinculadas a nenhuma instituição, sobreviviam assim por esforços dos membros do grupo. Sofriam com a falta de recursos financeiros para aquisição de bons instrumentos, e, conseqüentemente,

eram prejudicadas quanto ao nível de qualidade musical. Estas são as bandas civis. Vejamos o depoimento de um músico da banda de Votuporanga, localizada no interior de São Paulo:

A banda sempre teve e terá aceitação. Onde ela toca, atrai muita gente. Cada lugar deveria ter uma. É um direito do povo, mas o problema é o dinheiro. Na banda, um músico - se receber - ganhará muito pouco. Já pensaram o que é distribuir uma importância insignificante para 15, 20 ou mais elementos? (O Estado de São Paulo, 3 de agosto de 1969).

O músico expressou o seu descontentamento com o fato de a banda civil ser uma manifestação tão viva para a cultura musical brasileira, mas ainda tão difícil de ser uma realidade palpável e isenta de carências de ordem financeira, em decorrência da falta de subsídios para se manter, e isso em 1969.

André, maestro da Lira de Apolo, numa das entrevistas concedidas para esta pesquisa, afirmou que “a banda civil é a fábrica de músicos”. As bandas militares é que são as famosas. Mas de onde vêm os músicos dessas bandas? Das bandas civis, que muitas vezes não têm o devido reconhecimento das pessoas.

A Euterpe é a “deusa da música e da poesia lírica”, segundo Bueno (1992: 278) e Olinto (2001: 221). Já o dicionário Houaiss (2001: 1276) diz que a palavra vem do grego *Euterpe*, es, que significa musa da dança. Desta forma, entende-se porque várias bandas de música civil ganharam os nomes de Sociedades de Euterpe, como a Sociedade Musical Euterpe Sebastianense e a Euterpe Friburguense, também centenária, localizada na cidade de Nova Friburgo, interior do Rio de Janeiro.

Destacamos que as bandas de música são consideradas um patrimônio cultural tanto pelos músicos, maestros, presidentes e diretores que as compõem, quanto pelas autoridades responsáveis pela cultura do município de Campos dos Goytacazes que foram entrevistadas. Todos os jornais da cidade trazem matérias sobre as bandas, exaltando para a sociedade essas corporações que não brilham mais tanto como até a década de 1980 na cidade, segundo conta André em seu depoimento. Os entrevistados para esta pesquisa foram unânimes em reconhecer

a importância das liras como patrimônio da cidade e do país, o que torna mais surpreendente o declínio delas. Ethmar Filho, em entrevista, se expressa a respeito do repertório das bandas para a cultura brasileira:

Não tenho a mínima dúvida. Com toda certeza. Isso faz uma falta louca. O choro, o lundu, as marchas, as polcas, os frevos, enfim.... Isso faz uma falta à nossa cultura terrível, terrível (...) E com certeza vai acabar se perdendo se não houver uma política de restauração e de incremento a esses ritmos.

(...) As bandas são muito mais que a cara, são representantes da cidade muitas vezes em outros lugares e a gente nem sabe porque elas vão por si mesmas. Elas vão para concursos de banda aí fora representando Campos e a gente não fica nem sabendo (...).

O Decreto Federal nº 3.551 de 4 de agosto de 2000 institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, que constituem patrimônio cultural brasileiro. O Artigo 1º, parágrafo 1º, inciso III diz que o Livro das Formas de Expressão é o lugar de registro “onde serão inscritas as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas” (Sant’Anna, 2000: 25). Desta maneira, assim como as bandas estão inseridas na classificação de manifestação musical, elas fazem parte do que intitulamos de patrimônio imaterial. Na realidade, o patrimônio das liras não está no bem material, visível e palpável, nos prédios que são históricos, mas sim no resultado daquilo que elas produzem, no som, no convívio fraterno entre os músicos, na sociabilidade, nos simbolismos da sua história, no repertório do início do século XX, nas canções brasileiras que permeiam e contam a história do país.

Segundo Granja e Tacuchian (1984/1985: 35), a banda de música “é uma manifestação de cultura não-institucional, isto é, não exprime os anseios da classe dominante, minoritária, ou da indústria cultural, mas é uma simples manifestação de cultura do povo”. Ela é um dos agentes sociais, cujo produto está inserido num quadro social e no qual a atividade humana ganha significação (Sant’Anna, 2000: 87).

Concordamos com os autores quando mencionam que as bandas não exprimem os interesses da elite, e entendemos que elas manifestam a identidade

de um povo essencialmente brasileiro. As liras não são contempladas pelo mercado da indústria da cultura e nem interessam ao grande capital, mas encontra-se nelas a memória de gerações passadas, as tradições e o aspecto da solidariedade, que faz o ser humano sentir-se respeitado, útil e valorizado no seu meio social. Os vínculos afetivos estabelecidos entre os componentes da banda os unem e criam laços de confiança e de reciprocidade.

Como todo patrimônio cultural, e neste caso imaterial, está vinculado à sociedade no qual está inserido, a idéia de buscar sua preservação é uma prática social. A produção dos simbolismos refere-se à identidade e à memória dos diferentes grupos que compõem a sociedade e, mesmo que o Estado decida investir na preservação do patrimônio, “esses valores precisam ser aceitos e constantemente reiterados pela sociedade, a partir de critérios que variam no tempo e no espaço” (Fonseca, 2003: 67).

## **1.2 Bandas Centenárias: uma instituição social e cultural em Campos dos Goytacazes**

Em Campos dos Goytacazes a tradição das bandas é bem remota e teve o seu auge quando a cidade era detentora de uma das mais importantes economias brasileiras no século XIX, gerada pelo cultivo da cana-de-açúcar, que ainda permanece forte na cidade no século XXI. Rodrigues (1988: 266) chegou a mencionar que as “bandas de música foram o mais valioso e expressivo patrimônio artístico de Campos”. Segundo o escritor, o uso do verbo no passado é para demonstrar a ausência de sensibilidade por parte dos governantes municipais, responsáveis pela decadência desses grupos em 1988, quando o seu livro foi escrito.

De acordo com os livros e jornais consultados, no século XIX a cidade já possuía um movimento musical intenso com a presença de músicos europeus, compositores, regentes, intérpretes e bandas locais que se apresentavam com grande freqüência. O Jornal O Monitor Campista do dia 26/09/1881 comprova este

fato na Seção de Espetáculos, trazendo a notícia da Banda de música *Club Neptuno* que auxiliava as sociedades carnavalescas. Essas sociedades, por sua vez, animavam uma companhia de circo paulista em Campos.

No século XIX, com o *boom* no setor agro-açucareiro, ergue-se em Campos uma aristocracia rural. Na 2ª metade do século, os pequenos senhores de engenho começaram a decair, enquanto que uma nova sociedade dos senhores de engenho adquiriu sentido “e o expressa através do uso político de sua riqueza, do poderio de suas fazendas e do número de escravos que possuem” (Santiago, 1992: 10).

O progresso trouxe crescimento para o meio urbano. O historiador José Jorge Santiago confirma esta informação ao falar sobre a expansão da cultura européia na região:

Cresce a economia e os solares se multiplicam, não só na zona rural mas agora também na cidade. (...) O sobrado irá sendo substituído pelas mansões dos fidalgos, os estabelecimentos escolares se multiplicam e se diversificam chegando a mais de trinta (...) É uma época de avanço de uma nova perspectiva, indicada pela preocupação com educação e pela presença de professores franceses e sacerdotes católicos, que ensinavam do Latim à Dança, do Francês à Filosofia, da Matemática à Lógica, da Música às Artes (*Id.*: 14).

Este período do fim do século XIX ficou conhecido como o apogeu da cultura de Campos, no Segundo Reinado, quando tudo o que ocorria na cidade era com a influência das elites econômicas: “Desses senhores é o capital em todas as iniciativas. Acentua-se o espírito de associação entre os senhores em função dos interesses comuns” (*Id.*: 15). O espantoso desenvolvimento econômico com o apogeu dos produtos de açúcar “operaram uma mutação cultural, transformando Campos”, enquanto que a camada letrada buscava “reproduzir parte do modelo cultural predominante na capital”, afirma Santiago (*Id.*: 16).

Hoje a cidade possui cinco bandas centenárias que surgiram exatamente nesta fase de ascensão econômica de Campos: o período das inovações técnicas, o período áureo dos engenhos compreendido entre 1872 e 1885, a etapa das

usinas de cana-de-açúcar a partir de 1880, a época em que nobres da corte do Rio de Janeiro se reuniam nos solares dos barões de Campos para bailes, saraus e festas, período em que a classe artística local atuava constantemente na sociedade campista (*Id.*: 20-21).

A primeira lira fundada na cidade e a quarta de todo o Estado do Rio de Janeiro foi a Lira de Apolo, em 1870, e tinha por “patrono” Nossa Senhora da Glória, “cujas festas promovia em agosto na Igreja da Boa Morte” (Sousa, 1985: 249). Logo após, em 1882, foi inaugurada em Campos a Lira Conspiradora; em 1892, a Sociedade Musical Operários Campistas, e a Lira Guarani, em 1893. A Banda que completou 100 anos em 2003 foi a Sociedade Musical Euterpe Sebastianense, fundada em maio de 1903, situada no distrito de São Sebastião. Segundo Sousa (1985) existiam também neste tempo muitas outras Associações Musicais que se destacavam na cidade, como o Grêmio Carlos Gomes, a Banda do 2º Batalhão, a Banda Phil’ Euterpe, Bandas de Barbeiros<sup>7</sup>, Sociedade Euterpe, Lira Commercial e a Banda Nossa Senhora da Conceição.

A Banda do 2º Batalhão do Regimento Policial do Estado do Rio não ficou muito tempo na cidade por ter o Batalhão se deslocado de Campos, mas se apresentou pela primeira vez tocando nas ruas e no prédio da Intendência Municipal. Sobre esta lira, Rangel (1992: 153) menciona que “durante os meses de outubro e novembro, a banda comparece aos coretos públicos e ao teatro São Salvador para “abrilhantar” os intervalos das peças teatrais”.

Conforme a tradição no Brasil, as Liras se faziam presentes nos acontecimentos mais significativos e importantes na cidade, tanto para a elite, como para o povo, constituindo a identidade e a nacionalidade do povo. Elas costumavam tocar em todos os acontecimentos das comunidades, constituindo assim, uma forma de manifestação popular bastante significativa. Sua atuação era imprescindível nos coretos das pequenas cidades, em praças, festas públicas, religiosas ou cívicas, festas e bailes populares, procissões, carnavais, recepções e homenagens a pessoas importantes, circos, apresentações de mágica, enterro de pessoas importantes, leilões, festas carnavalescas, apresentações de peças

---

<sup>7</sup> Grupos de músicos que também tinham a profissão de barbeiro.

teatrais, campanhas políticas, aniversários da cidade e outros. Como frisamos anteriormente, além disso, as civis sempre funcionaram como centro de formação de músicos, que foram em grande parte, os pioneiros na organização da vida musical brasileira. Carvalho (1995: 162) afirma que “bailes populares ocorreram na Lira Guarani, Lira de Apolo, Conspiradora e Operários Campistas” no carnaval de 1956. Vejamos como Rangel destaca a presença das bandas nos carnavais de Campos:

As bandas de música estão presentes nos bailes promovidos por diferentes entidades, sendo que temos “Zé Pereira” desde 1884, pelo menos. Em 1897 os anúncios do préstito do Macarroni ocupam, em letras garrafais, uma página inteira do Monitor Campista, com músicos contratados para abrir, em carros especiais, os triunfantes desfiles. Novas bandas de música se organizam na cidade nesta fase, por sinal as últimas que surgem no perímetro urbano (Rangel, 1992: 153).

Silva (2004) mostra um fato interessante que evidencia a forte rivalidade existente entre as bandas em Campos no início do século XX. Na verdade, eram torneios que ocorriam e as bandas competiam umas com as outras, sendo os jurados o próprio público:

Já na chegada, cada banda querendo tocar melhor e silenciar a rival, estabelece-se a confusão, sobrando bengalas e cacetadas por todos os lados. (...) Houve um momento em que falhou a luz e as duas bandas desandaram a tocar dobrados e tangos ao mesmo tempo. Foi um temporal de sons melodiosos. (...) E já passava da meia-noite quando doutor Cardoso Mello pediu às duas sociedades que cessassem o duelo musical. Sua Excelência não foi atendido (Silva, 2004: 169 -170).

Entendemos este acontecimento como uma evidência do poder de persuasão que a cultura musical das bandas exercia sobre o meio social. O fato de ter havido agressões físicas entre as pessoas revela que o mesmo desejo de competição de cada lira mobilizou e influenciou a platéia, a ponto de levar as pessoas a se agredirem.

Vemos, então, como o simbolismo da lira se tornou ímpar para este grupo de ouvintes, constituindo uma prática social e popular que nos identifica como nação e como povo, expressando “algo que recebemos do passado” com um prestígio simbólico, devido à influência que exerceu neste contexto (Canclini, 1998: 160).

A imaterialidade e tradição deste patrimônio se apresentaram vivas, expressando um vínculo social forte com a comunidade. Concordamos com Fonseca (2003: 67) quando se refere à importância do patrimônio imaterial e afirma que é necessária “uma concepção mais ampla de patrimônio cultural, não mais centrada em determinados objetos”, mas “sim numa relação da sociedade com sua cultura”. Compreendemos, portanto, que a banda não é apenas um conjunto musical, mas que ela adquire características de comunidade “em toda sua dinâmica de relações humanas” (Granja, 1984: 48).

Santiago (1992) enfatiza a rivalidade que havia entre as bandas de música, pois pelas práticas sociais operando em diferentes níveis da sociedade campista, elas conseguiam um prestígio popular bastante significativo. Notemos ainda que:

Quanto ao público e à comunidade em geral, além do incentivo e reforço da rivalidade na forma de torcidas, às vezes organizadas, acompanhava (*sic*) as mudanças que iam surgindo no próprio comportamento social de músicos e dirigentes das sociedades musicais, às vezes radicais na representação de fidelidade à sua Lira. (...)  
 Inúmeros são os exemplos que, atestando as rivalidades existentes entre a Lira de Apolo e a Lira Guarani, seus músicos e torcedores sugerem o prestígio popular e as influências exercidas por essas associações (...) (*Id.*: 53)

Após a explanação do autor, admitimos que a rivalidade acabava também se refletindo no esforço dos músicos e maestros em buscar um aperfeiçoamento na qualidade do som que era tocado. Tendemos a pensar que as mudanças de caráter radical que ocorriam entre os músicos podiam ocorrer também neste sentido.

Além de toda importância para a cultura do país, as bandas de música sempre tiveram e ainda têm um grande papel educativo, pois nelas os músicos aprendem de uma maneira informal. Peixoto confirma esta constatação:

Atividade que nesse século atingiu sua plenitude em nosso país, a banda de música sempre foi, paralelamente ao seu valor como forma de expressão cultural permanente tanto nos grandes centros quanto nas áreas mais afastadas dos centros metropolitanos, referência obrigatória para o lazer da comunidade. Divulgando um repertório em geral de música brasileira, e cumprindo, ainda, a importantíssima tarefa de ensinar música a partir da experiência concreta do fazer musical, a banda de música tem se revelado um mecanismo útil de formação do instrumentista, de que se têm valido as orquestras e outros conjuntos musicais (Peixoto, 1998: 263).

Nas Euterpes, encontram-se os conservatórios de música do interior, pois “a maioria absoluta dos músicos que preenchem os quadros profissionais das bandas militares começou sua formação numa banda de música civil comunitária ou escolar” (Rio de Janeiro, 1994: 16). Este fenômeno é observado nas orquestras profissionais, entre os músicos de sopro e percussão. Grande parte deles aprendeu música em alguma das liras civis.

Entendendo-se que as liras compõem o patrimônio do seu povo, elas não deveriam morrer pela falta de apoio financeiro do seu município ou estado. O governo deveria se mobilizar com o fim de suprir as necessidades das bandas e, segundo Fonseca (2003: 67), seria “necessária uma constante atualização de políticas específicas, tanto mais se tais políticas se desenvolvem num contexto democrático”.

A respeito do desinteresse que as autoridades e governos têm manifestado em relação ao seu patrimônio, Monnet (1996: 222) afirma que esta atitude compromete a identidade do município, pois “não respeitar o patrimônio é considerado como indicador de uma sociedade que perde suas referências e como fator de perda de identidade de uma cidade”.

Hoje, além das centenárias, no Município, encontram-se bandas bastante antigas que ainda não completaram o centésimo aniversário, mas que se

apresentam com freqüência quando convidadas pela prefeitura, tais como: a Lira São José, Sociedade Musical Nossa Senhora das Dores e Lira Musical Santo Amaro.

### 1.2.1 Lira de Apolo: a 1ª Banda Centenária de Campos dos Goytacazes

A Lira de Apolo começou com uma média de 16 músicos fazendo propaganda e “recrutando voluntários para a guerra do Paraguai”, segundo o regente da banda, em depoimento cedido à equipe do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro, 1994: 57). Fundada em 19 de maio de 1870, é a mais antiga das centenárias do Município. Sua sede atual foi inaugurada em 1914 e construída com a ajuda dos próprios músicos que eram operários:

(...) as pedras do piso do alicerce da Lira de Apolo eram as pedras tiradas do trem. Todo músico, de madrugada, escondido da polícia, ia carregando nas costas as pedras pra fazer o alicerce; encostavam lá no Porto, perto da praça São Salvador. A ferragem que tem na Lira de Apolo eram os trilhos velhos da Leopoldina, também levados à escondidas pelos elementos da banda (*Id.*: 58).



Figura 3: Sede da Lira de Apolo. Fonte: Desconhecida

Ainda segundo o maestro (*Id.*: 49), a Lira de Apolo recepcionou Getúlio Vargas em sua campanha para presidente, no ano de 1950; tocou na inauguração dos Correios e Telégrafos e da Usina Santa Cruz em Campos dos Goytacazes, recepcionou também João Goulart no Rio de Janeiro. A banda tocou na “inauguração da 1ª Igreja Batista de Campos; no casamento da filha de Maria Queiroz de Oliveira (Dona Finazinha, uma senhora muito bem reconhecida para a sociedade campista); na inauguração e centenário da Biblioteca Municipal de Campos”, afirmou André em seu depoimento. A sede desta banda era, não se sabe desde quando, um local que chegou a ser ponto de encontro para músicos na cidade, onde estes podiam se encontrar para conversar:

(...) o pórtico da Lira de Apolo na praça São Salvador era um lugar tradicional de reunião de músicos – conhecido como “oratório” ou “ponto dos músicos”, que ali se reuniam (até o incêndio, ocorrido em novembro de 1990) para arranjar “função”, bater papo, contar anedotas e até falar da vida alheia (Rangel, 1992: 320).



Figura 4: Músicos em frente à sede da Lira de Apolo. Fonte: Desconhecida

Um fato que marcou a história da Lira de Apolo, em 1990, foi o incêndio que ocorreu em sua sede, quando a banda perdeu não só seus instrumentos, mas o próprio prédio que havia sido construído em 1912. Tombada pelo INEPAC<sup>8</sup>, em 1982, a sede começou a ser restaurada apenas em setembro de 2004, após uma árdua luta dos músicos pela reforma do prédio, junto ao Ministério Público Estadual. A reforma não prosseguiu por falta de verba e hoje o maestro André enfrenta muitos problemas para tentar reiniciá-la.



Figura 5: Incêndio na Lira de Apolo. Fonte: Desconhecida

Outro fato relevante é que o edifício da Lira de Apolo, o bem material, foi tombado pelo INEPAC, enquanto que a própria banda, o bem imaterial, tem sido desprezada pelas autoridades e desprovida de qualquer tipo de apoio ou política de preservação por parte dos governos municipal, estadual e federal. O que deveria ser considerado mais importante, a própria banda, os músicos, os instrumentos, não têm recebido atenção, e um exemplo notório deste fato

---

<sup>8</sup> Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. Órgão que busca a preservação do patrimônio cultural do Estado do Rio de Janeiro.

encontra-se nos ensaios da banda que ocorrem na rua. Como os músicos não têm onde ensaiar porque o prédio foi totalmente deteriorado pelo fogo, eles ensaiam em frente à sede, propositalmente, com o fim de chamar a atenção da população e das autoridades. Os instrumentistas da Apolo continuam dando aulas de instrumento, mas em suas próprias casas, já que a sede se tornou impossível para os estudos.

André, que continua como regente, é alguém que luta incessantemente pela Apolo para que ela prossiga em frente, mesmo diante de muitas dificuldades. Começou a tocar na banda aos 14 anos e chegou a ser mestre da Banda da Polícia Militar do RJ. Veio a ser presidente e regente da Apolo em 1988. O obstáculo maior para André está sendo começar a construção da nova sede que será semelhante à primeira.

Numa das entrevistas cedida para esta pesquisa, o maestro André contou que está buscando começar a obra. Para isto, ele pediu autorização da prefeitura para a realização da mesma. A arquiteta do INEPAC fez o projeto e a banda já ganhou 3000 telhas francesas de Santa Catarina. O engenheiro responsável pela obra é Ricardo Paes Teixeira.

O dinheiro que ajudará na reforma virá de um prêmio cedido pela Secretaria de Estado de Cultura do RJ à Lira de Apolo. O prêmio Estácio de Sá que a banda ganhou de R\$50.000 reais foi cedido em março de 2005. A solenidade foi, na sala Cecília Meireles, centro do Rio de Janeiro, onde a Apolo tocou. Este prêmio foi resultado do reconhecimento que o governo do Estado tem pela Lira de Apolo e pelos seus músicos que persistem em prosseguir na banda, mesmo diante do estado em que se encontra o prédio. O Jornal *O Globo* trouxe a notícia:

Os outros ganhadores do Estácio de Sá são os seguintes: Rival BR (teatro); Tempo Glauber (cinema), TV Educativa (comunicação), Lira Apolo de Campos (música), PEN Club do Brasil (literatura), Instituto Carlos Scliar (artes plásticas), Colégio São Bento (educação), Fundação BR de Desenvolvimento Sustentável (meio ambiente), Instituto Preservale (preservação de patrimônio) (O Globo, 9 de dezembro, 2004).

A sobrevivência desta banda em meio às muitas dificuldades impressionou a Secretaria de Estado de Cultura, mas como as dificuldades são muitas, a Lira não pôde receber o dinheiro logo, pois a banda precisava abrir uma conta bancária. André descobriu que a banda estava inadimplente para com a Receita Federal e que por este motivo não poderia abrir a conta. O presidente da banda é que devia esta satisfação aos músicos e, até então, todos desconheciam a situação da inadimplência, tendo em vista que a Lira possui duas lojas alugadas no andar de baixo da sede. Segundo André, o presidente é a pessoa que recebe o dinheiro dos aluguéis.

Em fevereiro de 2006, a conta da Lira já estava aberta para o depósito do prêmio de R\$50.000 reais. O promotor de justiça, em audiência, determinou que o dinheiro seria destinado para a obra na sede e para pagar dívidas contraídas por necessidade, entre elas a das camisas que André mandou fazer para que os músicos fossem ao Rio de Janeiro se apresentar, além da compra de instrumentos para a Lira. Segundo o maestro, os instrumentos da banda necessitam muito de manutenção. Cada chave da clarineta, por exemplo, precisa de uma sapatilha que custa R\$20 reais. Segundo o mestre, se ele tivesse colocado na ponta do lápis tudo o que ele já gastou do seu bolso com a Lira de Apolo, teria dado uns R\$50.000 reais.

### **1.2.2 A Lira Conspiradora**

A Lira Conspiradora foi fundada, em 2 de agosto de 1882, por músicos que se desagregaram da “Banda Nossa Senhora da Conceição”. Essa banda, como tantas outras, foi formada por artesãos das mais diferentes categorias. Um destes exemplos foi um excelente maestro que a integrou por longo tempo e que exercia a dura função de pedreiro durante o dia. A Conspiradora participou de todos os acontecimentos públicos da cidade na época em que tinha meio século de vida. Executava dobrados e marchas, segundo Sousa (1985: 290), em eventos como

datas cívicas, fatos de luto e campanhas do Abolicionismo. Carvalho (1991) nos mostra o esforço da banda para se manter:

Com sua sede inicial na Rua Barão do Amazonas, a Conspiradora durante anos muito teve que lutar. Sofreu interrupção. Promoveu grandes alegrias. Curtiu enormes amarguras. Feita de homens sensíveis, tem tido horas de desarmonia e momentos de afinação” (*Id.*: 136).

A Banda N. S. da Conceição, segundo Rodrigues (1988), foi uma das melhores corporações musicais em Campos dos Goytacazes. O autor descreve como foi a formação da Conspiradora a partir desta primeira:

Em 1882 surgiu uma séria cisão na banda, sendo que os descontentes saíram para fundar a “Conspiradora”. Há uma versão de que o motivo da briga foi a Abolição: os que promoveram a cisão eram abolicionistas e queriam a N. S. da Conceição a serviço da causa. Obstados pela reação dos escravistas decidiram fundar a “Conspiradora” que até hoje existe com este nome pitoresco (*Id.*: 266)

Segundo A. Eduardo W. Gerk, coordenador da ASBAM-RJ, era muito comum músicos de uma determinada banda se desentenderem e saírem para formar uma outra. Isto foi o que também ocorreu com a Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense, da cidade de Nova Friburgo, no interior do Estado do Rio de Janeiro e fundada em 1863. Vejamos o depoimento de Luiz Gonzaga Emerick no livro que se tornou fruto do projeto Memória das Bandas Cívicas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro:

Em 1870, começou o movimento republicano no Brasil. A Euterpe, sendo a banda da monarquia, se negou a tocar, a participar do comício. Então, alguns músicos, uns dois ou três da Euterpe, saíram da banda e se aliaram ao grupo republicano, liderado pelo major Augusto Marques Braga.

(...) Aí a banda tocou. Arrumaram quinze ou dezesseis músicos e a banda tocou no primeiro comício. Não teve nem maestro nesse primeiro dia. Aí, surgiu a idéia de criar uma outra banda de música em Friburgo (Rio de Janeiro, 1994: 56).

A banda formada sete anos mais tarde foi a Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense em 1870. As bandas que estiveram, no passado, vinculadas, muitas vezes, a questões políticas viviam freqüentemente num clima de competição e divergência. Os duelos descritos na sessão 1.2 apontam para este fato. Semelhante à rivalidade entre estas duas liras de Nova Friburgo, havia rixa também entre a Lira de Apolo e a Lira Guarani em Campos dos Goytacazes, segundo Gerk.

Em 2002, ocorreu em Campos o 1º Encontro das Bandas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro. Neste evento, a Conspiradora não pôde se apresentar por estar enfrentando problemas de ordem financeira. Desde a época, a banda enfrentava dificuldades. Em 2006, na festa de São Salvador, a Conspiradora conseguiu reunir instrumentistas para se apresentarem na praça São Salvador, segundo Josimar (presidente da Sociedade Musical Operários Campistas).

A sede da banda está localizada na avenida 15 de novembro. No andar térreo, há um ponto alugado para uma loja onde se consertam aparelhos eletrônicos. O salão fica no segundo andar, mas segundo as últimas informações, o prédio se encontra em péssimo estado de conservação.

Entre os entrevistados para esta pesquisa estava Breno, professor de clarineta da Operários Campistas. Ele começou aprender música em 1962, aos 14 anos de idade na Conspiradora e se considera “filho da Conspiradora”. Ficou nesta banda até trinta e poucos anos e só saiu porque músicos da PM tomaram conta da sede depois da morte do maestro.

Breno demonstra ter um amor muito especial pela banda e disse que o seu coração dói quando passa em frente à sede e vê que o prédio está em situação de abandono. Segundo ele, “nunca mais a banda foi a mesma coisa” após a morte do maestro. Em virtude disso, o músico foi para a Apolo. A Conspiradora “deixou de ser ela mesma” com a ausência do maestro e com a “invasão” da banda da PM, conta Breno.

Enquanto clarinetista da Conspiradora, o músico viajou bastante para tocar com a banda no Espírito Santo, Rio de Janeiro e diversos lugares. Sobreviveu

toda a sua vida da música tocando em porta de lojas, bailes e nas noites. Não teve outra profissão, sustentou sua família tocando clarineta.

Numa das entrevistas com instrumentistas da Conspiradora, os depoimentos coletados não nos trouxeram dados satisfatórios. Hoje a Conspiradora praticamente não existe, não tem se apresentado com frequência. O prédio está meio que abandonado, para tristeza dos músicos e da cidade - e isso evidencia um certo descaso por parte da cultura local. O patrimônio está se deteriorando e a banda praticamente não existe mais.

### **1.2.3 A Sociedade Musical Operários Campistas**

Das centenárias, após a Conspiradora, chega a vez da Operários Campistas ser fundada. Nesta banda, começaram músicos que exerciam a profissão de pedreiros e operários da construção civil e foram eles próprios que ergueram o prédio da banda, há 50 anos, com a intenção de incentivar a música na cidade. No local onde hoje é a sede, havia um casarão antigo que se transformou num grande prédio com várias salas de aula e salões para concertos. A comunidade, comerciantes e amigos da banda doaram o material para a construção.

A Sociedade Musical Operários Campistas nasceu em 26 de maio de 1892. Fez sua estréia na missa dominical da igreja Mãe dos Homens, realizando depois uma passeata pela cidade. Esta é uma das duas bandas selecionadas dentre as cinco centenárias. Reconhecida como Utilidade Pública pela Lei Estadual nº 3.054 em 1956 e pela Lei Municipal nº 5.649 em 12 de maio de 1994 no governo do prefeito Sérgio Mendes Cordeiro (Anexo 01), esta sociedade musical está localizada no centro da cidade e é a única que possui um convênio com a prefeitura, que se tornou possível a partir da Lei nº 7.166 sancionada em 17 de dezembro de 2001 (Anexo 04).

Segundo o presidente desta Sociedade Musical, Josimar, em entrevista cedida para esta pesquisa, a Operários recebe R\$11.850 reais mensais pelo

convênio estabelecido com a prefeitura, sendo que R\$4.600 reais são destinados à banda da Guarda Municipal, restando R\$7.850 reais para a Operários Campistas. Como essa verba destinada a Operários Campistas é distribuída na banda? Em quais despesas é empregada? Esta verba é destinada a pagar o salário dos professores de instrumentos (que são os próprios músicos mais antigos da banda), o maestro, o secretário, bem como a manutenção do prédio e dos instrumentos; fornecer vale-alimentação e vale-transporte para alunos que não têm condições de pagar passagens.

A Operários Campistas está todos os dias com as portas abertas para a comunidade, oferecendo-lhe aulas gratuitas de instrumentos e teoria musical para interessados (o que não é quase divulgado na cidade). Hoje a banda possui 120 alunos. Dentre estes, estão crianças e jovens carentes que se decidiram por aprender um instrumento musical e comporem a banda.



Figura 6



Figura 7

Figuras 6 e 7: Aula individual de instrumento na sede da S. M. Operários Campistas.  
Fonte: Própria autora

A sede está localizada, na rua Formosa, em frente à Faculdade de Direito de Campos. No andar térreo da banda, há dois pontos comerciais que estão alugados por R\$400 reais cada um, o que ajuda na manutenção do prédio que passou por uma reforma recentemente. As salas de estudo para os alunos, a sala para concertos de piano e música de câmara e o salão de festas da banda são

amplos e estão em ótimo estado de conservação. Várias festas da banda durante o ano são realizadas no salão de festas, que possui a capacidade para abrigar umas 200 pessoas.



Figura 8: 113º aniversário da banda no salão de festas da Operários Campistas.  
Fonte: Própria autora



Figuras 9 e 10: Sala de concertos. Fonte: Própria autora

Os professores são cinco, que oferecem aulas a partir das 15h até às 21h, diariamente. No dia 29 de novembro de 2006, a Sociedade Musical Operários Campistas recebeu a homenagem “Ouro da Terra” da Fundação Trianon. O prêmio Nicolau Louzada foi representado por um troféu que se encontra na sede junto com tantos outros. A cerimônia de entrega do prêmio foi no teatro de Bolso e o poeta Antônio Roberto Fernandes também foi homenageado. O poeta declamou poesias durante a apresentação, intercalando com canções que a banda apresentou. A Fundação Trianon pertence ao Governo Municipal.

#### **1.2.4 A Corporação Musical Lira Guarani**

“A Lira Guarani promoveu bastante o movimento musical da cidade”, afirmou Rangel (1992:157) em seu livro *Recortes da Memória Musical de Campos*. Sua sede está localizada na rua 13 de maio desde 1909, onde o edifício com várias salas e salões de festas hoje se destinam a serem alugados. O prédio mais novo foi concluído em 1985, mas a banda nasceu em 22 de outubro de 1893.

A lira já foi responsável pela criação de conjuntos e organizações paralelas como o *Grêmio Dansante Guarany* (1932), o *Grêmio Dansante 22 de Outubro* (1944), e o *Guarany Jazz* (1944) (*Id. ibid.*), além de ter emprestado freqüentemente os seus salões para recitais e bailes. Teve como regente Pattapio Silva, um grande flautista da música brasileira, por volta de 1898 e 1900, dentre tantos outros.

Prisco de Almeida foi um dos maestros e compositores que a banda teve desde a década de 1920 até a década de 1960. Deixou várias composições suas pelo Brasil, das quais muitas foram executadas pela “Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro”, em cujos arquivos até hoje se acham essas obras.

O instrumentista Fabiano compôs a Sociedade Musical Operários Campistas por 64 anos até que sofreu um infarto no início de 2007 e faleceu. Este

simpático senhor ensinava clarineta e requinta<sup>9</sup> nesta banda. Acompanhou por vários anos a história das euterpes campistas e por isso entendemos que seria muito válido entrevistá-lo. Segundo ele, a Guarani não possui mais instrumentistas: “Depois que ela começou a alugar as salas do prédio, virou uma empresa, se esqueceu que era uma banda de música”. De fato, isto é verdade. Depois de ter conversado com instrumentistas da Sociedade Musical Euterpe Sebastianense, conferimos que os mesmos que compõem esta Lira estão ensaiando e fazendo parte da Guarani.

Tivemos também a oportunidade de conversar com Daniel, um senhor que hoje é tesoureiro e zelador do prédio da Guarani e que nos confirmou esta informação. Ele foi músico da Guarani desde 1952, quando aos 19 anos também era pintor e pedreiro. Nos dias atuais, cuida dos recebimentos dos aluguéis das salas e pagamentos das contas do prédio. Segundo o zelador, há cinco anos, a Guarani tocou pela última vez na festa de São Jorge em Guarús, tardando a prefeitura sete meses para pagar aos músicos por esta apresentação.

Hoje a Guarani possui poucos músicos próprios. Para Daniel, os músicos se aproximam da Guarani para pedirem seus instrumentos emprestados e desaparecem com eles. Não há mais ensaios regulares com esses músicos. O zelador do prédio afirmou em entrevista que, de vez em quando, alguns aparecem, mas não existe um compromisso de ensaio com a banda. Os músicos encontram-se desanimados diante da falta de reconhecimento por parte do governo e da sociedade, que já não aprecia mais as bandas como antigamente. Hoje, uns oito instrumentistas da Lira Musical Euterpe Sebastianense vão à sede da Guarani de quinze em quinze dias para ensaiarem com uns poucos músicos que ainda permanecem na Guarani e é a própria Guarani que paga as passagens desses instrumentistas.

Segundo o zelador, o gasto mensal da lira tem sido de mais ou menos R\$5.000 reais com as contas do prédio. Ele consegue quitá-las devido aos aluguéis de várias salas que estão ocupadas com salões de beleza, empresas e

---

<sup>9</sup> Também conhecido como flautim, a requinta é, atualmente, um instrumento muito pouco tocado. É útil para registros agudos devido ao seu som estridente.

rádio, e mais os aluguéis de dois salões de festa. Mas o tesoureiro afirmou que todo o dinheiro se vai com o pagamento das contas. A Guarani também paga o plano de saúde para todos os músicos que se encontram cadastrados na lira, mesmo para os que não têm comparecido.

Rangel (1992: 157) confirmou o fato de que os músicos que hoje compõem outras bandas saíram da Guarani. Gustavo, integrante da Sociedade Musical Euterpe Sebastianense, chegou a ser maestro da Guarani no passado:

Excelentes homens de música passaram pelas estantes e pelo “podium” da Lira Guarani, que desde 1909 está na rua 13 de Maio, no prédio mais antigo e no novo, concluído em 1985 pela pertinácia e tino administrativo de seu grande benemérito e ex-presidente Wylles Bolckau. Estiveram conduzindo o conjunto musical nomes como João Joaquim Ribeiro dos Santos (...), Pattapio Silva, (...), Delmo de Almeida Rangel (1989), (...).  
(*Id. ibid.*)

Rodrigues descreveu que além da rivalidade entre as bandas, havia também duelos entre os ouvintes das Liras de Apolo e da Guarani. Estes duelos musicais ocorreram do início do século XX até 1931, segundo o autor. Isto significa que havia um grande impacto das bandas sobre o público da cidade e devido a esta realidade, existia um forte envolvimento do público com as bandas nesta época:

A rivalidade que existia entre os adeptos da “Lira de Apolo” e da “Lira Guarani” era semelhante à existente entre os torcedores do Goytacaz e do Americano, muito mais vibrante e ardosa do que a existente entre os torcedores dos clubes carnavalescos Plutão e Macarroni. Era algo de belo e comovente, atestando o alto grau de participação do povo campista na arte musical (Rodrigues, 1988: 267).

Entendemos que a existência dos duelos musicais demonstra a presença de uma identidade viva, da manifestação de uma cultura dinâmica que envolve músicos, bandas e sociedade civil, permitindo, assim, a coesão social, mesmo diante do conflito estabelecido. Observa-se que os valores das liras moldaram o meio social. O fato da sociedade se inserir nesta rivalidade evidencia o poder de

atuação das bandas no contexto social, e o impacto que representou para a cultura local uma apresentação musical das bandas civis no início do século XX. Como afirma Canclini (1998: 160), “as únicas operações possíveis” em relação aos conjuntos de bens e práticas tradicionais existentes seriam preservá-los, restaurá-los e difundi-los.

Assim como para Carlos Vinícius, para Daniel, em Campos dos Goytacazes, nos dias atuais, “a banda perdeu o seu valor”. Ele lembrou que em Recife o carnaval é realizado com bandas, mas no Município isto já acabou.

Segundo o zelador, o que fez com que as liras civis deixassem de ser convidadas para tocarem freqüentemente, é o fato de as bandas da Guarda Municipal, da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros terem sido convidadas para se apresentarem no lugar das civis, bem como o fato de a música eletrônica ter invadido o mercado fonográfico. Deste modo, isto contribuiu para que os músicos da Guarani fossem desestimulados a prosseguirem na banda, já que deixaram de ser solicitados para se apresentarem. Daniel acredita que se alguém quiser contratar a banda para tocar hoje, não existe banda para tocar.

A Sociedade Musical Lira Guarani, fundada em 22 de outubro de 1893, está registrada no Conselho Nacional de Serviço Social do MEC desde 7 de novembro de 1968 e é reconhecida como Utilidade Pública Municipal, mas, na prática, isso não lhe garante auxílio financeiro. Carece de pessoas sensíveis que tenham o compromisso de reerguer o patrimônio imaterial que se encontra em ruínas.

### **1.2.5 A Sociedade Musical Euterpe Sebastianense**

A Sociedade Musical Euterpe Sebastianense é uma banda que possui características que a diferem das demais, apesar de ter uma característica em comum com as outras: ser centenária. Ela está localizada no distrito de São Sebastião, lugar afastado do perímetro urbano, o que faz com que o repertório e a tradição da banda se encaixem na realidade daquela comunidade do interior. Fundada em 1903, a lira recebeu o prédio por doação em 1934. A grande maioria

dos músicos pertence à própria comunidade e está empregada nas olarias em São Sebastião. Durante o dia, eles trabalham nas olarias e à noite vão para a sede ensaiar.



Figura 11: Sede da Sociedade Musical Euterpe Sebastianense.  
Fonte: Própria autora

Através das entrevistas, tornou-se possível coletar dados essenciais através dos depoimentos dos instrumentistas. Uma característica importante desta lira confirmada pelos músicos é uma enraizada tradição familiar bem presente. Dois músicos tiveram seus pais como instrumentistas da banda. De acordo com a tradição em São Sebastião e segundo o maestro, os pais que eram músicos obrigavam os filhos a estudar música e os castigavam se não quisessem fazê-lo. Como consequência desta tradição, hoje existem rapazes que são primos e tocam na banda.

Algo que é muito interessante na Euterpe Sebastianense é que o professor e maestro Gustavo, o mesmo que foi maestro da Guarani como mencionado anteriormente, é também compositor. Ele entrou na banda aos 12 anos de idade. Compõe dobrados e sambas para serem executados pela banda, além de ser arranjador. Algumas de suas composições encontradas na sede são: a canção Nº1, os dobrados: Segredo de uma Paixão e Amaro Mariano (uma homenagem ao pai do Romero, instrumentista da banda), Falso Amor, Tudo Passará, 100 anos, Ana Bela e Dr. Altair Lima da Gama (que é um grande ceramista da região).

Gustavo afirmou algo em depoimento que trago para esta análise: “Eu não tenho cultura nenhuma. A única coisa que eu sei é trabalhar, ser honesto e tocar na banda”. Ele nos diz em outros termos que esta foi a herança que seu pai deixou para ele e os outros seis irmãos que também tocaram na lira. Ele não conseguiu que seus filhos entrassem na banda, mas tem dois sobrinhos na Sebastianense.

Hoje ficaram raízes dessa tradição familiar: Gustavo, Hélio e Ilmar são primos, Paulo André e Jônatas são irmãos de Ilmar que também já tocaram na lira. A primeira vez que Gustavo tocou na banda foi em 20 de janeiro de 1953. Ele se lembra da data, o que significa a importância que tem para ele o fato de ter se apresentado pela primeira vez.

A Sebastianense já teve sete meninas instrumentistas. Na sede havia uma fotografia da banda de mais ou menos 15 anos atrás em que elas estavam tocando. Uma delas era irmã do Tiago, instrumentista. Em janeiro de 2006, quando estivemos na festa de São Sebastião, havia apenas duas moças na banda, sendo o restante, homens.

A Sociedade Musical Euterpe Sebastianense está cadastrada na Funarte desde 1980, segundo o presidente Ilmar. Apesar disto, o nome da lira não consta no cadastro das bandas do Estado do Rio de Janeiro encontrado no site da Funarte e nem no almanaque de Campos do ano 2000 como banda centenária. Atualmente este cadastro não está mais disponível no site da Funarte.

O terreno onde hoje está a sede e que no passado era um cemitério público, foi doado à banda pela irmandade da igreja católica da região em 1932. Antes de terem ganhado este terreno, os músicos não tinham lugar certo para se encontrar, e ensaiavam na igreja de São Sebastião ou procuravam a casa de alguém onde pudessem tocar.

Segundo Ilmar, depois que chegaram os documentos, a prefeitura deu um prazo de dois anos para que o prédio fosse erguido. Ele foi construído pela comunidade em 1934, passou por uma reforma que terminou em 2004, pois segundo os músicos, estava a ponto de desabar. A reforma foi doada para a

banda por um empresário da cidade, o Marcos Araújo, que sempre está ajudando e fazendo doações para a Sebastianense.

Segundo Ilmar e Gustavo, em entrevista, os novos estilos musicais tais como as músicas baianas, o axé *music*, o *funk*, o pagode, tomaram o lugar das bandas. Neste sentido, André opina que depois que entrou a guitarra no mercado da música, as bandas perderam consideravelmente o seu espaço nas cidades. O que passou a atrair os jovens, as famílias, as massas também no carnaval, foram os conjuntos musicais em que a guitarra chamava atenção com os seus diferentes timbres.

Para Gustavo, o gosto das pessoas mudou com o passar dos anos. Quando lhe perguntamos sobre qual seria hoje o significado social, a função, o papel da banda para a comunidade, ele respondeu:

Posso dizer uma coisa a você? Sério mesmo? Hoje em dia o povo dá mais valor, quer dizer, se juntar eu, ele, uns dois aqui, eles se sentem mais à vontade se a gente fizer um sambinha do que apresentar uma banda (...) quer dizer, hoje o papel da banda, por exemplo... Se tocar um dobrado.... mais quase ninguém liga pra dobrado. Tem cada dobrado lindo, mas eles não ligam. Agora, você faz um samba, toca uma marcha aí...aí todo mundo gosta.

A Sebastianense tem um perfil de se apresentar mais em festas religiosas, em algumas localidades próximas a São Sebastião, Santa Maria, Poço Gordo (a capela lá é Nossa Senhora Aparecida), Senhora da Conceição, São Jorge, São Benedito, Beira do Taí, Baltazar, Saturnino Braga, Mineiro, Campo Limpo, Fazendinha e Goytacazes. Em todas elas os músicos fazem a alvorada, de manhã bem cedo, e a procissão pelo anoitecer. A prefeitura paga aos músicos todas as vezes que eles se apresentam, mais ou menos de 12 ou 13 vezes por ano em que ocorrem essas festas. Segundo Ilmar, em 2005, foram 10 festas, em 2006 foram 12. Em 2005, a prefeitura pagou aos músicos mais ou menos R\$1.000/ R\$1.200 reais por festa e este dinheiro é dividido entre eles.

Nesta lira, o maestro Gustavo é quem dá aulas na banda e há um bom relacionamento entre os músicos. Os ensaios são à noite porque de dia os músicos trabalham e os mais jovens estudam. As pessoas que procuram a banda para aprender um instrumento são da própria comunidade. As famílias apóiam as crianças (na faixa etária de 12, 13 anos) que procuram a banda. Atualmente a busca por aulas é das crianças e pré-adolescentes, os adultos não têm se interessado. Hoje a banda possui seis alunos, segundo os músicos.

Em janeiro de 2007, novamente estivemos na festa de São Sebastião. Desta vez não havia mulheres se apresentando junto à banda como no ano anterior. Ao chegarmos na sede (o Hélio me acompanhava), nos deparamos com a seguinte cena:



Figura 12: Torneio de pássaros na sede da banda em São Sebastião.  
Fonte: Própria autora

Acontecia um campeonato ou um torneio de pássaros da espécie papacapim no espaço da sede da banda que é um pequeno salão. Segundo os músicos, alugar a sede é uma forma de ganhar um dinheiro extra para melhorar as condições do prédio. Nos fundos da sede, onde há um grande terreno, os músicos

conseguiram cimentar o chão, com a intenção de exatamente continuar alugando o local para eventos. Qualquer quantia que eles venham a conseguir com estes aluguéis pode vir a suprir alguma necessidade deste patrimônio.

## 2 PATRIMÔNIO CULTURAL E MEMÓRIA, TRADIÇÃO E MODERNIDADE

### 2.1 O Patrimônio Cultural (Imaterial) como prática social

*O espaço social das bandas de música é alicerçado em valores permanentes, não descartáveis. Daí a importância do velho e da criança como esteios destas comunidades (Mesquita, 1994:35).*

A categoria patrimônio surgiu em fins do século XVIII a par dos processos de formação dos Estados Nacionais (Gonçalves, 2003: 22), mas esta categoria não é uma invenção moderna. A modernidade ocidental impôs os padrões semânticos relacionados ao patrimônio, embora na Idade Média, no mundo clássico e nas sociedades tribais, esta categoria já estivesse presente. Uma noção mais completa em si mesma de patrimônio cultural está vinculada não a objetos ou monumentos, mas a uma “relação da sociedade com sua cultura” (Fonseca, 1997: 67).

Segundo a autora, o patrimônio está relacionado com “o papel da memória e da tradição na construção de identidades coletivas, quanto aos recursos a que têm recorrido os Estados modernos na objetivação e legitimação da idéia de nação” (*Id.*: 49). Deste modo, podemos concluir que ao tratar de patrimônio, estaremos tratando também com práticas sociais de um determinado lugar, uma vez que, ao buscar a preservação de um bem material ou imaterial, isto se dá a favor de uma sociedade, de um povo, de uma cultura que, por sua vez, necessitam ter sua memória e tradições reconhecidas como práticas singulares desta sociedade.

Se as liras centenárias estão no imaginário desta geração, elas estão não só na memória do povo e da comunidade, mas também na memória dos instrumentistas e, por isto, ela se torna viva. Surge, então, a necessidade da valorização desta memória, tendo em vista que, em cada vivência nos ensaios e

no convívio social entre os componentes das liras, há uma interação e uma sociabilidade que permitem não somente que a memória de uns músicos seja compartilhada com outros, podendo ser estes antigos ou novos na banda, mas que o aspecto da solidariedade se torne presente entre eles, permitindo que as experiências do aprendizado musical sejam compartilhadas. Conferimos, portanto, com Bourdin (1987: 2-3) que, de fato, “o patrimônio cultural é o lugar de desafios sociais”, onde a memória viva perpassa os anos, alcança as gerações posteriores e estabelece laços de relacionamentos que se estreitam. Desta maneira, podemos entender que o patrimônio exerce seu impacto numa sociedade para “construir ou para fundar o vínculo social” (*Id. ibid.*). Vejamos o que afirmou Gomes (2003) acerca da importância das relações e vínculos entre os músicos de banda:

Na realidade, o convívio que é estabelecido entre os músicos da banda gera uma relação quase que familiar entre eles, devido à proximidade que passam a experimentar. “Todas as escolas têm a responsabilidade de ajudar os alunos a desenvolver melhores relações intergrupais”, e penso que na Sociedade Musical este é um dos objetivos que se alcança automaticamente, sem maiores esforços (Gomes, 2003: 23).

A “memória coletiva compreende um conjunto de valores, crenças e práticas” que são transmitidas (Santos, 2000: 85). Entendemos que não há uma memória única e singular que permaneça no decorrer do tempo, pois os indivíduos interagem entre si e partilham significados coletivos comuns. Portanto, não existe “uma memória individual em contraposição à coletiva” (*Id.:* 92). Quando os instrumentistas da banda se encontram, o passado é partilhado através do poder de rememorar que é dado ao indivíduo, tornando a memória algo vivo. Concordamos com a afirmação da autora, pois os indivíduos ao se relacionarem, lembram-se do passado por meio de representações adquiridas coletivamente e estabelece-se um “clima de camaradagem”, como resultado do esforço coletivo que se preza no aspecto da confiança mútua entre os integrantes (Santiago, 1992).

As duas bandas estudadas nesta pesquisa possuem um significado social único. Cada uma possui uma realidade diferente da outra, principalmente porque estão localizadas em lugares diferentes, onde a cultura social se manifesta de maneira distinta. Este fato implica questões essenciais que as diferenciam no que diz respeito ao público para o qual se apresentam e à comunidade que as prestigia, sendo através das aulas de instrumento ou do repertório apresentado. Trataremos deste assunto mais adiante.

A noção de patrimônio imaterial ou intangível passou a ser definida a partir do interesse de ampliar a noção de patrimônio histórico e artístico. Segundo Fonseca (1997: 66), a imaterialidade está relacionada ao transitório, ao fugaz, com o que não se materializa em produtos duráveis, como por exemplo, a arte dos repentistas. Nesta arte, a capacidade de improviso dos repentistas e a agilidade em responder a fala anterior é que produz uma performance diferente, e nesta performance é que se encontra o patrimônio imaterial.

Outro exemplo é a pintura corporal dos índios, prática ritual detentora de um valor estético, presente numa certa comunidade indígena “cujo valor simbólico só tem sentido num determinado contexto” (*Id. ibid.*). Aí se encontra a imaterialidade. E as bandas de música?

As bandas civis se encaixam nos padrões do patrimônio imaterial, pois o que é produzido por elas são sons que não se materializaram, mas que “contaram a história do Brasil”, afirmou Antônio Eduardo Gerk em entrevista cedida para esta pesquisa. Vê-se, então, a importância do bem imaterial que estes grupos de músicos produzem. Ainda que atuem em simplicidade, acabaram por tornarem-se inesquecíveis e marcantes para a cultura do país. As práticas presentes no meio social das liras também compõem este patrimônio.

A imaterialidade do patrimônio numa banda centenária pode ser encontrada não apenas nos sons, mas em toda tradição que a compõe: na transmissão oral do conhecimento musical, no ensino informal fora dos padrões e do ambiente escolar, nas histórias antigas que passam de um instrumentista para o outro, nos relacionamentos que se estabelecem entre os músicos, no convívio fraterno que

valoriza a auto-estima e no estreitamento das relações sociais entre músicos e seus familiares.

Segundo Honneth, a formação da identidade dos indivíduos está relacionada com as formas de reconhecimento que se dão através do amor, amizade, direitos e, na comunidade de valor, a solidariedade, pois “as condições de auto-realização dos indivíduos dependem portanto de relações intersubjetivas de reconhecimento mútuo” (Honneth *apud* Silva, 2000: 126).

São exatamente estes vínculos afetivos que se desenvolvem reciprocamente entre os membros das liras. A auto-confiança, o auto-respeito e a auto-estima passam a compor a identidade dos músicos que estão vivenciando os encontros, ensaios e aulas nas sedes. Primeiramente eles aprendem a reconhecer estas características neles próprios, e então, passam a vivenciá-las com os colegas músicos.

Um relacionamento de confiabilidade entre os instrumentistas e a diretoria da lira permite que estes se sintam à vontade para exporem suas idéias, discutirem, e entenderem a banda como patrimônio e como fruto de seus esforços. O músico se “sente valorizado com a confiança nele depositada e age de forma a continuar a merecê-la” (Santiago, 1992: 160). Concordamos com o autor, pois as relações sociais, sobretudo entre os músicos, são consideradas um forte “ponto de apoio” para a corporação musical, pois ajudam a mantê-la viva e atuante como agente social.

As liras civis, ou seja, as que não são militares, geralmente têm um elo com a comunidade mais próxima. Neste sentido, presume-se que as bandas possuam uma função social que as envolvem. Na Sociedade Musical Euterpe Sebastianense, por exemplo, observamos o comprometimento que a banda tem com o público local do distrito de São Sebastião. Todo ano, no dia 20 de janeiro, a banda toca na festa do santo, contratada pela prefeitura. Não somente na festa de São Sebastião, mas também nas festas de outros santos em localidades próximas ao distrito.



Figura 13 Euterpe Sebastianense tocando na praça de São Sebastião.  
Fonte: Própria autora



Figura 14: Euterpe Sebastianense na Festa de São Sebastião.  
Fonte: Própria autora

O fato de a banda estar sempre tocando nestas festas religiosas fez com que a comunidade se habituasse com ela e com o repertório apresentado, até mesmo porque a tradição da lira na localidade é centenária. A chamada “alvorada” que ocorre nas festas de santo pela manhã bem cedo no interior de Campos é muito apreciada pela população local, e consiste em que a banda percorra o bairro tocando e acordando a população que se levanta às 5h da manhã para prestigiar e acompanhar a lira pelas ruas. O povo dos distritos ainda reconhece e valoriza esta tradição, encanta-se e emociona-se com a apresentação. E já que o público do interior aprecia, a prefeitura prefere contratar a mesma lira todos os anos a outra, tendo em vista que faz parte da tradição que a Sebastianense se apresente nestas festas com um repertório apropriado tanto na “alvorada” pelas manhãs, quanto seguindo a procissão à noite. Todas as vezes que a Euterpe se apresenta

nas festas religiosas na cidade, a prefeitura paga um cachê à banda por apresentação.

A “alvorada” é realmente uma tradição na cidade. Carvalho (1991: 303) confirma esta realidade ao mencionar que na festa de São Salvador em agosto de 1946 “a cidade foi despertada pela alvorada das bandas de música de Campos”. Três retretas tocaram nesta festa: Apolo, Guarani e Operários, sendo que o autor destaca a Apolo e a Guarani como as que se apresentaram no dia 6, quando ocorreu o ponto mais alto das festividades. Elas não executaram peças simples, mas concertos ao ar livre. Tais “corporações, além de músicos, ostentavam uniformes de gala, feitos para inaugurar na grande festa” (*Id. ibid.*).

Visto que a tradição das retretas é tão antiga, impossível que a comunidade de São Sebastião e as outras fiquem sem ver e ouvir a banda tocar nas ocasiões comemorativas da cidade. A tradição da banda não consegue ser eliminada de um todo, mesmo que haja um *show* de algum grupo sertanejo, ou mesmo de um padre (como o padre Antônio Maria que se apresentou na festa de São Sebastião em 2006, após a procissão). Santos explica que

pensar a coexistência entre formas tradicionais e modernas significa, por um lado, observar a manutenção de valores do passado em atitudes do presente, o que ocorre não apenas em formas híbridas, mas também em processos históricos constitutivos de práticas do presente (Santos, 2000: 84).

No entanto, gostaria de defender a tese de que além da coexistência entre aspectos da tradição e da modernidade, há também uma relação de continuidade entre tradição e modernidade. Estes não podem ser vistos como dois momentos ou realidades distintas, construídos a partir de características próprias, independentes uns dos outros. Há aspectos da tradição no que chamamos de modernidade, como há aspectos da modernidade no que chamamos de tradicional (*Id.:* 91).

Concordamos com a existência da valorização do que se expressa como manifestações tradicionais da cultura, ao longo dos anos, e que convive com práticas culturais modernas. Nota-se nos dias atuais, que as práticas modernas não eliminaram as tradicionais, mas elas se harmonizam e tentam conviver. O fazer popular das liras e sua ação cultural frente ao patrimônio imaterial têm composto a dinâmica viva do cotidiano das comunidades, e através dele tem sido

possível reconhecer e descobrir “os valores mais autênticos de uma nacionalidade” (Magalhães *apud* Fonseca, 2003: 68).

As sociedades de hoje seriam denominadas de “pós-tradicionais” (Santos, 2000), enquanto que novas constelações sociais não implicariam a eliminação das tradições, o que se vê hoje em relação às liras. Apesar de ser uma prática tradicional, ter participado e contado a história deste país desde o século XIX, ter estado presente em acontecimentos marcantes e de possuir grande importância no processo de consolidação da música brasileira, hoje, dois séculos depois, as liras civis não foram eliminadas das práticas sociais. As festas populares solicitam ainda a sua presença, até porque, perguntamos: como uma prática tão enraizada na cultura brasileira poderia desaparecer totalmente das comunidades, ainda que ameaçada por novos ritmos e gêneros musicais?

O conceito de sociedades modernas está associado com a experiência de conviver com mudanças constantes, rápidas e permanentes, trazidas pela “globalização e seu impacto sobre a identidade cultural” de um lugar (Hall, 2001: 14). Através destas mudanças, todo o globo terrestre tem sofrido transformações na economia, na política, na educação, na cultura, que atingem as identidades das nações e dos povos, onde ondas de transformações sociais alcançam a natureza das instituições modernas. Mesmo deste modo, algumas manifestações tradicionais da cultura têm sobrevivido.

Canclini (1998: 159) afirma que “o mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores. Quando cientistas, tecnólogos e empresários buscam seus clientes, eles têm também que lidar com a resistência à modernidade”. Notamos que ainda existe um interesse contemporâneo em se manter o patrimônio tradicional, mesmo com todas as mudanças trazidas pela modernidade, tais como as novas tecnologias (e aqui, em relação à música, nos referimos aos novos estilos musicais e instrumentos eletrônicos que ocuparam as ruas). A permanência do patrimônio tradicional (neste caso, das bandas civis) “frente às catástrofes da modernização”, representaria a possibilidade de preservação dos valores e da memória deste patrimônio (*Id.*: 161). Sob a ótica do folclorista Félix Coluccio,

no interior estão mais seguros a permanência dos valores culturais, o respeito à tradição, e sobretudo, o fato de que as comunidades fazem algo transcendente por eles respeitando sua identidade (Coluccio *apud* Canclini, 1998: 161).

Segundo André, regente da Apolo, em seu depoimento, a entrada dos conjuntos de música eletrônica nos meios de comunicação e na mídia, foi o fator responsável pelas bandas de música terem perdido seu espaço nos bailes e nas ruas nos dias atuais. Ilmar e Gustavo da Sebastianense confirmaram esta realidade quando lhes perguntei se novos estilos musicais como música baiana, *axé music* e *funk*, tomaram o lugar das bandas centenárias:

Tomaram o lugar das bandas civis. (...) O maior carnaval de rua se chama aonde? Bahia. Mas não é carnaval. Carnaval é marcha e samba. Lá eles não tocam nem marcha, nem samba (...) Lá em Pernambuco também é tradição, é só frevo (Gustavo).

Eu também confirmo que tomaram. Inclusive os músicos daqui, quando chegava janeiro e fevereiro, já tinham vários, quase todos, contratos para tocarem em carnavais. E era em clube (...) E hoje em dia, dado a essas novas músicas que chegaram e jogaram isso na rua, isso acabou com o clube e como acabou com o músico de banda civil (Ilmar).

Observa-se nos depoimentos dos instrumentistas que a valorização da lira e o seu repertório, seu simbolismo e suas práticas significa para a cultura local a valorização das articulações que ela faz com o mundo social. Entendemos que a obtenção de uma identidade social e cultural pode ser conquistada através da capacidade de resistência da banda. Quando se mantém o seu repertório, mesmo diante das pressões do *funk* ou de outros gêneros musicais que possam estar disputando o mesmo espaço, busca-se firmar a identidade coletiva de um grupo de homens que representam uma tradição frente ao processo de modernização e à cultura de massa.

As bandas são uma forma de resistência cultural bastante enraizada na cultura campista. Este “enraizamento” se dá devido ao vínculo histórico com esta

tradição e pelo reconhecimento de sua expressão cultural no âmbito das representações da cultura “moderna” na região (Santiago, 1992). A tradição no distrito de São Sebastião foi sendo estabelecida em grande parte por meio dos pais dos músicos que ensinavam a prática musical para seus filhos, e não só isso. Havia também envolvimento da família dos músicos com toda a banda. Gustavo, em depoimento cedido para esta pesquisa, expressou-se da seguinte maneira:

Na minha família teve uma época que tocou meu pai e sete filhos. Quer dizer, eram sete filhos homens, todos sete tocando, porque eu só tenho uma irmã. E só faltou ela porque ela não aprendeu música, porque meu pai disse: não. Você não vai aprender não, os outros é que vão aprender (...) Eu tinha dois irmãos que eram músicos, inclusive um que é falecido, mais velho que ele pouca coisa, pra mim foi um dos melhores músicos que houve em São Sebastião, o Valdir.

O fato é que a função social das bandas dos dias atuais tem sido bastante modificada, no perímetro urbano, em relação à década de 80 do século passado, devido à desvalorização que têm enfrentado e à substituição delas por grupos que utilizam instrumentos eletrônicos. E não só isso, o presidente da Operários Campistas, Josimar, confirmou o fato, mencionando em entrevista que “hoje a televisão absorve totalmente as pessoas com as novelas que são muito atraentes”. Quando não existia a TV, as bandas faziam grande sucesso nas ruas e praças. Josimar falou ainda sobre esta influência de cantores e ritmos atuais estarem invadindo os palcos e, de certa forma, tomando o lugar das bandas civis nas festas tradicionais:

... tem a música baiana, que está tomando conta... não se pode dizer que é música baiana, é música brasileira porque toda música agora no Brasil toca música da Bahia, as mesmas pessoas de sempre. O sertanejo também teve uma época de invasão. Você vê que tem uma festa tradicional que é a festa de Santo Amaro. Vai ser agora segunda-feira. Quem que vem? Eu não sei quem... imagino. Pode ser Ivete Sangalo, mais uma vez, pode ser Joana, mais uma vez. Então quer dizer, eles vêm aqui a Campos, eles vão à Bahia, eles vão ao Rio Grande do Norte, eles vão ao Rio Grande do Sul, eles vão ao Mato Grosso. Então essas festas regionais têm as mesmas características, não é? Essa gente indo a todas as festas. Então a banda, ela angaria a

simpatia de muita gente ainda, mas não vai atrair um grande público porque o grande público quer aquele grande alvoroço, não é? (...) Outro dia mesmo nós passamos assim por um constrangimento, como de outras vezes também. Ano passado nós tocamos na festa de São Salvador, a festa tradicional em Campos.

Então cada dia ia na praça uma banda de Campos pra tocar. Aí foi a banda da Polícia, a banda da Guarda Municipal, Conspiradora reuniu uns músicos e foi, Apolo e nós. Nós fomos a última banda no dia 6 mesmo. Só que neste dia tinha um coreto, um palanque armado para Ana Carolina, aquela cantora. E, quer dizer, desde de manhã estavam passando o som para uma festa que iria acontecer 11h da noite. E a nossa apresentação foi às 7h da noite e nesta hora eles estavam passando o som (...) e não tinha ninguém da prefeitura. Nós fomos convidados pela prefeitura. Não tinha ninguém para saber se a gente compareceu. Eles deram o som, o som eles deram. Só que não tinha ninguém para mandar o pessoal da Ana Carolina parar de passar o som naquela hora. (...) Nós fomos e levamos cadeiras para formar uma platéia de 150 pessoas. E estava o pessoal todo sentado ali querendo assistir e muita gente em pé também ali querendo assistir e revoltada com a falta de respeito. E não tinha ninguém. Então quer dizer, não há um respeito pelo artista local, tudo é feito em função do artista que vem de fora e que ganha muito bem e que aquilo não é cultura de jeito nenhum. Aquilo é um entretenimento. Eu falei na hora: aquilo não é cultura, é um entretenimento. O que nós estávamos fazendo era cultura, mas estava abafado pelo som.

Na verdade o que tem ocorrido nestas últimas décadas é uma disputa de espaço entre manifestações de uma cultura tradicional e outra moderna. As bandas se esforçam por manter seu lugar em comemorações festivas e ao mesmo tempo gêneros musicais mais modernos tomam estes espaços. Mas há um fator decisivo que interfere nas apresentações musicais: o poder público. No caso das festas realizadas em Campos dos Goytacazes, o governo municipal é o poder “oficial” que escolhe e contrata o cantor “moderno”. O poder de decisão está nas mãos dele, que decide qual estilo musical será apresentado ao público.

Até a década de 1980, músicos das bandas civis eram convidados para tocar em bailes de carnavais, em clubes da região, o que hoje não ocorre mais. Segundo André, até esta década, já em dezembro começava nos clubes de Campos um intenso movimento de bailes que ia até o carnaval. Os clubes onde os bailes ocorriam eram Saldanha da Gama, Rio Branco, Clube Regatas Campistas, Associação dos Viajantes, Sindicato dos Ferroviários, Futurista Futebol *Club*,

União Ciclista de Guarús, Clube Bandeirantes da Lapa, Clube São José de Goytacazes. Todos os distritos de Campos faziam carnaval. O maestro chegou a afirmar que “Campos era a maior praça de música do Rio de Janeiro.” Até os anos 80, também havia muitas orquestras famosas na cidade, que depois foram desaparecendo. Gustavo tocou em bailes de carnavais a partir de 1960, em Goytacazes; de 1962 a 1964, em Farol; de 1965 a 1972, em Petrópolis; de 1973 a 1977, em Além Paraíba.

As bandas que sempre estiveram presentes em acontecimentos e atividades sociais múltiplas e marcantes tanto para elite quanto para o povo, tais como campanhas políticas, carnavais, coretos, bailes, leilões, praças, têm sofrido com a falta de apoio do poder público. Como afirmamos anteriormente, as liras perderam bastante o seu lugar nas praças e coretos. Observemos o depoimento de Gustavo:

É ... hoje em dia, quer dizer, porque você sabe, hoje em dia, que o que manda força hoje em dia é a política. Aí o político... mas quanto ao resto, se for tocar numa festa hoje em dia, não tem mais leilões. Não tem mais apresentação na praça porque é preciso incentivo, um órgão público pra dizer: olha, vocês vão fazer isso aí e nós vamos ajudar vocês nisso.

Intervenções na cultura musical através da criação de políticas de cultura se tornam uma necessidade para as comunidades do Município. Nota-se no depoimento que o músico evidencia que um apoio seria imprescindível para impulsionar e reerguer qualquer valorização do patrimônio das bandas civis, mediante um possível diálogo entre o poder público e as bandas. E, neste caso, o diálogo torna-se fundamental para a aplicação de políticas. Mas esta discussão será exposta no próximo capítulo.

A tradição compreende um conjunto de valores, sentimentos e práticas transmitidas entre gerações. Gerações atuais têm permanecido na Sebastianense, pois lhes têm sido transmitidas por seus antepassados, ao longo dos anos, as práticas musicais e tradicionais do patrimônio imaterial. Os pais de Gustavo, Hélio e Ilmar eram músicos da Sebastianense e cada um teve uma história para entrar na banda: Gustavo começou a aprender o instrumento aos 12 anos pressionado

pelo pai e hoje tem 66 anos de idade; Ilmar entrou com 18 anos por influência de um músico e hoje é presidente e tem 54 anos. Não alcançou seu pai tocando porque ele falecera antes de conhecê-lo. Ilmar entrou na banda por influência de um músico do lugar. Hélio entrou com 14 anos e hoje tem 57 anos. Todos foram unânimes em concordar que não deixam a banda porque querem manter a sua tradição e lutam para que ela não desapareça. A afirmação de Gustavo acrescenta a respeito:

O meu pai me colocou para estudar: você vai ter que estudar. O dia que eu resolvi a não estudar mais, ele me deu uma coça. Aí eu fui obrigado a dizer: ó papai, eu vou aprender. Hoje em dia, quer dizer, eu me sinto satisfeito. Não me arrependi de ter levado a coça porque se hoje eu conheço o estado do Rio todo, foi através da música; muitas cidades de Minas, através de música; muitas cidades do Espírito Santo, através de música. Se não fosse a música eu só conhecia daqui a Campos.

A partir do depoimento de Gustavo, nota-se que os instrumentistas sabem da importância para eles e para a comunidade da preservação do patrimônio desta “fábrica de músicos”. Os moradores do distrito apreciam e valorizam as canções, a “alvorada”, a lira acompanhando a procissão e os músicos. A valorização da corporação é bastante notória no interior, mesmo diante de qualquer outra manifestação da cultura musical que utilize instrumentos eletrônicos e gêneros musicais mais modernos.

Na entrevista, os três instrumentistas da Sebastianense disseram que os seus pais só pararam de tocar depois que eles não tinham mais condições de andar. Isto revela que, com idade já avançada, esses homens ainda se esforçavam para manter a banda. Revela também que desde a época, a comunidade sempre aprovou e reconheceu o patrimônio. *Cazes* e a *Folha da Tarde* mostram a presença desta mesma tradição familiar permeando famílias de músicos:

Mesmo um pouco desbancadas de sua importância social, as bandas de música continuaram, ao longo de todo o século XX, fornecendo músicos para o Choro. Para se ter uma idéia, Joaquim Calado e Paulo Moura, ambos filhos de mestres de banda, tiveram o mesmo tipo de iniciação musical com quase um século de diferença. Outros grandes músicos e

compositores, como Capiba, Severino Araújo, Netinho, Claudionor Cruz, Moacyr Santos e Silvério Pontes, também aprenderam música em casa e começaram cedo tocando na banda dos pais (Cazes, 2005: 31).

Fazem (*sic*) poucos meses que eu deixei de trabalhar na fábrica de calçados, para me dedicar inteiramente à construção de violinos que venderei aos interessados. Enquanto monto os instrumentos, fico “bolando” novas músicas, mais modernas, e quando meus filhos chegam do serviço, a gente discute as novas letras e faz os ensaios. Os meus irmãos Osvaldo, Erna e Hanz, também aparecem para os ensaios e dentro de poucos meses, estaremos mais afiados que em 1950, no auge da nossa carreira. É preciso considerar que nossa bandinha está completando 50 anos de atividades, 25 na rádio, e só não fazemos uma grande festa do cinquentenário porque o dinheiro anda curto (Folha da Tarde, 1973).<sup>10</sup>

Os instrumentistas da Sebastianense cuidam da sede para mantê-la em condições favoráveis à banda. O ambiente da lira, segundo os instrumentistas, é familiar e de agradável convivência. Podemos concluir que a Sebastianense ainda não chegou ao final de sua existência devido à decisão que estes homens tomam de zelar pelo patrimônio. De acordo com as informações obtidas nas entrevistas, o valor monetário que os músicos recebem da prefeitura cada vez que tocam nas festas da região para as quais são contratados, não é o suficiente para a manutenção do prédio e das despesas da sede. Por este motivo, eles alugam o prédio. A paixão pela música é o combustível desses heróis. Esta frase do depoimento de Ilmar expressa sua paixão pela banda quando foi questionado sobre a sua trajetória como músico na lira: “Que seria de mim se não fosse a música? Minha alegria está toda aí.”

A idéia de reconhecimento do patrimônio imaterial deve estar relacionada a uma concepção que envolva a sociedade e a sua cultura. Interpretar determinada cultura e a sua produção simbólica se torna necessário para que se reconheça a identidade, a memória e a ação dos grupos que formam a sociedade (Fonseca, 1997). Esta iniciativa pode partir do Estado, desde que a sociedade seja reiterada

---

<sup>10</sup> Este jornal de Porto Alegre trouxe a reportagem de uma “bandinha” de família, que há 50 anos, desde 1923, passava de pai para filho a arte de tocar instrumentos. Sr. Osório de 60 anos, juntamente com seus três irmãos, aprendeu com seu pai a tocar violões e violinos e formou um grupo para apresentar junto ao cinema mudo na praça de Santa Maria em Novo Hamburgo, região sul do Brasil. O pai de Sr. Osório era pedreiro e também construía instrumentos. O depoimento descrito é de Osório.

e assim possam ser estabelecidas políticas específicas que sejam levantadas para suprir as carências dos grupos assistidos por elas.

Segundo Santos (2000: 84), as “tradições não podem ser consideradas como um conjunto de símbolos ou traços do passado utilizados em prol de movimentos sociais emergentes que buscam sua autonomia”. Entendemos que as liras que compõem a atualidade resistem as transformações não porque promovem as instituições públicas ou a própria igreja, nas festas religiosas; mas principalmente porque mantêm valores, memórias, culturas e histórias que fazem parte da identidade de um povo. A inserção de novos gêneros musicais e ritmos que atraem as massas, tais como o *funk*, o *reggae*<sup>11</sup> e a música baiana, não impediu as bandas de se manterem atuantes principalmente nas festas do interior. Entretanto, Canclini (1998: 161) afirma que a atitude de preservar lugares históricos, certos móveis e costumes antigos “testemunharia que a essência desse passado glorioso sobrevive às mudanças”. Da mesma forma, ocorre com as bandas de música, quando se encontram atuando como manifestações vivas do passado. A atuação dessas testemunha a favor de um passado que se perpetua no presente.

A memória coletiva pode ser compreendida a partir de um conjunto de valores, crenças e práticas transmitidas ao longo do tempo e que estejam inseridos num contexto atual. Então, os valores, sentimentos e práticas transmitidos para as seguintes gerações, dentro da Sociedade Musical Euterpe Sebastianense, mereciam ser reconhecidos pelo poder público e preservados como parte da memória coletiva e da tradição desta cidade através de políticas públicas de cultura.

Halbwachs escreve sobre a importância da memória coletiva e de como se dá a possibilidade de sua reconstrução:

É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos

---

<sup>11</sup> Música *pop* jamaicana que sofreu influência do *rock* norte-americano após a primeira metade do século XX. A formação instrumental característica do *reggae* é o *combo* (pequeno conjunto de música popular) com guitarras, baixo elétrico e percussão forte apoiada nos tímpanos (Dourado, 2004: 276).

outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (Halbwachs, 1990: 34).

A partir desta reflexão, observamos que no caso das bandas, é preciso que haja uma perpetuação e uma continuidade das práticas e também o reconhecimento das lembranças que marcaram as liras dentro das comunidades. A memória passa de pessoa para pessoa, que narra o passado dentro do presente. As lembranças das alvoradas e procissões do passado, o repertório, o envolvimento da família dos músicos com a festa do interior, o uniforme e as tradições que compunham a época, tudo isso deve ser lembrado pela comunidade para que venha a ser reconstruída e não se perca a memória coletiva.

## **2.2 Origem social e profissão do músico de banda**

*Fazer parte desta comunidade, que é a banda de música civil, não é só saber tocar um instrumento. O contato com a música é, sobretudo, o resultado da relação fraterna existente entre seus componentes*  
(Mesquita, 1994: 35).

Nesta sessão, trataremos do assunto da profissão dos músicos de banda. Este é um tópico importante para ser destacado, uma vez que estamos lidando com memórias e tradições que já alcançaram um centenário de existência, ou seja, que já têm um século de história. Dentro deste contexto social, os músicos das liras foram se organizando, ao longo dos anos, em todo o Brasil, praticamente quase que com as mesmas características, pertencendo à mesma classe social e possuindo as mesmas profissões de uma maneira geral. Acreditamos que seja válido verificar a atividade profissional que os músicos das liras desenvolvem hoje, bem como o seu nível de escolaridade, pois estamos tratando de memórias e tradições que vêm se perpetuando ao longo dos anos dentro deste espaço social

que é a banda. Além disso, seria importante analisar o hoje sem deixar de lado o que dizem os livros e jornais quanto à origem dos músicos antigos do país e a classe social a qual pertenciam. Temos duas realidades diferentes, dois contextos ímpares para serem analisados: a Sociedade Musical Operários Campistas e a Sociedade Musical Euterpe Sebastianense.

Como já mencionamos, desde o século XVII, os primeiros grupos de músicos formados no Brasil eram escravos dos engenhos de açúcar, os chamados chameleiros. Eles tocavam nas procissões, festas de santos, serenatas e em festas para os seus senhores de engenho. Observamos que a situação não mudou muito, ao compararmos com os nossos dias. O que os chameleiros faziam, há quatro séculos, ou seja, o papel que eles cumpriam na sociedade naquela época, é o mesmo que a Sebastianense tem exercido nos últimos anos. A função social das sociedades de “euterpe” continua a mesma, porém enquadrada dentro dos padrões estabelecidos com a modernidade. Hoje, por exemplo, os instrumentistas não são escravos e não têm mais a obrigação de tocar para os donos de engenho, mas continuam se apresentando em festas tradicionais, sendo pagos pela elite, pelas autoridades, e tocando em festas de santos no interior de Campos, distritos ou não, como antigamente. Continuam tocando para a elite nos teatros, jardins e em eventos sociais.

A partir do século XVII, os escravos das cidades que também eram barbeiros, deixaram a sua música como herança para os chorões do século XIX e para os grupos de brancos e mestiços da baixa classe média urbana (pequenos funcionários públicos, funcionários dos Correios e Telégrafos, músicos de bandas militares e burocratas). Tinhorão mostra de onde vieram os músicos de banda:

Para os antigos ranchos criados pelos bairros da zona da Saúde, na área dos trapiches do porto, e agora integrados pela pequena humanidade dos pretos, mestiços e brancos situados logo acima da ralé, o problema de uma música própria não constitui dificuldade. Era dessa camada que, desde meados do século XIX, saíam os músicos das bandas militares e dos conjuntos dos chamados chorões, que durante o ano faziam o papel de orquestra de pobre, animando festas de

casamento, de aniversário e batizado por toda cidade, com suas flautas, violões, cavaquinhos e *oficlides*<sup>12</sup> (Tinhorão, 1991: 121).

Daniel, hoje zelador do prédio da Guarani, e que foi músico dela a partir de 1952, era pedreiro e pintor nesta época. Ele confirma o fato, mencionando que as profissões dos músicos da lira sempre foram as mais simples, tais como pedreiro, alfaiate, ferroviários (trabalhavam em estações de trem, eram tesoueiros e dirigentes de trens), pintor, construtor de obras, carpinteiro. A Lira Conspiradora, bem como a Sociedade Musical Operários Campistas e outras bandas da cidade tiveram como músicos do passado artesãos das mais diferentes categorias (Carvalho, 1991: 136).

Estamos tentando afirmar que existe uma tradição social que se perpetua ao longo dos séculos na qual pessoas de baixo poder aquisitivo sempre estiveram compondo as bandas civis. Dificilmente na história do Brasil, as liras tiveram como instrumentistas pessoas que pertencessem à elite, mas sempre pequenos funcionários públicos e pessoas simples como alfaiates, pedreiros, eram os que compunham a banda, pessoas que não eram dotadas de muita instrução. A reportagem do jornal *Folha da Tarde* citada anteriormente e que mostrou a bandinha de família, menciona que o fundador da banda era pedreiro e construía instrumentos, e seu filho Osório trabalhava numa fábrica de calçados.

Segundo Cazes (2005: 27), o maestro e compositor Anacleto de Medeiros, que fundou a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro em 1896, era filho de uma escrava liberta com um médico que cuidava dos pobres. Aprendeu flauta e flautim em bandas e o seu mestre era um chorão. O mesmo autor mostra a trajetória de outro maestro brasileiro:

Mais do que o prazer da música, a possibilidade de tocar em uma banda muitas vezes significou a diferença entre miséria e dignidade. Entre a fome e um prato de comida. Histórias como as do maestro Eleazar de Carvalho, que se tornou músico em um navio para ter direito à comida reservada à corporação musical, não são incomuns (*Id.*: 28).

---

<sup>12</sup> Segundo Dourado (2004), este é um instrumento da família dos metais. Ele foi criado na França no século XIX, mas logo caiu em desuso nas orquestras. No Brasil, o *oficlides* participava de conjuntos de choro do início do século XX, mas ainda hoje é encontrado em algumas bandas.

Observemos que as origens de Eleazar de Carvalho mostram e confirmam que ele está entre os músicos do país que se encaixam no grupo de pessoas que teve o início de sua carreira pertencendo a uma classe social de poucos recursos.

Em entrevista, Gustavo, Hélio e Ilmar me informaram o nível de escolaridade deles. Ilmar cursou até a 4ª série porque se quisesse estudar mais teria que ir para a sede do Município ou estudar à noite, pois no distrito de São Sebastião não se oferecia o ginásio (atual ensino fundamental) de dia; Hélio fez até a 3ª série e Gustavo cursou até a 5ª. Perguntamos aos músicos quanto à profissão, e, como no distrito de São Sebastião a economia que prevalece é a de cerâmica, Ilmar e Gustavo trabalham no ramo. O quadro 1 nos mostra as profissões dos músicos das duas liras e de outros que também deram depoimento:

Quadro 1: Profissões dos músicos de Liras campistas

<b>Operários Campistas</b>	<b>Euterpe Sebastianense</b>	<b>Outras</b>
Estudantes	Estudantes	Estudantes
Comerciários	Dono de pequena olaria – rústica	Construtor de obras
Músicos da noite	Auxiliar administrativo de cerâmica	Músicos da noite
Professores de música em projeto de escola pública	Funcionário municipal da Limpeza pública	Músicos militares aposentados
Professores na própria banda	Dono de bar	Professor em projetos educativos de música
O maestro é músico profissional com formação acadêmica (arranjador e pianista)	O maestro tem estudo básico de música (compositor e arranjador)	Vendedor
Bancário aposentado	Oleiros	Marceneiro
		Sapateiro

Existe uma diferença entre o nível de escolaridade dos músicos da Sebastianense e da Operários Campistas. Josimar, o presidente desta segunda, tem nível superior e é comerciante em Campos. Atua na banda tocando instrumentos de percussão. Nas apresentações de música de câmara, atua como tenor. Não tem formação em música por falta de tempo para dedicação aos estudos, mas admira e aprecia as pessoas que decidem estudar. O maestro desta lira, Luciano, é pianista e tem formação de nível superior. Estudou no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro e tomava aulas particulares com músicos importantes do país. Chegou a ser aluno de Guerra Peixe, um raro e notório músico brasileiro reconhecido internacionalmente, o qual é considerado por Luciano como o maior músico do mundo.

Luciano não possuiu outra profissão, durante a sua vida, mas exerceu a de músico tocando em boates, fazendo arranjos musicais, dublagens, gravações, tocando para o cinema, em universidades e dando aulas em casa. Ele sempre viajou bastante para tocar quando estudava no Rio de Janeiro. O fato comum entre Luciano e os músicos da Sebastianense é a tradição familiar. Os familiares dele eram todos músicos. Seu bisavô, avô e pai eram pianistas e maestros; ele ainda tinha um tio e uma tia pianistas. Um irmão seu é trompetista aposentado da Orquestra Sinfônica Brasileira e suas irmãs eram pianistas.

Apesar de haver na família do maestro Luciano uma tradição de musicistas que vieram de geração em geração, a diferença em relação à tradição presente nos músicos da Sebastianense é quanto ao nível social e cultural. Os pais dos músicos da Sebastianense, por morarem no interior, não tiveram a oportunidade de estudar piano e nem regência, como os antepassados de Luciano, que, provavelmente possuíam um poder aquisitivo superior, além de estarem em contato com a classe alta. O que existe é uma clara diferença de capital educativo e cultural entre essas famílias de São Sebastião e os antepassados do maestro da Sociedade Musical Operários Campistas. Os que moravam no interior possuíam uma vida simples e não tinham acesso aos concertos de música que permanentemente havia na cidade, nem a aulas de piano e regência. Diferente da família de Luciano, que morava na cidade e freqüentava lugares onde ocorriam

concertos de música erudita. O quadro 2 resume as diferenças entre as duas liras no que respeita às respectivas variáveis:

Quadro 2: Comparação das duas Liras Centenárias com dados coletados em observações e entrevistas

<b>Variáveis</b>	<b>S. M. Operários Campistas</b>	<b>S. M. Euterpe Sebastianense</b>
Localização	Centro da cidade	Interior do Município
Nível de escolaridade	Há músicos com ensino superior	Músicos possuem até a 5ª série
Histórico familiar quanto ao capital cultural	Antepassados do maestro eram pianistas e maestros. Tradição familiar com histórico de alto capital cultural. Presença de familiares.	Pais dos instrumentistas eram músicos e maestros da Euterpe Sebastianense. Tradição familiar forte com histórico de baixo capital cultural. Presença de familiares.
Locais de apresentação	Teatros, jardins, concertos, salões e auditórios	Praças do interior dos distritos
Eventos e festas	Convidada para eventos sociais da classe média alta e elite campista	Festas populares e de santos (religiosas) no interior
Tipo de público	Público mais exigente. Elite e classe média alta	Moradores do interior do Município
Estilo da banda	Estilo banda-orquestra-jazz-sinfônica	Toca em "alvoradas" e acompanha procissões
Repertório	Repertório de canções que estejam de acordo com o evento e o público. Varia entre canções internacionais e da MPB. Repertório musicalmente mais sofisticado.	Hinos religiosos, marchinhas, dobrados, sambas e composições compostas pelo maestro da banda. Repertório menos elaborado.
Financiamento	Possui convênio com o Município	Nenhum
Valores recebidos do Governo Municipal	Recebem R\$ 11.850 reais mensais (sendo que R\$ 4.600 reais são destinados à Banda da Guarda Municipal)	Recebem com atraso de pagamento mais ou menos R\$ 1.000/1.200 reais por apresentação, que são divididos entre os músicos
Apoio da Funarte	Não tem sido contemplada	Recebeu 9 instrumentos novos em dezembro de 2005

Entendemos que seja importante enfatizar que a diferença de nível cultural entre os músicos das duas bandas não faz da Operários Campistas uma lira mais reconhecida do que a banda do interior para a sociedade campista. Neste caso, temos funções diferentes para diferentes estilos de banda que possuem sua originalidade no que se diz respeito ao repertório e às festas para as quais são convidadas a se apresentarem.

O regente e musicólogo José Maria Neves desenvolveu pesquisas sobre música brasileira e, nos seus estudos, investigou a questão dos primeiros músicos do país e sua origem. Segundo o professor, “muitos dos primeiros nomes de músicos encontrados nos livros de registro são já naturais da região. (...) eram, em sua grande maioria, mulatos ou negros livres, havendo alguns raros casos de músicos presumivelmente brancos” (Neves, 1997: 13). Este fato traz a confirmação de que, no processo de formação das matrizes da música brasileira, a maioria dos músicos não pertencia às classes sociais mais elevadas, tendo em vista que os negros e mulatos não compunham as classes mais elevadas no século XVIII.

Vejamos o que o autor diz acerca do nível social e cultural das pessoas que ocupavam as funções artísticas neste século no Brasil:

(...) Qual seria a razão dessa predominância? Deve-se tomar em conta a estrutura social das comunidades dessas vilas, nas quais a classe dominante era formada pelos membros da administração colonial e da hierarquia católica, seguindo-se os grandes comerciantes e as altas patentes militares. Não sendo zona agrícola, os proprietários rurais tinham menos importância. Na pirâmide social vinham a seguir os pequenos comerciantes, os demais militares e, finalmente, os funcionários menores da administração e os artífices. Aos escravos, que muitas vezes representavam a maioria da população das vilas, cabia todo trabalho braçal. Os negros forros (que compraram ou ganharam a liberdade) e os filhos da mãe escrava e pai branco (que muitas vezes recebiam carta de alforria no momento do batismo) acabavam por ficar na zona intermediária, sem direitos e sem possibilidade e inserção na vida social, não sendo nem escravos, nem totalmente senhores das suas vidas.

(...) pois no Brasil, como no resto do mundo ocidental, o artista ocupava posição subalterna, comparável à criadagem, o que não o impedia de ter certo prestígio social e de ter convívio direto com a classe dominante (*Id.*: 13).

Interessante é que, nesta época, a educação da elite incluía “conhecimentos artísticos, até mesmo o aprendizado de canto e de instrumento, mas nunca com objetivo profissionalizante” (*Id. ibid.*). O objetivo da profissionalização era para os negros no século XVIII, “para o mulato e, com maior frequência, para o negro forro”, que, para tornar-se um bom oficial, um bom cantor ou instrumentista, era necessário “ter acesso a mercado efervescente, sempre necessitado de bons profissionais.”

Através das suas considerações, Neves confirma que as pessoas de mais baixa renda é que se tornavam músicos por profissão. Podemos concluir que esta realidade acompanhou história dos músicos de bandas civis da atualidade. Mais adiante, ao tratarmos mais especificamente do tema das políticas culturais, verificaremos que existem projetos da Funarte, da Secretaria de Estado de Cultura e convênios com prefeituras que apóiam mestres, regentes e músicos do país, oferecendo cursos, aulas e Encontros de bandas civis, com o fim de suprir a necessidade que estes têm de estarem sempre se reciclando musicalmente.

Caberia ao governo municipal de Campos dos Goytacazes realizar um acompanhamento em cada banda, buscando analisar suas especificidades e oferecendo alternativas para os músicos quanto à capacitação e exercício da profissão de músico.

As três instâncias dos governos municipal, estadual e federal poderiam articular-se para que este propósito se concretizasse. Acreditamos que se uma ajuda de custo, ou apoio financeiro fosse oferecido às bandas, elas se reergueriam do caos em que se encontram (nos referimos à Lira de Apolo, que sobrevive por esforços dos músicos; Conspiradora e Guarani, que praticamente não existem mais).

### **2.3 As liras e sua relação com o público**

*“A banda sempre se engajou em qualquer onda, em qualquer movimento. Até rock, de vez em quando (...) Antes de começar a função,*

*eles batem um roquezinho, batem um carnaval.*” (Depoimento de Guarasil Tavares. Mesquita, 1994: 39).

No século XIX, os músicos já entendiam que precisavam tocar para atender o gosto de determinado público. A execução das músicas e a maneira de interpretá-las variavam em função do nível social do público ouvinte. Tinhorão afirma que quando os:

conjuntos de choro eram chamados a tocar em casas de família respeitáveis (embora modestas), as polcas, valsas, mazurcas ainda soavam com uma certa contenção, muito próxima da execução que tinham à vista das partituras, nos salões onde imperavam os pianos. Se, porém, o mesmo grupo tocava em bailes de algum clube popular ou em casas de porta e janela de gente mais heterogênea da Cidade Nova (o bairro carioca surgido após o aterramento dos antigos alagadiços vizinhos do canal do Manguê, por volta de 1860), aí a interpretação tinha de ser diferente (Tinhorão, 1991: 61).

Na opinião do autor, os conjuntos de choro nesta época interpretavam as músicas de acordo com a platéia. O bairro Cidade Nova, também zona de prostituição, era formado por descendentes de escravos, africanos livres e escravos que trabalhavam em serrarias, construções e fundições de metais. A decadência do café no Vale do Paraíba estava no auge e o excedente da mão de obra era atraído para o centro urbano da corte onde o bairro se instalou.

A interpretação das músicas que o mesmo grupo de choro tocava se dava de forma diferente nas casas de famílias respeitáveis e na Cidade Nova no Rio de Janeiro. Para as famílias, os chorões tocavam de maneira tal que o som dos pianos de concerto dos salões freqüentados pela elite carioca era lembrado através da interpretação que eles davam às canções ao utilizarem recursos sonoros. Havia um certo “requinte” nas harmonias que preenchiam o ambiente e tornavam as canções num estilo mais agradável aos ouvidos de pessoas que fossem músicos ou admiradores delas. A disposição das notas musicais seguia um padrão que as fazia parecer mais “nobres” do que popular. Já para o povo da Cidade Nova, por ser este um bairro popular, a maneira de tocar, o ritmo, a

harmonia, a interpretação não eram semelhantes, já que este público não estava habituado a ouvir os pianos dos salões mais nobres. A interpretação se dava de uma maneira mais “popular”, uma vez que os instrumentistas não se preocupavam em tocar num estilo utilizando padrões rítmicos que fossem parecidos com a música européia que influenciava as harmonias tocadas nos salões nobres, mas com um estilo mais dançante. Suponhamos que eles faziam o uso até mesmo de instrumentos de percussão, o que agradava a este público e de certa forma os incitava à dança.

No século XIX, os músicos já tinham esta estratégia para agradar a platéia, o que mais ou menos continua a ocorrer com as bandas dos dias de hoje. O papel do intérprete (neste caso, o grupo de choro) é muito importante, pois é a sua maneira de tocar, o andamento da música, os arranjos, a quantidade de instrumentos utilizados, as características das canções, que muitas vezes vão fazer com que o público aprove ou desaprove o que está sendo ouvido.

O intérprete tem a responsabilidade de conquistar o ouvinte através das melodias e arranjos, mas sem comprometer a obra do compositor, distorcendo-a ou modificando-a. Mas existem não poucas dificuldades com a preservação do material sonoro de uma lira, pois, geralmente, são raras as oportunidades de se editar uma partitura numa banda pelo fato de pouquíssimos músicos terem o conhecimento musical para fazê-lo (Granja *apud* Santiago, 1992: 191). Este não é o caso das bandas estudadas neste trabalho, pois seus maestros escrevem arranjos e composições habitualmente.

Assim como a predileção da Sebastianense é por tocar em festas religiosas nos distritos (quando sempre é contratada pelo governo municipal) para um público do interior, onde ainda se preserva com mais esmero as tradições do que no meio urbano; a preferência da Operários Campistas é por se apresentar no centro da cidade para um público urbano, de certa forma mais culturalmente “exigente” do que os moradores do interior, a elite e classe média campista. Esta é uma diferença fundamental entre estas duas liras, o público de cada uma delas.

Segundo Luciano, a Operários Campistas, que em 1992 tocou como banda sinfônica quando completou o seu centenário, possui, portanto, o estilo banda-

orquestra-jazz-sinfônica, ou seja, se apresenta mais como uma banda de concerto do que em festas populares, como é o caso da Sebastianense. Isto não significa que ela seja mais importante ou culturalmente superior do que a de São Sebastião, pois cada uma tem o seu estilo original e único. O maestro ainda tem o desejo de formar na Operários uma banda literalmente sinfônica, o que depois do seu centésimo aniversário não se concretizou. De acordo com Josimar, em seu depoimento, o objetivo desta lira é representar o Município.

Nos locais onde a Operários costuma tocar, o público (familiares dos músicos, músicos, artistas, médicos, comerciantes, jornalistas e amigos da banda) já possui uma certa preferência pelo repertório e conhecem as músicas que são executadas. Esta lira se apresenta no Jardim São Benedito (em datas comemorativas como Proclamação da República), no Teatro Trianon, no Teatro de Bolso, em eventos sociais atrelados ao *Rotary Club* de Campos, no auditório da Santa Casa de Misericórdia de Campos, em aniversários da banda (todo ano a banda se apresenta na sede), na praça São Salvador. Na Copa do mundo de 2006, a Operários fez um concerto em comemoração à Copa, se unindo ao espírito dos torcedores.

Foi possível comparecer aos concertos realizados no salão da Operários, onde a banda comemorou os seus 113<sup>o</sup> e 114<sup>o</sup> aniversários com a finalidade de fazer observações<sup>13</sup>. O salão foi enfeitado com bolas de soprar vermelha e azul-marinho, cores escolhidas pela banda. Havia muitas mesas com quatro cadeiras. Faltou lugar para todas as pessoas, ficando muitas delas em pé. O ambiente era agradável, com a presença de pessoas ligadas à música, músicos antigos da cidade, familiares dos músicos da banda e pessoas de importância para a sociedade campista, (como o diretor da Faculdade de Direito de Campos, Dr. Levi Quaresma). Após o concerto foi servido um coquetel. Os músicos estavam todos vestidos de terno azul-marinho e gravata vermelha, o uniforme da banda.

---

<sup>13</sup> Observações realizadas pela autora nos dias 26/05/05 e 26/05/06.



Figuras 15: Aniversário da Operários Campistas na própria sede. Fonte: Própria autora

A escolha do repertório de cada concerto costuma variar também conforme o tipo de público e o local do evento, como dito anteriormente, pois

O público atua de certa forma como elemento seletivo, enquanto alvo das liras para suas apresentações. E um repertório, já conhecido de modo geral, tem maior poder de agrado, o que acaba moldando os critérios de seleção, já que o que é veiculado pelos meios de comunicação é mais ouvido, justificando com isso as execuções em função do que o público já ouve, ficando os gêneros característicos das Bandas mais distantes e esquecidos (Santiago, 1992: 192-193).

Dois concertos da Sociedade Musical Operários Campistas mostram isto. O primeiro aconteceu no auditório da Santa Casa de Misericórdia de Campos no dia 3 de junho, e outro no Jardim São Benedito, no dia 15 de novembro de 2005.

O fato de as duas bandas estarem em locais onde o capital cultural<sup>14</sup> é diferente em cada um deles, já estabelece diversos aspectos que as diferenciam. O público que as aprecia tem valores, gostos e tradições diferentes por pertencerem a lugares que possuem culturas sociais diferentes, o que influencia na questão do gosto musical de cada público. O repertório que é apresentado num concerto no centro da cidade não é o mesmo que um apresentado numa festa de padroeiro e na procissão no interior. A banda do interior também leva em

<sup>14</sup> Os termos capital cultural e capital educativo são usados por Bourdieu (2002) para identificar o nível cultural e educacional das classes sociais e suas preferências quanto ao gosto pela arte.

consideração que, numa festa religiosa onde a procissão é acompanhada por ela, o repertório deve adequar-se à ocasião.

Como exemplo deste fato explicitamos a diferença de repertórios. Dia 3 de junho de 2005, a Operários Campistas foi convidada pelo *Rotary Club* de Campos para se apresentar numa festa de 76 anos de sua fundação e do centenário do *Rotary* Internacional. O concerto se deu no auditório da Santa Casa de Misericórdia de Campos e podemos dizer que indivíduos que compõem a elite campista, tais como profissionais liberais, artistas, pessoas vinculadas e amigos do *Rotary Club*, estavam presentes. Vários países foram homenageados e para cada homenagem, um número especial de teatro, dança e canto. A banda tocou o hino nacional, o hino do *Rotary*, a Aquarela do Brasil e teve como solistas Magid Abud (médico na cidade, mas que também canta nas horas vagas) e Josimar (presidente da Operários Campistas), como tenores. O maestro da lira Luciano ainda acompanhou ao piano o acordeonista Aduary Mendonça (músico da cidade) na canção Olhos Negros e um tango. Lioudmila Matlakhova (soprano russa e professora da UENF) e o coral Labor & Arte enriqueceram a apresentação. A presença de cantores e instrumentistas valoriza e enriquece o concerto e responde a um público aparentemente mais exigente, a classe alta.

As melodias das canções eram conhecidas do público e tinham o estilo rítmico, melódico e harmônico característico de cada país representado, devido à riqueza dos diferentes modos que se expressaram. Neste concerto, canções de diferentes países foram interpretadas, de modo que estilos e gêneros musicais distintos foram apresentados. Para cada país, foi tocada uma canção que o homenageava.

Também em 23 de maio de 2006, a Operários Campistas foi convidada para realizar a abertura do concerto do violonista Turíbio Santos, um violonista clássico brasileiro de renome internacional e, até então, diretor do Museu Villa-Lobos. Após a banda ter tocado, o conjunto regional de choro “Carinhoso” se apresentou tocando música brasileira tais como Pixinguinha, João de Barro e Waldir Azevedo. Na realidade, a Operários Campistas fez somente a abertura

tocando o hino da Marinha, em homenagem à Banda dos Fuzileiros Navais, que também tocou.

Um outro concerto foi realizado pela mesma banda na manhã do dia 15 de novembro, dia da Proclamação de República, no Jardim São Benedito (área pública de grande extensão que oferece lazer e esportes localizado no centro da cidade). A apresentação foi aberta à comunidade e teve um repertório apropriado tanto para a ocasião quanto para o público de classe média e mais popular de todas as idades. Além de jovens, crianças e idosos, também estavam presentes alguns músicos da cidade, amantes da música e moradores do bairro.



Figura 16: Concerto da Operários Campistas no Jardim São Benedito.  
Fonte: Própria autora

O Hino Nacional, o Hino da Proclamação de República e músicas brasileiras bem conhecidas como País Tropical (Jorge Benjor), Emoções (Erasmão e Roberto Carlos), Cidade Maravilhosa (André Filho), Aquarela Brasileira (Ary Barroso) e Anos Dourados (Tom Jobim) foram executadas. Entre as músicas estrangeiras foram tocadas *New York, New York* e a marcha francesa “Os Granados”. A Marcha Brasil, de autoria do campista Tieres Cardoso, foi lembrada pela banda.

Ao contrário do primeiro concerto, não houve a participação de cantores solistas no Jardim. Acreditamos que para esta apresentação, que ocorreu num jardim público e numa manhã ensolarada de um 15 de novembro, a intenção do

maestro era impressionar a platéia com canções de melodias familiares que marcam o repertório da música brasileira. O concerto foi aberto ao público. Músicas alegres como Cidade Maravilhosa, País Tropical e Aquarela Brasileira foram acompanhadas pelo público com palmas durante a execução.



Figura 17: Público no Jardim São Benedito. Fonte: Própria autora

Para o concerto que homenageou o *Rotary Club*, que não deixou de ser um espetáculo, foi necessário todo um requinte na sua organização (a presença de um cantor para cada música, de outros grupos de músicos, dançarinos e teatro). Já para o concerto do Jardim São Benedito, o repertório foi apropriado tanto para a data como para o público, sem os acréscimos do anterior como as danças, o teatro e os duos. As bandas da época dos chorões, início do século XX, já costumavam variar o repertório para agradar o público. Sousa confirma o fato, afirmando que

além das costumeiras marchas e dobrados típicos da parte cívico-militar, e até mesmo, de adaptações de trechos e peças sinfônicas, o

repertório das bandas militares, à época do maestro Anacleto, passou a incluir, também, as músicas das danças européias como a valsa, a quadrilha, a polca e a schottisch, entre outras; na verdade, a inclusão dessas danças ao repertório das bandas militares correspondeu a uma necessidade de entremear as marchas e dobrados militares com músicas do agrado do público de gosto popular (Sousa, 2003: 18).

Constatamos a existência, então, de uma distinção entre as duas bandas estudadas, no que se diz respeito ao estilo do repertório que tem sido apresentado. As apresentações da Sociedade Musical Euterpe Sebastianense ocorrem no interior e, para um público que não é formado pela elite do Município. As canções são, em sua maioria, hinos de igreja e dobrados. Muitos deles são compostos pelos próprios componentes da banda, tais como: Dois corações, Quatro dias de viagem, Duzentos e Vinte, Capitão Caçulo, Nº1 e Carlos Alberto (chorinho). O maestro Gustavo é compositor e arranjador de vários dobrados e sambas, tais como: Segredo de uma Paixão, Amaro Mariano (uma homenagem ao pai do Romero), Falso Amor, Tudo Passará, 100 anos, Ana Bela e Dr. Altair Lima da Gama (que é um ceramista da região), como informamos anteriormente.

A Euterpe Sebastianense possui compositores entre os seus músicos, e isto é algo bastante vivo para a lira, apesar de possuir músicos com um baixo capital cultural e educativo. Significa que a banda pode apresentar um repertório próprio, exclusivo e original para o seu público, além de valorizar a capacidade musical dos instrumentistas e a produção da cultura local. Demonstra a tradição da lira alicerçada na cultura musical centenária que tem sido enraizada na região, pois ela está ajudando a preservar um gênero característico das bandas, o dobrado. No entanto, isto não ocorre na Operários Campistas.

Interessante é o fato de termos encontrado os arranjos de Vladimir, antigo músico da Operários Campistas, na sede da Sebastianense. Também a canção *É gostoso te amar* (de Elimar Santos e arranjado por José Luiz Gomes de Almeida em 1990) e *Garçon* (bolero arranjado por Bruno, antigo maestro da Banda do Corpo de Bombeiros). Dentre outras partituras encontradas, inclusive algumas doadas pela Funarte, estava na sede o livro “Manual de Instrumentos Musicais de Sopro – manutenção e reparos” de autoria de José Vieira Filho. As partituras

doadas pela Funarte eram: Daiana no Frevo (de Manoel Ferreira Lima), o Hino Nacional do Brasil (para orquestra, canto e banda), Hino da Bandeira e Tuba de Papelão.

A Funarte, como um órgão do governo federal, através do Projeto Bandas<sup>15</sup>, seleciona as partituras destinadas à distribuição nas liras cadastradas neste órgão. Observamos que o Estado, por meio da Funarte, torna-se um agente de disseminação dos seus símbolos ao oferecer às bandas partituras de hinos brasileiros, contribuindo para que valores que enaltecem o nacionalismo e o patriotismo sejam propagados. Não somente hinos, mas do mesmo modo, o repertório da música brasileira tem sido distribuído às liras, tendo em vista que “as bandas de música representam este grande papel de preservar o acervo musicológico de seus arquivos e mantê-los vivos através de suas execuções” (Granja e Tacuchian, 1984/1985: 36).

Muitas músicas doadas não são ensaiadas pela Sebastianense, pois exigem uma prática e uma intimidade maior dos músicos com os instrumentos, o que muitas vezes falta aos músicos de bandas civis. O principal fator que impede uma dedicação maior do músico de banda está relacionado ao pouco tempo que dispõe na lira, pois que este é absorvido pelo trabalho diário.

De acordo com o que afirma Bourdieu acerca do capital cultural é possível diferenciar o tipo de arte pelo nível de instrução escolar e cultural. Há

três universos de gustos que se corresponden en gran medida con los niveles escolares y con las clases sociales: el gusto legítimo (...) de las clase dominante más ricas en capital escolar; el gusto “medio” (...) es más frecuente en las clases medias que en las clases populares (...); y por último, el gusto “popular”, representado (...) por la elección de canciones totalmente desprovistas de ambición e de pretensiones artísticas ... (Boudieu, 2002: 13).

Compreendemos que as predileções das classes sociais podem ser definidas de acordo com o estilo de vida que estas possuem e o meio social em que estão inseridas; então fica subentendido que um determinado gênero de

---

<sup>15</sup> Explicaremos este projeto no próximo capítulo.

música pode identificar as classes sociais. Concordamos em parte com o autor, até porque o gosto é algo pessoal, relativo e a sociedade é quem distingue a classe social à qual pertencem as pessoas, não nos cabendo esta função. Se a comunidade do interior ouve e gosta de um repertório com hinos que são tocados nas alvoradas e os dobrados compostos pelos músicos, é exatamente esse tipo de repertório que a banda precisa continuar tocando. E isto não se refere ao nível social nem ao fato de que gostar de ouvir hinos religiosos e dobrados, signifique possuir um baixo capital cultural. O que se percebe é que há uma valorização deste repertório que se manifesta como o perfil tradicional desta banda para a comunidade de São Sebastião.

O repertório da música brasileira tem sido bem preservado pela tradição das bandas do interior e aceito por um público menos afetado pelo bombardeio das propagandas e da agitação da cidade, vítima do mundo moderno e da indústria cultural.

As apresentações das bandas centenárias trazem consigo todo um simbolismo, um momento único que nos permite identificarmo-nos com a nossa própria cultura nacional. Além disso, de uma maneira geral, os gêneros musicais, que em sua maioria são executados, não são parte de um repertório que se destina simplesmente ao mercado, pois as bandas sempre estão executando os gêneros musicais do início do século XX, mesmo que não o façam em todas as suas apresentações. Em qualquer lugar onde as bandas são mantidas como uma prática contínua, o patrimônio musical e a identidade deste povo estão sendo preservados, o que faz com que as gerações seguintes tenham acesso a um repertório que realmente expresse a autenticidade e a essência da música brasileira.

Para Canclini (1998), existe uma diferença social e cultural entre as pessoas que desfrutam e as que não desfrutam do seu patrimônio. Neste contexto da discussão, o patrimônio imaterial se refere às bandas, e sabemos que não são todas as pessoas que ouvem a música brasileira do início do século como os maxixes, os dobrados e as polcas. O autor aponta que

Se considerarmos os usos do patrimônio a partir dos estudos sobre reprodução cultural e desigualdade social, vemos que os bens reunidos na história por cada sociedade não pertencem realmente a todos, mesmo que formalmente pareçam ser de todos e estejam disponíveis para que todos os usem. As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras pelas quais se transmite o saber de cada sociedade através das escolas e dos museus demonstram que diversos grupos se apropriam de formas diferentes e desiguais da herança cultural. Não basta que as escolas e os museus estejam abertos para todos, que sejam gratuitos e promovam em todas as camadas sua ação difusora. Como vimos no estudo do público em museus de arte, à medida que descemos na escala econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriar-se do capital transmitido por essas instituições (*Id.*: 194).

Em outras palavras, quando o capital educacional é inferior, mais difícil se tornam as oportunidades de apropriação dos bens culturais e de se ter acesso ao patrimônio que, na teoria, pertence a todos os cidadãos. Mas em relação ao patrimônio das bandas, não podemos afirmar que isto ocorre, pois no interior, onde a maioria da população aprecia o seu repertório tradicional, encontram-se muitas pessoas que trabalham como mão-de-obra em olarias, possuidoras de um baixo nível educacional. Os músicos da Operários Campistas e seus familiares são pessoas que não pertencem a classes sociais elevadas e, entretanto, desfrutam deste patrimônio e fazem parte dele. A cultura social e musical das liras, ainda que, de uma maneira generalizada expressa uma cultura imaterial e popular, compõe a identidade e a tradição local, apresentando-se para todos as classes sociais e agradando pessoas de diferentes níveis educacionais e culturais.

Entretanto, tendemos a discordar de Canclini no seguinte aspecto: ele parece ignorar a riqueza imaterial da arte popular ao afirmar que as pessoas de nível educacional inferior não se apropriam do capital cultural encontrado no patrimônio cultural.

Adorno explica que as mudanças advindas com a modernidade influenciaram no gosto musical das pessoas, que passou a ser determinado não por aquilo que elas realmente consideram que seja de boa qualidade, mas por aquilo que lhes é apresentado para ser consumido. Para o autor,

(...) a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto tornou-se tão problemática quanto, no pólo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue viver empiricamente. Se perguntarmos a alguém se gosta de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo (Adorno, 2005: 66).

Compreendemos que o autor está fazendo alusão aos ritmos e gêneros musicais que entraram no mercado e passaram a atrair as massas. O objetivo das pressões do mercado é, essencialmente, levar os cidadãos a comprarem estas músicas.

A televisão, o rádio e a *internet* tomaram o lugar dos espetáculos e lugares públicos (Canclini, 1999). Como resultado das pressões do mercado consumidor, a vida social urbana está cada vez menos nos centros históricos, nas praças e parques, mas se desenvolve nos *shoppings* e no comércio. Nestes lugares onde circulam mais pessoas e bens, elas são diretamente encaminhadas ao consumo destes.

É obvio que existe uma pressão do mercado sobre a sociedade, que leva as pessoas a se tornarem vulneráveis a aceitar o que lhes é oferecido. Mas isso não significa que elas deixam de apreciar o patrimônio imaterial.

Entendemos que possuir um poder aquisitivo menor, um baixo capital educativo e cultural, não torna os indivíduos desprovidos do acesso a músicas que tenham qualidade e não os fazem impedidos de apreciar a riqueza cultural do patrimônio. Eles podem ficar subjugados à indústria cultural e de entretenimento, que lhes impõe o que ouvir, influenciando-os quanto ao direito de escolha, mas não são impossibilitados de escolherem suas preferências artísticas.

“A música de consumo é um produto industrial que não visa a nenhuma intenção de arte, e sim à satisfação das demandas do mercado”, afirma Umberto Eco (1990: 296). Mas até que ponto os sons produzidos para o consumo das massas se adequam ou impõem ao mercado fonográfico a sua “cara”, a fim de

que ele oriente e determine a procura das massas? A partir desta constatação do autor, afirmamos que nem mesmo as massas estão preocupadas com a qualidade musical, mas são induzidas a aceitarem o que a mídia lhes impõe.

Desta forma, a música de entretenimento pode ter perdido a sua função de entreter (Adorno, 2005). Assim como uma grande parte das pessoas não tem conseguido sequer se divertir num local apropriado por estarem cansadas e absorvidas pelo dia-a-dia estressante, a música de entretenimento, que deveria entretê-las, não tem conseguido cumprir a sua função. Segundo o autor, ela tem sufocado os homens e contribuído para o emudecimento deles, para a morte da linguagem como expressão e para a incapacidade de comunicação.

Por certo, a linha “frankfurtiana” tem uma visão tanto quanto pessimista no que se diz respeito aos gêneros de música mais modernos, tais como os que levam as massas aos trios elétricos e aos grandes palcos. Todavia, em relação às bandas civis, constatamos através das entrevistas com os músicos, que estes gêneros musicais realmente tomaram o espaço social das liras, principalmente nas grandes cidades.

O fato aqui não é se encontramos no *funk*, no *rap*, no *axé music*, na música romântica e nos ritmos baianos que utilizam instrumentos eletrônicos, qualidade musical. A realidade a que nos referimos é o quanto outros gêneros musicais se apropriaram de praças e eventos, realizando *shows* com o apoio da mídia. Consideramos, então, que há uma sutil ameaça às bandas civis com esta realidade.

### **2.3.1 O erudito e o popular**

No primeiro capítulo, constatamos a presença da música na cultura brasileira desde o período colonial, envolvendo escravos e imigrantes que integraram as primeiras bandas. As festas e bailes populares, coretos e praças, carnavais, circos e leilões eram os lugares onde o público de todas as classes podia ouvir a banda tocar. As homenagens e enterros de pessoas importantes,

visita de políticos, campanhas políticas, inauguração de pontes e apresentações de peças teatrais também ofereciam a mesma oportunidade para que se ouvissem o soar dos sopros e a percussão das bandas.

No Brasil a música popular marcou forte presença em duas importantes cidades coloniais durante o século XVIII: Salvador e Rio de Janeiro. O que podemos considerar como música popular durante os dois primeiros séculos de colonização no Brasil eram as canções que os europeus colonizadores trouxeram para cá e o que até então se ouvia: a música contida no canto dos rituais indígenas e nos batuques dos africanos (Tinhorão, 1991).

Mas para o mesmo autor, para que pudesse surgir um gênero de música reconhecida como brasileira e popular seria preciso que fosse formado nas cidades um público possuidor de uma “expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese”, ou seja, uma classe detentora de cultura e conhecimento musical (*Id. ibid.*). Na verdade, foram os intelectuais que passaram a reconhecer e a estudar a cultura popular porque entenderam que ela está interligada à identidade e à nacionalidade de um país. Para Ortiz,

Popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura ‘milénar’, romanticamente idealizada pelos folcloristas. Dentro dessa perspectiva, o popular é visto como objeto que deva ser conservado em museus, livros e casas de cultura, alimentando o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais. (...) No caso do Brasil, o início dos estudos folclóricos também é marcado pelo mesmo tipo de preocupação. Sílvio Romero tem como objetivo fundamental estabelecer o terreno da nacionalidade brasileira, e seus trabalhos se voltam para o cruzamento do negro, do branco e do índio, na busca de uma identidade nacional. Nesse sentido se pode dizer que a cultura popular é um elemento simbólico que permite aos intelectuais tomarem consciência e expressarem a situação periférica da condição do país em que se encontram (Ortiz, 1989: 160-161).

Na Idade Média, enquanto a música erudita era estudada pelos monges apenas em mosteiros, o povo cantava e criava poemas e canções cheios de ardor,

nem sempre presente na arte erudita. Segundo Priolli (1996), canção popular era cultivada por trovadores e menestréis. Os primeiros eram nobres que se dedicavam à poesia e à música nos salões dos castelos, e os menestréis eram músicos ambulantes e contadores de histórias.

Os membros da “sociedade” tocavam instrumentos nos palácios da Renascença, do Barroco e do Rococó, de acordo com suas habilidades. Os mestres cantores, os sucessores dos trovadores cantavam, mas o povo tinha raras oportunidades de ouvir suas representações. Todos os que pertencessem à “sociedade” poderiam ser um executante, ou transformar-se em ouvinte.

A separação entre executantes e público se deu quando os primeiros resolveram fazer da música a sua profissão. A partir de então, os profissionais tiveram que correr para se aperfeiçoarem cada vez mais por causa da concorrência. A exigência de uma boa técnica e de uma excelência na interpretação das obras forçava os músicos a estudarem muitas horas por dia a fim de alcançarem um bom desempenho. E o que passou a ocorrer com aquelas pessoas que tocavam algum instrumento, mas não optaram por se tornarem músicos profissionais? O amador passou a ser um ouvinte, já que não dispunha da técnica e do conhecimento musical daquele que era profissional. Nessas circunstâncias, surge o público, aquele que passa a apreciar o virtuosismo dos estudiosos, ou o amadorismo.

Então nesta fase começou a existir uma diferença entre o gosto musical de públicos distintos. As pessoas da sociedade que freqüentavam os salões dos palácios tinham a oportunidade de ir às salas de concertos e ouvirem uma música mais refinada, mais tecnicamente acabada. Já as pessoas que faziam parte do “povo” ouviam as músicas tocadas pelos amadores e menestréis.

A música erudita ou música de concerto tem sido vista hoje como um tipo de música selecionada para alguns, já que não é a maioria dos brasileiros que aprecia este estilo de música que pode ser puramente instrumental ou não (como as óperas, por exemplo). A música também popularmente reconhecida como clássica hoje é interpretada por músicos profissionais.

A música erudita brasileira sofreu bastante influência da música europeia. As primeiras pessoas que se tornaram compositores, regentes e intérpretes no Brasil, iam estudar com mestres na Europa. No século XIX, “a vida musical do Brasil era uma cópia adaptada das atividades musicais francesas”, pois nesta época a sociedade brasileira vivia voltada para a Inglaterra e França (Magaldi, 1994: 120).

O intelectual brasileiro buscava nas ideologias europeias a inspiração para as atividades artísticas. Duas salas de concertos parisienses foram imitadas no Rio de Janeiro. Os Salões Arthur Napoleão & Miguez e o Bevilacqua foram inaugurados no final do século XIX e freqüentados pela mais alta elite da cidade: políticos, músicos, intérpretes, intelectuais e compositores, que para lá se dirigiam para apreciarem concertos solo ou com pequenos grupos de músicos.

Ao contrário do músico profissional, o músico amador pertencia a famílias de grandes comerciantes, profissionais liberais e funcionários burocráticos graduados. Eles não tocavam profissionalmente, mas por *hobby* e eram os que tinham acesso ao estudo da música erudita. No período colonial, “escravos e mulatos livres constituíam a maior parte dos conjuntos instrumentais atuantes em funções teatrais, religiosas e festivas em geral.” No século XIX, “ex-escravos e mestiços continuavam a predominar como profissionais de música em diversas regiões do país”, até mesmo no Rio Grande do Sul (Lucas, 1980: 154). Estes que pertenciam às classes sociais mais inferiores eram os que atuavam profissionalmente como músicos.

A idéia da utilização da música para “enobrecer o espírito” era o que alimentava o amadorismo. Veio como influência do romantismo europeu, era o que movia os músicos amadores a adquirir certo *status*, além de distinguir sua atuação frente ao músico profissional. Em oposição ao profissional, o músico amador dedicava-se ao estudo de música com o objetivo de mostrar uma educação refinada, “não passando de mero adorno o fato de praticá-la” (*Id.*: 153).

O amadorismo ganhou força entre os setores médios e de classe dominante. Sociedades musicais (bandas de música) eram fundadas na passagem do século XIX para o XX, quando as pessoas dedicavam-se ao estudo

de um instrumento e/ou canto, composição e regência. O piano era um instrumento de muita popularidade e um dos mais vendidos entre músicos.

Hoje, a música erudita é bem mais reconhecida por uma classe social elevada e rica em capital cultural. Poucos, em comparação com toda a sociedade, desenvolveram gosto para este tipo de música. Do ponto de vista de Bourdieu (2003: 75), “as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia (...) quanto nas preferências em pintura ou música”. Tendemos a concordar em parte com o autor, mas entendemos que os responsáveis por isso são os veículos de comunicação e a mídia, que incentivam as pessoas a apreciarem os gêneros musicais que agradam as massas.

Sabe-se que o poder de convencimento dos meios de comunicação de massa é grande e consiste em “diabolicamente levar os consumidores a concordarem com os critérios ditados pelos produtores” (Adorno, 2005: 85). É fato que o campo cultural da música foi totalmente transformado especialmente porque ela se tornou uma mercadoria, mas isto não significa que todo gênero musical apresentado na mídia e pela indústria da cultura seja de baixa qualidade musical. Nem mesmo significa que as classes sociais nas quais as pessoas possuem um baixo capital educativo e cultural, não possam vir a gostar de ouvir música erudita, por exemplo.

### 3 AS LIRAS COMO OBJETO DE POLÍTICAS CULTURAIS

*As bandas centenárias, memória viva da cultura e cidadania de um povo, resistem heroicamente às dificuldades materiais existentes.*  
(Mesquita, 1994: 40).

A história das políticas culturais é recente. Nos anos 80 do século passado, as universidades começaram a abrir na academia cursos voltados para a área de mediação cultural que viessem a complementar os cursos que já existiam (artes plásticas, cinema, teatro, museologia e biblioteconomia). Estes novos cursos formavam pessoas que passaram a ser capacitadas para adquirir o domínio das ações entre obra de cultura, seu produtor e seu público, abrindo espaço para que, então, o tema das políticas culturais pudesse estar sendo discutido no meio acadêmico, expandindo assim, as possibilidades de sua concretização na prática (Teixeira Coelho, 1999: 9).

Segundo o autor, as políticas culturais, até pouco tempo, eram tratadas com um enfoque sociológico, ficando o fato cultural visto apenas como resultado do comportamento humano em contextos culturais específicos (*Id.*: 11). Para falarmos de políticas voltadas para a cultura, é preciso saber definir e identificar os sentidos desta palavra.

Nos dias atuais, torna-se cada vez mais complexo conceituar cultura, pois as definições tornaram-se abrangentes num mundo que ficou pequeno para tantos canais de comunicação e interferências (Lopes, 1987: 26). Na busca por referências culturais, “vai-se ampliando o conceito de cultura e atribuindo-se-lhe a função de salvaguarda da dignidade humana” (*Id. ibid.*).

Para a Unidade de Cultura, Esporte e Lazer (UCEL) do SESI<sup>16</sup> (Brasil, 2007: 10), “cultura é, antes de tudo, um produto comunitário”, pois “os princípios e os valores que sustentam o paradigma cultural de um povo orientam seus usos,

---

<sup>16</sup> Fundado na Era Vargas, o (SESI) Serviço Social da Indústria tem como objetivo garantir o exercício da cidadania aos industriários e seus familiares. Promove a qualidade de vida de seus dependentes com o foco na educação, saúde e lazer, comprometendo-se com a inclusão social.

seus costumes, seu folclore, sua maneira de fazer e viver.” Desta feita, a importância de sua preservação se faz necessária, pois onde a cultura se manifesta, a cidadania está sendo assegurada.

Segundo Lopes (1987), de uma maneira geral, o povo brasileiro não possui consciência de sua cultura e identidade, nem da formação de sua imagem ao longo da história. Na busca pelo enriquecimento e “na perseguição ao assim chamado progresso, condenou-se à morte todo um universo cultural subliminarmente associado a uma imagem de atraso, resquício colonial” (*Id.*: 27). Para a autora, a noção de nossas origens e das referências culturais de tempos passados foi perdida em nome e em busca da modernidade.

Tendemos a discordar de Lopes no seguinte aspecto: o que ela denominou povo, refere-se à grande massa da população do país. E admitimos que seja forte demais a afirmação de que as pessoas desconhecem sua identidade cultural. É notório que em cada região do Brasil encontramos uma abundante e rica manifestação cultural própria de cada lugar, e que, se não for resgatada, tende a desaparecer. Supomos que seja arriscado afirmar que estas referências culturais são desconhecidas do seu próprio povo, devido às transformações dos tempos modernos.

Urge a necessidade de haver políticas culturais que preservem a cultura brasileira. “A cultura nacional parece necessitar de proteção constante às ameaças” para que a identidade cultural deste povo seja reforçada, da mesma maneira que se procura estimular a indústria de computadores. “O estado de fragilidade da cultura nacional é fulminante”, declara Lopes, o que evidencia e sugere a mudança deste quadro no país (*Id. ibid.*).

Se a fragilidade na cultura brasileira se manifesta no fato de ela ter sido atingida pela falta de subsídios para se manter viva, então, concordamos com a autora. Na verdade, toda a sociedade civil e os espaços autônomos e governamentais são fundamentais para a saúde da cidadania cultural e para a criação de políticas que prezem pelo fazer cultural da localidade.

Existem manifestações da cultura popular, dentre estas as bandas civis, que necessitam ser preservadas por meio de políticas que envolvam o Estado,

pois a possibilidade de investimento financeiro nessas manifestações, é que permitirá que toda a população venha a desfrutar desse patrimônio.

Incentivos fiscais funcionam como estímulos necessários para suprir as carências culturais de uma sociedade. A cultura carece de incentivos governamentais para que projetos e parcerias, até mesmo com instituições privadas e empresas, sejam colocados em prática. Então, deparamos-nos com políticas culturais que poderão vir a preservar a cultura nacional, se este for o seu principal interesse.

Segundo o relatório elaborado pela comissão da 1ª Conferência Nacional de Cultura, que ocorreu em Brasília, em dezembro de 2005 (Brasil, 2006: 44), uma das propostas, que envolve ações integradas do MEC (Ministério da Educação) e do MINC (Ministério da Cultura), é o reconhecimento da cultura “como parte fundamental da educação para exercício de plena cidadania”. Pelo mesmo documento, o conceito de cultura é para ser difundido no sistema educacional como conjunto de saberes praticado pelo povo: modos de vida, crenças e manifestações artísticas.

As políticas de apoio à cultura devem ganhar objetividade, ter objetivos definidos em prol de sua comunidade, por meio de ações que são organizadas. Para Feijó (2003), o conceito de políticas culturais ainda está em processo de elaboração, por não estarmos ainda entendendo a complexidade deste problema, mas visando apenas parte dele:

Existe a tendência de considerar como política cultural somente as ações organizadas em torno da questão artística, quando a cultura envolve, como visto anteriormente, níveis mais complexos, sem predomínio de um sobre o outro, ou mesmo das imposições dos objetivos políticos sobre os culturais (*Id.*: 20).

O ideal nas políticas de cultura, é que os objetivos que a visam sejam postos em primeiro plano em relação aos objetivos que envolvem somente a política. Teixeira Coelho (1999) discute questões relacionadas às políticas

culturais e acrescenta que nelas o desenvolvimento das representações simbólicas da população devem ser levadas em consideração, tendo em vista que essas devem funcionar como um “programa de intervenções realizadas através do Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população” (*Id.*: 15). A constatação do autor é plausível e admitimos que as soluções para os problemas construídos por essas políticas devem ser buscadas pelos seus próprios sujeitos, enquanto que a construção dos problemas seja o passo necessário para resolvê-los.

Konder (1987) defende uma política cultural de inspiração democrática e que seja capaz de guiar os produtores e difusores da cultura dentro do Estado, ou mesmo fora dele. Ele enfatiza a presença dos artistas e de seu trabalho na sociedade, bem como a produção cultural de cada um, destacando que uma política de cultura democrática e progressista não pode deixar de levar em conta o esforço que esses fazem para serem melhor compreendidos: “cada artista, cada escritor, além de enfrentar as instituições existentes, a inércia do mundo, briga consigo mesmo, com suas dúvidas, com suas contradições interiores (...)” (*Id.*: 11).

Para este autor, os artistas e sua produção são importantes para a sociedade porque lutam contra um sistema social, econômico e político estabelecido. Na verdade, eles têm lutado para dominar os meios de expressão que lhes “opõem encarniçada resistência”, e este fato se parece com o caso das bandas centenárias de Campos dos Goytacazes, que têm subsistido apesar das dificuldades.

Lopes (1987) deixa bem evidente que a preservação da cultura de um povo visa à consolidação do caráter e da identidade nacional. Contudo, apesar de termos esse objetivo, um dos problemas que temos enfrentado na atualidade, é que a cultura também se tornou um mercado. Diante deste fato, para a autora,

Não se pode esperar, por exemplo, que um Estado democrático regule o mercado segundo a necessidade e reivindicação dos segmentos

interessados. Politicamente, não parece normal que um Estado realmente democrático regule alguma coisa...Deve, um Estado democrático, contribuir para o crescimento do mercado para todo tipo de produtos e bem culturais (...) (*Id.*: 27).

Esta afirmação não deixa de ser uma realidade, principalmente no mundo globalizado, onde as identidades estão cada vez mais fragmentadas e as preferências do capital e do mercado têm sido terminantemente postas em primeiro plano a outras.

Mais recentemente, passaram a existir leis de incentivo cultural, com as quais buscam-se recursos na iniciativa privada que atendam determinada necessidade da cultura. Segundo Faria (2003), as leis culturais foram criadas na década de 1990 para estimular a iniciativa privada a investir na cultura, “num momento em que o Estado fechava os órgãos culturais mais representativos, reduzia seu orçamento e começava a construir um Estado mínimo e mercado máximo” no governo Collor (*Id.*: 44). Com as leis culturais, abria-se mão das políticas públicas e realizava-se a cultura com dinheiro público na esfera privada. Para que os artistas conseguissem o incentivo, era necessário desenvolver um projeto observando as leis, levando em consideração aspectos que viessem a interessar potenciais patrocinadores.

A primeira Lei Federal nº 7.505, conhecida como Lei Sarney, foi aprovada em 1986, e ficou em vigor até 1989. Ela foi criada com o intuito de incentivar empresários a investir no setor cultural. Segundo o SESI (Brasil, 2007: 16), foram gastos US\$ 450 milhões em apoio à arte e à cultura no país, dos quais US\$ 112 milhões correspondem ao incentivo fiscal, e o restante à contrapartida dos patrocinadores.

Para o SESI (*Id.*: 12), as conexões entre as empresas brasileiras e as atividades artísticas têm-se ampliado de forma significativa, pois “o patrocínio cultural é visto como uma forma de harmonizar o negócio da empresa com a sociedade” (*Id. ibid.*).

Geraldo Venâncio, ex-vereador do município de Campos dos Goytacazes, no período de 1992 a 1996 (no governo Sérgio Mendes), foi o autor da Lei

Municipal de Incentivo à Cultura. Esta lei não foi sancionada no governo Mendes, mas o foi no governo seguinte, de Garotinho, segundo o jornal *O Diário* de 26 de maio de 2005: “Garotinho, ao ser eleito novamente prefeito, sancionou a lei na íntegra, e foi o seu primeiro ato de governo ao iniciar sua segunda gestão, em 1997”.

Nesta lei, consta que a cultura recebe incentivos com a participação de empresas que podem participar com até 10% do que contribuem para o ISS. “Outra maneira do empresário contribuinte participar do incentivo à cultura, é descontando parte do débito da dívida ativa do ISS, com até 4% do que é arrecadado com o ISS na dívida ativa no município”, declara Venâncio (*Id. ibid.*). Ethmar acredita que a lei de incentivo fiscal à cultura seja um excelente negócio. Vejamos a afirmação em seu depoimento:

A lei de incentivo fiscal é a coisa mais bem bolada que existe no mundo. Por quê? Porque o empresário paga o artista através do dinheiro que ele ia dar ao poder público, do imposto. O artista não desembolsa nada, o empresário não desembolsa nada, porque aquele dinheiro já iria para lá, e o poder público não desembolsa nada, porque nem recebeu, não é? Ou seja, imagina um projeto cultural onde existe dinheiro e ninguém gasta nada! Que coisa fantástica isso! Esse é gênio, quem inventou um negócio desses é genial, entendeu? Porque é perfeito, o negócio é perfeito! Agora, tem que correr atrás. Tem que pegar os questionários, tem que pegar as coisas, preencher, mandar, tem que ir lá várias vezes, procurar saber quem são as pessoas que estão por trás organizando, essa coisa toda.

Mas há controvérsias. Existe uma discussão no que diz respeito a esta questão da renúncia fiscal e à legislação de incentivo como instrumentos de política cultural. Pontos de vistas contraditórios se esbarram na defesa e na rejeição da questão da renúncia fiscal das empresas, pois

As posições favoráveis asseguram que o Estado não deve ser produtor de cultura, mas apenas provedor dos recursos que a sociedade alocará da maneira que melhor lhe convier. Que renúncia fiscal liberta a atividade cultural do paternalismo estatal e das restrições ideológicas dos grupos políticos que eventualmente ocupam o poder; que o incentivo cultural é um instrumento ágil, pois independe de uma série de

trâmites burocráticos exigidos pelo poder público, facilita o estabelecimento de parcerias entre o mercado e o governo com a finalidade de executar projetos de interesse público e estimula de várias maneiras a profissionalização do setor cultural, desde as fases de elaboração dos projetos e busca de patrocínio até a etapa de execução e pós-produção (Brasil, 2007: 12).

Nesse ponto de vista, as empresas entrariam em ação e funcionariam como os instrumentos mediadores que, de certo modo, atenderiam aos interesses do mercado. Já as justificativas contrárias ao uso da renúncia fiscal para o incentivo à cultura são expressas segundo o SESI:

Esses últimos (os não-defensores da renúncia fiscal como instrumento de política cultural) asseguram que o incentivo fiscal tem provocado diminuição, (...) até mesmo substituição dos orçamentos dos órgãos de cultura e, quando permite que projetos desses órgãos possam ser incentivados, estabelece uma disputa desigual entre o Estado e os produtores culturais na captação de recursos.

Ainda na visão pessimista de argumentos desfavoráveis e contrários à utilização do mecanismo de renúncia fiscal para o incentivo à cultura, tem-se que esse instrumento transfere do Estado para o mercado a responsabilidade de incentivar a cultura; mercantiliza a cultura, submetendo a criatividade e a liberdade artística aos parâmetros mercadológicos; beneficia os artistas consagrados com os quais os patrocinadores preferem identificar suas marcas, em detrimento das propostas inovadoras ou de cultura local e popular; privilegia as regiões economicamente mais fortes, pois é nelas que se concentra a maior parte dos contribuintes de impostos e, portanto, os potenciais patrocinadores; estimula a realização de eventos, que possibilitam retorno mais imediato de *marketing*, em detrimento de atividades de maior durabilidade, como a pesquisa, a formação artística e a criação da infra-estrutura necessária para a área cultural (*Id.*: 13).

Pautamos-nos no entendimento do que é o cerne desta questão, e pensamos que este justifica tanto um lado como outro: na realidade, esta discussão se refere aos interesses dos sujeitos envolvidos e aos interesses do mercado.

Os responsáveis pela cultura no Estado necessitam conhecer a cultura brasileira e identificar o que é preciso ser resgatado e valorizado. Enquanto não

houver interesse suficiente tanto por parte do Estado, ou por parte das empresas, muitas das manifestações da cultura, especialmente as populares e o patrimônio imaterial ficarão apagados.

Certamente as bandas centenárias de Campos dos Goytacazes se encaixariam no grupo das manifestações culturais locais ou populares mencionado na citação anterior, pois têm sido desprivilegiadas por não tocarem músicas que atraíam o mercado da indústria fonográfica. Outros gêneros musicais seriam mais atraentes para serem contemplados pelas empresas. Se isto não bastasse, a realidade do setor comercial e empresarial do Município, é limitada, e estes setores estão muito pouco habituados ao desprendimento que corresponde à renúncia fiscal. Além disto, os músicos das liras possuem pouca instrução para elaborar e buscar estes recursos, o que contradiz a opinião de Ethmar Filho nas linhas anteriores.

A própria Lei Sarney, apesar de ter colaborado para o processo de reaquecimento cultural do país, num período em que todas as instituições culturais existentes foram extintas, foi motivo de crítica. Ela não exigia uma aprovação técnica prévia dos projetos culturais, mas apenas o cadastramento como “entidade cultural” no Ministério da Cultura (Minc) das pessoas e firmas interessadas nos recursos das empresas.

Devido a este fato, a lei teria permitido irregularidades, porque “qualquer nota fiscal emitida por uma entidade cadastrada poderia ser usada pelo seu destinatário para abatimento fiscal, independentemente de referir-se ou não à despesa efetiva com o projeto cultural” (Brasil, 2007: 16). Em decorrência disso, a lei foi revogada em 1990, no início do governo Collor, juntamente com a extinção do Ministério da Cultura, o que gerou uma grave crise no universo da produção cultural brasileira.

A partir de então, a criação de mecanismos de incentivo fiscal no âmbito municipal foi a solução encontrada para fomentar as atividades artístico-culturais. A Lei Mendonça (Lei nº10.923/90), do município de São Paulo, foi regulamentada em 1991 e constituiu medida pioneira que serviu de modelo para diversos

municípios. Ela permitia a dedução do IPTU<sup>17</sup> e do ISS<sup>18</sup> para os contribuintes que aplicassem recursos na área cultural (*Id. ibid.*).

Diversas capitais brasileiras e outras cidades sancionaram leis municipais em capitais brasileiras após a Lei Mendonça. Também surgiram leis estaduais de incentivo à cultura, para as quais se definem como instrumento de incentivo fiscal, um percentual do ICMS<sup>19</sup>. Entretanto, segundo o SESI, a implantação das leis passa por um processo lento e, na maioria das vezes, seu resultado não corresponde às expectativas e demandas dos artistas e produtores culturais.

As bandas civis selecionadas para este estudo existem há mais de cem anos. A partir desta informação, passamos a investigar se já houve algum tipo de política que atuasse a favor delas, se instituições, instância governamental ou empresas investiram nas bandas no período delimitado para esta pesquisa. Já houve alguma preocupação por parte do governo municipal, estadual, federal em fomentar políticas com o fim de preservar a tradição das bandas e a memória que está no interior de cada músico, que já viveu momentos importantes nas liras?

A opinião de Faria (2003) com relação às leis culturais existentes, é que elas estariam servindo aos interesses de grandes grupos empresariais (empreendedores artísticos, bancos, prestadores de serviços, locadores de mão-de-obra, etc.), que investiriam na renúncia fiscal “para financiar projetos de seu interesse, visando à divulgação de seu produto ou da instituição” (*Id.*: 44). Além de tudo isso, ainda oneram o Estado.

Esta questão evidencia que alguns grupos de artistas são beneficiados pelo mercado de empregos que foi ampliado, principalmente nos grandes eventos. Todavia, os movimentos culturais que dinamizam a vida cultural nos bairros da cidade e as dinâmicas culturais emergentes (principalmente da periferia das cidades), foram ignorados, segundo Faria (2003). Entre estes grupos, se encaixam as liras centenárias, no caso de Campos dos Goytacazes.

As leis culturais necessitam estar em sintonia com a cultura de cada cidade, precisam envolver a arte, e não somente esta, mas apoiar valores e práticas locais

---

<sup>17</sup> Imposto sobre a Propriedade Predial Territorial Urbana.

<sup>18</sup> Imposto sobre Serviços.

<sup>19</sup> Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços.

com a intenção de preservar um estilo de vida, cuja cidadania seja um alvo a ser alcançado naquele local. As manifestações da identidade e da cultura popular devem ser consideradas da mesma forma como qualquer artista que esteja vinculado à mídia e aos veículos de comunicação de massa.

### **3.1 A Funarte e o Projeto Bandas**

A Fundação Nacional de Arte (Funarte) é um órgão do governo Federal, vinculado ao Ministério da Cultura (Minc) e fundada em 1975. Atualmente, representa a face oficial da cultura brasileira, no país e no exterior, abrangendo todas as áreas artísticas. Estimula da ópera à dança folclórica, do *ballet* clássico ao artesanato regional, da música erudita ao circo. Suas atividades englobam a música (popular e erudita), as artes plásticas e visuais, artes cênicas e programas integrados, onde há um centro de documentações e edições ([www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br), 10/05/07).

A sede administrativa está no Rio de Janeiro, com escritórios em São Paulo e Brasília. Seus eventos são realizados individualmente, ou em parceria com empresas públicas ou do setor privado.

Além de tantos outros projetos que envolvam as manifestações culturais e artísticas do país, a Fundação reconhece o valor que as bandas de música têm para a cultura brasileira, e disponibilizaram para esses grupos musicais um projeto de fomento às Bandas. O Projeto Bandas foi criado em 1975 com a finalidade de promover, estimular e desenvolver atividades culturais em todo o Brasil.

A Instituição possui uma Política Nacional de Música que atua a partir da produção brasileira erudita e popular, por meio de programas que são postos em prática em parceria com os governos estaduais, municipais e universidades (Brasil, 1999: 127). Dentro desses programas, o Projeto Bandas é um dos projetos que já têm sido desenvolvidos no Brasil.

Um ano após a sua criação, a Funarte, lançou o Programa de Apoio às Bandas de Música Cívicas. Este projeto foi criado com o propósito de conhecer a

realidade das liras do país, bem como suas dificuldades, com o fim de apoiar e estimular a formação desses grupos musicais. O Ministério da Cultura, através da Funarte, deu início ao cadastramento das bandas de música enviando-lhes um formulário, para que a situação de cada uma fosse analisada. Este formulário contém instruções para cadastro e um vasto questionário, que busca apreender informações acerca das necessidades das liras (está disponibilizado no *site* da Funarte). No livro de registros da Funarte (*Id.*: 130), consta que até 1978, este projeto teve participação na distribuição de partituras, instrumentos e cursos especializados.

Um dos problemas mais comuns entre as bandas é em relação aos seus instrumentos musicais. Geralmente, eles são poucos, e o estado dos que são utilizados é precário e, os de sopro, de fabricação nacional, são de qualidade bastante inferior em relação aos importados, influenciando na qualidade musical da banda. Em 1995, a partir de solicitações expressas através do formulário de recadastramento das bandas, 71 delas foram beneficiadas com partituras do acervo da Funarte. As bandas eram de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Alagoas, Bahia e Espírito Santo. A Funarte já chegou a ter em seu cadastro 2.260 bandas de todo o país.



Figura 18: Músico da Sebastianense com instrumento em estado precário.  
Fonte: Própria autora

Rosana Lemos Loureiro, coordenadora do Projeto Bandas do Centro de Música da Funarte, declarou em seu depoimento que, somente em 2001, a lista das bandas do país que estavam cadastradas foi informatizada. Até então, os cadastros eram manuais. Por este motivo, nem mesmo a Funarte possui o controle do crescimento do número de liras cadastradas. Segundo a coordenadora, “é difícil controlar porque todos os dias aparecem bandas, outras morrem.”

Em virtude da carência de instrumentos, a Funarte entrou em contato com a indústria de instrumentos, que passou a comprar matéria-prima de qualidade superior para investir na fabricação dos mesmos. Em 1996, o Ministério da Cultura assume a compra e distribuição de instrumentos, cabendo à Funarte cadastrar a banda e verificar a necessidade de doação dos instrumentos. Neste mesmo ano, foram distribuídos 1.042 instrumentos de sopro a 138 bandas, em 23 Estados da Federação, abrangendo 133 municípios.

Segundo a Funarte (*Id. ibid.*), esta também realiza cursos de reciclagem para mestres e músicos de banda, a fim de suprir a carência do curso de graduação específico para regentes de banda (que não existe), bem como a impressão e distribuição de partituras de compositores brasileiros para as liras.

O Projeto Bandas do Centro de Música da Funarte, com apoio das Secretarias Estaduais de Cultura de Sergipe, do Paraná e da Fundação Cultural do Estado de Tocantins, promoveu entre agosto e outubro de 2005, o *Painel Funarte de Bandas de Música*. Este programa levou para os municípios de Aracaju (SE), Palmas (TO) e Morretes (PR), cursos de reciclagem para instrumentistas e professores de bandas. Em cada cidade, foram realizados dez cursos nas áreas de percussão, percepção, harmonia musical, prática de conjunto, entre outros ([www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br), 2/10/05).

Um fato interessante é observar que, para a realização deste *Painel*, a Funarte não agiu sozinha. Mas contou com a parceria das Secretarias de Estado de Cultura de Sergipe e do Paraná, bem como da Fundação Cultural do Estado de Tocantins. Para um projeto deste porte, e que convida pessoas de todo o país, torna-se uma necessidade buscar convênios e parceiros dos estados ou dos

municípios, que possam contribuir para que os encontros se tornem realidade. A visão da Funarte é descentralizar os cursos e espalhá-los pelo país, alcançando regiões diferentes, como estados do Nordeste e Sul.

A Sociedade Musical Euterpe Sebastianense já recebeu doações de instrumentos da Funarte, por meio da Secretaria de Cultura de Estado: uma clarineta si bemol, um bombardão tuba si bemol, um bombardino si bemol, um saxofone alto mi bemol, um *saxhorn* alto mi bemol, dois trompetes si bemol e dois trombones de vara. No dia 12 de dezembro de 2005, Ilmar, o presidente da lira, assinou o documento que comprova o recebimento dos instrumentos. (Anexo 02)

Para essa doação, foi feito um Termo de Entrega e Recebimento, composto de oito cláusulas que devem ser cumpridas pela banda beneficiada e assinado por duas testemunhas: o presidente da Funarte e o presidente da banda. Um dos comprometimentos da banda descrito é que, ao receber a doação, a lira deve usar os instrumentos em no máximo 6 meses após a sua entrega em 5 retretas anuais (sendo duas delas de caráter didático), concertos e cursos de formação de novos instrumentistas. Manter os instrumentos em plenas condições de conservação, enviando a Funarte relatório semestral das atividades realizadas pela banda, também são regras a serem cumpridas pela lira.

Achamos interessante a quinta cláusula do termo, onde consta que a beneficiária se compromete em custear a participação de pelo menos um participante da lira nos cursos de reciclagem a serem realizados pela Funarte ou Órgão Estadual de Cultura. Admitimos que, se não todos, a maior parte dos instrumentistas da Sebastianense, sejam pessoas que não possuam condições de pagar viagens e estadias em outra cidade, a não ser que esta seja concedida pelo órgão organizador do evento. E a sexta cláusula diz que, a inobservância das anteriores, permitirá que a Funarte exija a devolução dos instrumentos doados.

Notamos que a Funarte faz bem ao cobrar a ida dos músicos ao curso, pois que controle e que certeza ela terá de que a banda beneficiada por ela estará fazendo uso dos instrumentos? O que tem acontecido é que, os músicos não têm se aperfeiçoado, exatamente pela falta do recurso financeiro que lhes permitiria chegar ao local do curso. Por este motivo, os instrumentistas das liras,

geralmente, tocam sem terem adquirido novas técnicas. Todo músico para produzir um som agradável, deve sempre reciclar-se para seu próprio aperfeiçoamento e desenvoltura musical, o que não ocorre com os instrumentistas das bandas civis em geral.

Esta é uma das reclamações de Ethmar Filho em seu depoimento, como mencionamos anteriormente. Ele considera os instrumentistas das bandas centenárias desinteressados em estudar música. Será que eles não possuem interesse, ou são desprovidos de recursos financeiros para investirem nos cursos oferecidos pela Funarte? Por que o governo do Município não realiza uma parceria com a Funarte a fim de proporcionar aos músicos a oportunidade de ir fazer um desses cursos?

De fato, a maior parte dos músicos possui uma condição social desprovida de verbas que lhe permite ter acesso aos estudos. Numa parceria entre governos, as despesas de um possível curso ou encontro de bandas poderiam ser divididas entre as instâncias que entrassem no projeto (municipal, estadual ou federal). Enquanto a Funarte oferece o curso, o Município concederia o transporte para o músico chegar até ele, e o estado colaboraria com a hospedagem, por exemplo.

Em entrevista, Josimar e Luciano disseram que a Funarte mandou uma ficha para a Operários Campistas, onde eles fizeram uma lista de instrumentos de que a lira necessitava. A própria Funarte ligou várias vezes para a lira, pedindo uma relação de instrumentos para que pudessem doar para a Operários Campistas. Por duas vezes, a banda preencheu o mesmo documento. Segundo Luciano, isso ocorreu há dez anos, quando Josimar ainda não era o presidente. Segundo o maestro, o convênio que eles têm com a prefeitura não cobre a aquisição de instrumentos:

(...) uma vez mandaram aqui um ofício pedindo uma relação de instrumentos que queriam doar para a banda, não é? Então eu fiz com Gerson e até não queria fazer, mas Gerson disse: vamos fazer! Fizemos. Eles ficavam telefonando toda a hora: manda não sei o que... Mandamos, e até hoje... Gerson morreu (...) Faz uns dez anos.

O fato é que a Instituição insistiu em procurar pela banda e fez questão que eles preenchessem os papéis, mas não mandou os instrumentos. Logo, a Sociedade Musical Operários Campistas ficou prejudicada em relação aos instrumentos.

### **3.2 A Secretaria de Estado de Cultura**

O objetivo da Secretaria de Estado de Cultura é estimular as diversas manifestações culturais do Estado do Rio de Janeiro. Uma de suas atribuições é formular e supervisionar a execução da política estadual para a área cultural, em estreita articulação com os órgãos e entidades a ela vinculadas, bem como os demais órgãos públicos e privados envolvidos. Além disso, adotar medidas que visem à preservação na esfera estadual do patrimônio imaterial, histórico, artístico e arquitetônico; incentivar a criação artística em todas as suas formas de expressão; estabelecer critérios e diretrizes para gestão dos recursos destinados aos fundos vinculados à Secretaria ([www.cultura.rj.gov.br](http://www.cultura.rj.gov.br), 7/08/7).

A Secretaria de Estado de Cultura já promoveu muitos Encontros de Bandas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro. Esses Encontros ocorriam, anualmente, há 30 anos, sob a organização de Ricardo Tacuchian, compositor e educador na área de música, que reconheceu a importância desse fenômeno cultural no país. Segundo o músico, a banda é “um fenômeno que a gente tem que acatar, assim como aceitamos o batuque africano como parte do nosso contexto cultural” (Tacuchian, 1987: 28).

Em 2006, o projeto *Cultura em Ação* divulgou, pela rádio Roquette Pinto 94.1 FM, 52 programas que mostraram diversos estilos musicais brasileiros, inclusive trabalhos dos mestres de bandas de música. Aos sábados, às 11h 45 min da manhã, a diversidade musical do Estado do Rio de Janeiro, desde às tradicionais líras ao mais moderno *hip-hop*, do samba ao *rock*, foram tocados na rádio ([www.sec.rj.gov.br](http://www.sec.rj.gov.br), 08/01/07).

Este projeto tem como objetivo tornar conhecidas obras de músicos de diversas gerações e vertentes, que não são divulgadas pela mídia. Estes artistas

são importantes e de efetiva contribuição para a cultura e construção da identidade musical fluminense, embora não desfrutem de visibilidade junto às massas. Tal é o motivo que levou este projeto ao ar. O projeto *Cultura em Ação* é resultado de uma parceria entre a Secretaria de Estado e Cultura e a Rádio Roquette Pinto (94.1 FM).

### **3.2.1 A Associação de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro (ASBAM-RJ)**

A ASBAM-RJ é uma instituição que pretende representar as bandas do Estado do Rio de Janeiro. Criada em 27 de novembro de 2002, por iniciativa de A. Eduardo Gerck (funcionário da Secretaria de Estado e Cultura e coordenador geral desta instituição), mantém 80 bandas filiadas, dentre as quais, 21 são centenárias em todo o Estado do Rio de Janeiro. A Euterpe Friburguense, fundada em 26 de fevereiro de 1863, é a lira mais antiga de todas as cadastradas.

Atualmente, a ASBAM-RJ tem promovido Encontros Regionais de Bandas que têm acontecido no interior do Estado. Em 2004, ocorreu em Rio das Ostras um Encontro Regional de Bandas de Música Cívica do Estado, que só se realizou porque a Prefeitura Municipal de Rio das Ostras contou com o apoio da Secretaria de Estado de Cultura e da Funarte. Esse Encontro teve a presença da Euterpe Sebastianense, da Banda de Rio das Ostras, da Banda Santa Helena (do município de Cabo Frio) e da Banda do Colégio Salesiano. Em 2006, aconteceu em São Fidélis o Projeto *Sem gato na tuba* I, que consistiu em oferecer reciclagem aos mestres de banda, capacitação para instrumentistas nos naipes de sopro e oficina de manutenção e reparo de instrumentos.

A ASBAM-RJ tinha agendados para 2007 dois Encontros: o *Sem gato na tuba* II e III em Nova Friburgo ou em Cordeiro. Ainda há um outro, programado para ocorrer em São João do Meriti, na baixada fluminense.

Os projetos *Sem gato na tuba* ocorrem através de parcerias com os municípios e estados. Segundo Gerck, o Encontro que ocorreu em 2006, teve apoio

da Secretaria de Estado de Educação, que cedeu hospedagem, numa escola estadual, e alimentação para os organizadores e músicos inscritos de todos os estados. Toda a negociação foi feita pela prefeitura da cidade, que interveio como um canal de mediação entre os organizadores do Evento e a Secretaria de Estado de Educação. A Petrobras também entrou com patrocínio. Gerk afirmou em depoimento que havia músicos de Campos dos Goytacazes neste evento.

A. Eduardo Gerk também foi responsável por um grande projeto que veio a resultar na publicação de um livro chamado *Memórias das Bandas Civis Centenárias do Estado do Rio de Janeiro*. Este trabalho traz, além de artigos escritos por pessoas que acompanham as liras no país e coordenadores do projeto, depoimentos de muitos instrumentistas das bandas de todo o Estado do Rio de Janeiro e fotos inéditas.

A parceria responsável por esse trabalho foi composta pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura, Fundação Museu da Imagem e do Som e Departamento Geral de Escolas de Arte. Cláudia Mesquita (Rio de Janeiro, 1994: 36) fala sobre o objetivo do trabalho: “A intenção deste projeto de história oral foi capturar, através das entrevistas gravadas, a memória deste grupo social, seu universo simbólico e os valores atemporais que preservam a identidade entre seus elementos.” Isto comprova o quanto a memória, a cultura e a identidade destes grupos são consideradas importantes para os acervos do país.

Os depoimentos foram gravados por Gerk e a equipe de historiadores da Fundação Museu da Imagem e do Som (FMIS). O Museu da Imagem e do Som foi criado em 1965, em comemoração ao IV Centenário de Fundação da cidade do Rio de Janeiro. Sua equipe inaugurou em 1990 o Núcleo de História Oral, setor responsável pela produção de acervo em áudio e vídeo do museu:

Tendo em vista a construção de uma fonte de pesquisa que possa ser utilizada por um grande número de pesquisadores, e não somente pelos seus produtores, a história oral é utilizada para fins arquivísticos, como um método preocupado com a qualidade da produção de acervo de depoimentos orais, coletadas a partir de uma técnica própria de trabalho, visando preservar para o futuro as informações obtidas no presente (www. cultura.rj.gov.br, 2007).

Dentre as bandas campistas que foram apresentadas nesse trabalho, estão a Sociedade Musical Lira de Apolo e a Sociedade Musical Lira Conspiradora. Músicos destas bandas foram entrevistados pela equipe do FMIS. Estas liras são reconhecidas por sua tradição e memória fora do Município, enquanto que, dentro dele, seus valores e tradições têm sido ignorados pelos órgãos que deveriam valorizá-las.

Para que as entrevistas fossem realizadas, Gerk convidou os maestros das liras para uma mesa redonda, mas não deu certo. A maioria dos músicos, por viver no interior, manifestou timidez e não foi até a equipe. A solução encontrada pelos entrevistadores foi ir até aos músicos, onde passaram horas conversando com eles.

A ASBAM-RJ assinou, junto com a Petrobras, dois convênios, por meio dos quais essa empresa passaria a enviar para a instituição, recursos para serem aplicados na reforma do prédio do museu na Lapa e na digitalização do acervo de partituras da Coleção Rádio Nacional.

Para Gerk, as bandas narram, contam a história do Brasil, tocando em acontecimentos importantes e marcantes do país. Segundo o coordenador, elas nem sabem disso, mas de uma maneira poética e musical, têm perpassado a história do país, ilustrando os ares com canções do Brasil. Na sua opinião, as bandas são patrimônio imaterial e podem ser reconhecidas e tombadas como tal.

### **3.3 A Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL) e as ações que incentivaram as liras de Campos dos Goytacazes**

Em 1978, foi criada a Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima, na administração de Dr. Raul David Linhares Correa. Dentre os objetivos da entidade, estão:

buscar parcerias e apoiar iniciativas da comunidade artística de Campos e também dos municípios vizinhos buscando o fortalecimento cultural da Região, através de ações integradas, que resultem em maior visibilidade

e reconhecimento da classe artística do Norte e Noroeste Fluminense ([www.cefetcampos.br/fcultural](http://www.cefetcampos.br/fcultural), 2007).

Para Monteiro (2006), a FCJOL “vem cumprindo ao longo destes anos a função de fomentar a política cultural do Município em seus diversos aspectos”, opinião que, no nosso ponto de vista, é discutível. Com o entendimento de que sem a participação popular nenhuma transformação é viável, o avanço nas pesquisas de resgate da cultura popular em relação a seu folclore, manifestações artísticas, tradições, festas religiosas, artesanato, contação de estórias e outras atividades que visem preservar o legado histórico da região, são frutos que já podem ser colhidos na região ([www.cefetcampos.br/fcultural](http://www.cefetcampos.br/fcultural), 2007).

A obra do prédio onde se localiza a Fundação, chamado de Palácio da Cultura, foi executada em 1971/72, no governo do então Prefeito Dr. Rockefeller Felisberto de Lima. O complexo cultural abrigaria a Biblioteca Municipal, Museu e Arquivo, e começou sendo utilizado como espaço cultural. Hoje, além de abrigar todo o espaço cultural da Fundação, também comporta a Secretaria de Educação de Campos.

Atualmente a Fundação tem elaborado vários projetos de apoio à cultura e a artistas locais. Oferece vários cursos de geração de renda (biscuit, corte e costura, desenho e pintura, modelagem em barro, doces modelados, confecção de renda irlandesa e bolsas, etc.) à comunidade, além de oficinas de arte e música. Também ocorre os Cafés literários, quando duas vezes por mês, um artista se apresenta. Exposições de quadros são freqüentes na Fundação. A página seguinte traz o quadro 3 onde podemos verificar como se dá a distribuição orçamentária da FCJOL, considerando suas atividades institucionais, segundo Portinho:

Quadro 3: Aplicação da verba da FCJOL

<b>Funcionamento do Palácio da Cultura</b>	<b>Cafés Literários</b>	<b>Departamento de Música</b>	<b>Oficinas de arte</b>	<b>Oficinas de arte e música</b>	<b>Bibliotecas</b>	<b>Casa de Cultura Goytacazes</b>
-Museu -Arquivo	-na FCJOL -em Farol de São Tomé -no Solar do Colégio	-Sagração das Estações (orquestra de câmara) -Festas Tradicionais (bandas e <i>shows</i> ) -Coral Municipal	-Cursos de geração de renda	-aulas de música -aulas de desenho -aulas de pintura	-Biblioteca Municipal da FCJOL  -Biblioteca Municipal em Farol	-aulas de música, dança e artesanato

Quanto às bandas centenárias do Município, um projeto direcionado a estas foi idealizado pelo governo municipal: o projeto “Pra ver a banda passar”. Ele foi criado em 1989, no governo de Antony Garotinho quando prefeito de Campos dos Goytacazes, enquanto Maria Cristina Torres Lima era presidente da FCJOL. Este projeto consistia em que uma banda se apresentava, a princípio, todas as sextas-feiras, à tarde no terminal rodoviário da rua 15 de novembro e, posteriormente, no Jardim São Benedito, aos domingos pela manhã. A prefeitura pagava às liras 3 salários mínimos por apresentação, o que na realidade dava 3 salários mínimos por mês para cada banda, pois cada sexta-feira uma lira diferente se apresentava.

As bandas que tocaram nesse projeto não foram somente as cinco centenárias da cidade, mas também a nossa Senhora das Dores, que está localizada em Dores de Macabú; a Lira São José e a Lira Santo Amaro, segundo o depoimento de Vázquez. Em 1992, ao assumir o governo do Município, o prefeito Sérgio Mendes deu continuidade ao projeto no seu mandato até 1996. Depois de 1996, Maria Cristina Lima saiu da presidência da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima e o projeto “Pra ver a banda passar” acabou. No Programa do segundo governo de Garotinho como candidato à prefeitura de Campos em 1996,

consta que uma das metas do seu governo era implantar uma Banda Sinfônica Municipal integrada ao corpo funcional da PMCG<sup>20</sup>, o que não aconteceu.

A banda não foi formada, mas ao projeto das bandas foi dada continuidade, segundo os músicos da Lira de Apolo, e a Prestação de Contas do primeiro ano do segundo mandato de Garotinho em 1997:

Este ano foram resgatados vários projetos criados no primeiro Governo do Prefeito Garotinho e que haviam sido abandonados, como “Pra ver a banda passar”, que tem por finalidade abrir espaços para apresentações das bandas de música locais, que recebem por cada apresentação (Prestação de contas Prefeitura de Campos, 1997).

Em 2000, no governo do ex-prefeito Arnaldo Viana, o mesmo projeto retomou aos domingos, às 10 horas da manhã, no Jardim São Benedito e na Praça São Salvador. No seu Programa de Governo publicado em 2000, consta como uma das metas o investimento em “Música nos bairros e distritos com Bandas e Retretas”. Também no mesmo Programa de governo, encontra-se uma proposta de reforma do prédio da Lira de Apolo, que até hoje, não ocorreu.

A prestação de contas do segundo ano do mandato de Arnaldo Vianna registra a realização de um Seminário Regional de Cultura, que ocorreu nos dias 13 e 14 de agosto de 2000, no auditório do CEFET, com Lenilson Chaves Júnior na presidência da Fundação Cultural. No documento mencionado foi possível conferir que

Festivais de música, mostras de teatro e a Festa de São Salvador, entre outros eventos marcaram o calendário elaborado para o ano de 97, mas enquanto isso, discutia-se a elaboração de uma política cultural para o município, que resultou na criação do Conselho (...) (Prestação de contas Prefeitura de Campos, 1997).

---

<sup>20</sup> Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes.

Na verdade, este Conselho de Cultura não foi criado, ficou registrado somente no papel. No Seminário em 2000, presumia-se a produção da Carta de Campos dos Goytacazes como um documento de caráter regional, que viesse a contribuir para a elaboração de um projeto de política cultural, e que contemplasse o Estado do Rio de Janeiro. O Seminário aconteceu com este objetivo, mas sem a existência de um Conselho de Cultura que pudesse iniciar e preparar esta política.

Segundo Maria Cristina Lima, a intenção do governo do Município em fornecer verbas através de projetos às liras, era para que elas investissem na manutenção dos instrumentos e pagassem professores, a fim de que os músicos pudessem melhorar a qualidade musical, obtendo aulas. Mas, para Lima, elas acabavam empregando este dinheiro em outras coisas. Curioso é o fato de não haver na FCJOL uma política cultural que promova visitas periódicas às bandas, com a finalidade de identificar quais as suas maiores necessidades (instrumentos ou uma reforma na sede, com é o caso da Lira de Apolo, que não possui lugar para ensaios). Notamos a ausência de uma equipe de profissionais que supervisione estas questões na FCJOL. Uma política cultural eficaz pode contar com o apoio de entidades privadas e até mesmo com grupos comunitários, segundo Teixeira Coelho (1999), que ajudem na identificação das necessidades culturais dos grupos favorecidos.

O maestro André mencionou, no seu depoimento que, a Fundação Trianon fez uma proposta para as bandas centenárias em novembro de 2006: retomar o projeto “Pra ver a banda passar”, a partir de dezembro de 2006, na Praça São Salvador; no verão de 2007, na praia de Farol de São Tomé, desta vez com as bandas desfilando pela rua.

Para Josimar, esta proposta da Fundação Trianon não foi uma sugestão favorável, pelo menos para a Sociedade Musical Operários Campistas. Não compõe o estilo dessa banda se apresentar na praia e sem que os músicos estejam vestidos com o traje habitual, que é o terno. Seria algo que, de certa forma, segundo Josimar, “mancharia” e denegriria o nome da banda e sua tradição centenária, no que se refere ao seu simbolismo. A idéia da Fundação era que se apresentassem uns 15 músicos, mas a Operários não são 15 músicos, são 40. Na

opinião do presidente da lira, as pessoas que estivessem na beira da praia de Farol, não iriam deixar o mar para ouvir uma banda no asfalto.

A Lira de Apolo aceitou a proposta e ganhou um cachê de R\$1.000 por apresentação. Já a Operários se negou a tocar, até mesmo pelo fato de que esta lira está habituada a se apresentar com maior frequência para elite em teatros como o Trianon, por receberem uma verba mensal da prefeitura. A Apolo aceitou porque é desprovida de verbas. Neste caso, qualquer ajuda financeira é bem vinda para a banda.

Maria Cristina Lima e Luciana Portinho<sup>21</sup> acreditam que as bandas perderam muito espaço na cidade devido à imposição dos meios de comunicação. Vejamos primeiro o depoimento de Portinho e em seguida o de Lima:

A gente tem a idéia, a consciência de que a gente tem um papel a cumprir na formação de um gosto cultural, não é? De uma... não uma imposição de forma nenhuma, mas de você democratizar o acesso. Porque eu tenho escolha. Eu, você enquanto estudante, você tem escolha. Mas o povão, ele não tem escolha. Ele só vê o que está na TV, o que a indústria da cultura, do entretenimento coloca para que ele consuma, não é? Então este papel da Fundação é fugir disso, não é? Este é um dos papéis que a gente tem (Portinho).

Eu acho que a música de má qualidade tomou o mercado. Então, é uma pena porque as pessoas têm sensibilidade para reconhecer o que é bom, só que, infelizmente, os responsáveis pela questão da arte, das manifestações artísticas confundem isto. Eles querem a grande massa e acham que a grande massa só irá por aquilo que está predominando no mercado, que nem sempre significa qualidade. Então, é uma pena que... eu acho que pelo menos deveria haver uma coisa mais igualitária, uma oportunidade maior para esse tipo de música. Eu acho que é muito desigual, não é? Se impõe uma música de má qualidade em muitos momentos no rádio, na televisão, a própria indústria fonográfica e prejudica o que é de raiz, não é? Porque as pessoas têm alma. Então, as pessoas não têm como ter sintonia com o que é bonito, com o que é belo. E, infelizmente as pessoas que deveriam pensar assim porque têm condição, não é? De propiciar isto, de planejar isto, não vêem. Então, eu acho que existe toda uma coisa muito envolvida, não é? Com o ganho, com o lucro... e muitas vezes esse tipo de coisa, de ação, o lucro é na alma, é na mente, não é? Não é o lucro material. É na criatura que você vai formando, os sentimentos que você vai trabalhar

---

<sup>21</sup> Faz 11 anos que Portinho entrou para a Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima como presidente e há 7 anos é diretora da instituição.

nessa criatura quando ela está ouvindo uma música de boa qualidade. Então eu acho que é até uma condição do mundo capitalista mesmo, não é? Que tudo tem que ser lucro, lucro, lucro, esquecendo que o maior lucro de um país está no investimento do cidadão, da alma, não é? Do caráter, dos sentimentos. Porque hoje acho que nós não trabalhamos muito bem os sentimentos das pessoas e aí, por isso que existe a questão da violência (Lima).

No depoimento de Lima, observa-se uma questão que vale a pena questionar: o investimento que os responsáveis pela arte no Município estão fazendo na formação da consciência cultural dos cidadãos. Esta é uma questão séria, porque refletirá no aspecto social, e até mesmo no estabelecimento de valores e sentimentos que se desenvolvem no interior do ser humano, e que comprometem o seu procedimento como cidadãos no meio social em que vivem.

Portinho contradisse, de certa forma, o que Lima afirmou. Para Portinho, fugir das imposições das músicas que estão dispostas no mercado, seria uma das metas da Fundação, bem como disponibilizar as opções para o público. Mas para Lima, os organizadores da arte local preferem exatamente incentivar a audição destas músicas que estão na mídia.

As bandas maravilharam uma geração que, durante o século XX, apreciava seu repertório. E isto é reconhecido pelo poder público municipal:

Eu acho que estas bandas estão no “imaginário” de uma geração mais velha, mais idosa, não é? Que ainda viveu em um tempo em que às bandas não só aqui em Campos, mas no Brasil inteiro tinham este valor que... a população se reunia na praça porque não existia televisão, então toda a praça tinha coreto. Então quer dizer, a vida social corria de outra forma, não é? (...)  
Elas são importantíssimas elas, eu acho que... elas sofreram exatamente não foi, elas sofreram na transformação da sociedade, dos meios de comunicação de massa, não é? (Portinho).

Da mesma maneira que o poder público reconhece o valor das bandas centenárias como patrimônio cultural para o Município através dos seus próprios

gestores, chama-nos a atenção a pouca disponibilidade econômica que tem sido dada a elas pela FCJOL. Observemos o depoimento de Ethmar, diretor do Departamento de Música da Fundação, principalmente quando se refere a esta questão:

As bandas centenárias da cidade foram um dos principais focos, não é? Mas a gente tem que admitir que elas são bandas particulares, não é? **E que o poder público tem, ou seja, presta uma atenção econômica, uma atenção cultural muito grande a estas instituições.** Mas a gente entende também, e eu tenho certeza, que o governo em geral entende dessa forma, que as bandas têm que ser revitalizadas. Mas elas também têm que ter uma parcela legal, enfim, da própria iniciativa, da iniciativa própria das bandas, da direção dessas bandas, não é? Por quê? Porque muitas vezes algumas são ociosas, algumas têm instrumentistas que tocam em várias bandas e isso descaracteriza um pouco a instituição, não é? E também, quer dizer, eu acho que o papel do governo, como a gente hoje já faz (que é dando algum subsídio para algumas delas para que elas possam tocar, para que elas possam sobreviver) (...) (grifo meu<sup>22</sup>).

Discordamos do diretor quando aponta que o poder público concede uma grande ajuda a estas bandas. Elas são instituições formadas por membros da sociedade, embora os mesmos careçam de recursos para mantê-las em perfeito funcionamento, a fim de que continuem compondo a identidade cultural do Município. As liras centenárias dependem de políticas e temos visto que o governo tem deixado a desejar neste aspecto. Falta interesse por parte dos órgãos públicos, dos setores empresariais e comerciais. Falta uma equipe de trabalho que se dirija às bandas para investigar as reais necessidades desses grupos. Faltam políticas organizadas e dirigidas a este patrimônio.

Os músicos que sempre tocam em outras bandas, o fazem porque são instrumentistas e por terem contato com a arte, possuem sensibilidade e, até mesmo, necessidade de estarem tocando. Não fosse somente isso, eles estão sendo solidários com os companheiros das outras liras, demonstrando apoio,

---

<sup>22</sup> Observemos que Ethmar Filho declarou que o governo presta uma atenção econômica e cultural muito grande às bandas. Outros artistas de fora do Município, como por exemplo, Ivete Sangalo, quando vêm se apresentar na região, são contratados pelo governo e cobram um valor altíssimo.

principalmente para não deixar que a outra lira fique com poucos músicos. Ao se unirem a um outro grupo, eles somam uns com os outros. Existem bandas que praticamente quase não possuem mais músicos, como é o caso da Guarani e da Conspiradora. Mas quando ocorre de elas se apresentarem, quem toca são músicos de todas as outras liras que se ajuntam, para não deixar o nome delas desaparecerem.

Em julho de 2006, o jornal Monitor Campista anunciou a 1ª Conferência Municipal de Cultura do Município, organizada pela FCJOL, que ocorreu de 22 a 24 de setembro de 2006. Em entrevista, Portinho (Monitor Campista, 25 de julho, 2006) afirmou que a Fundação se encontrava incentivada a apostar na criação de políticas públicas para a cultura. Segundo Monteiro (2006: 31), um dos focos de discussão da Conferência foi a reestruturação do Conselho Municipal de Cultura, para que, a partir do empenho da comunidade artística na implantação deste, a comunidade passasse a ganhar força e voz para lutar por suas demandas.

Os Conselhos Municipais surgiram em decorrência da pressão dos movimentos sociais e da necessidade da população de reivindicar por seus direitos. Dentre seus papéis, estão: “a democratização das decisões, garantia de acesso às políticas e serviços de interlocução entre diversos atores sociais” (*Id. ibid.*). A organização desta Conferência também tinha o objetivo de discutir a cultura e a expectativa era de que a cidade de Campos dos Goytacazes se tornasse referência no assunto para a região:

Não temos a pretensão de solucionar problemas com a conferência, muito ao contrário, será a partir dela que vamos ter a oportunidade de identificar o que ainda precisa ser desenvolvido e as necessidades que o conselho municipal – a ser implantado – terá que priorizar – esclarece a presidente da Fundação (*Monitor Campista*, 25 de julho, 2006).

Como resultado desta Conferência, que contou com a presença de 304 inscritos da sociedade, foi elaborado um Relatório Final (Anexo 03) com 100 propostas para a cultura do Município. Dentre elas, as liras civis foram

mencionadas. Numa das sugestões escritas estão: o estímulo aos Encontros Municipais de Liras, pois se reconhece a importância destas para programas de inclusão social de jovens; cursos de instrumentos para instrumentistas das bandas e reestruturação do patrimônio físico e instrumental das mesmas.

Para Ethmar, um dos papéis do governo federal seria o de promover campeonatos e encontros de bandas nos níveis municipal, estadual e nacional, além de revitalizá-las com partituras e instrumentos. Segundo ele, o governo já faz isso através da Funarte, mas o fato é que na prática, para os instrumentistas, isto não acontece.

“O Brasil deixa a desejar na questão da preservação do patrimônio”, afirmou o diretor, que reconhece a importância das bandas por representarem a cidade quando tocam em concursos e em lugares que os campistas nem ficam sabendo. E sobre a questão de preservação, ele acredita que se deveria fazer mais na esfera do patrimônio público. Vejamos sua opinião:

nós não temos ou pelo menos eu não sinto a presença do SPHAN, não sinto a presença do governo do estado, **só sinto a presença do governo municipal na questão da conservação do patrimônio em todos os sentidos, não é?** Eu vejo uma preocupação do governo municipal em restaurar as casas, em fazer um centro da cidade restaurado. Não vejo o estado nem a federação se preocuparem com isso. E deveria ser forte. (...) Conservar patrimônio é uma coisa que brasileiro acho que não entende. Nós não estamos muito nessa (grifo meu).

De fato, o governo municipal já esteve trabalhando em favor da conservação do patrimônio material, como na restauração de casas no centro da cidade. Mas discordamos do maestro quanto à preservação dos prédios históricos pelo governo municipal, pois o prédio da Lira de Apolo continua esperando pela reforma, o prédio da Conspiradora também não está em boas condições e estes são prédios que representam o patrimônio cultural do país, sendo participantes ativos da história do Município. Desta forma, deveriam estar sendo preservados também pelo governo.

Tão importante quanto à conservação do patrimônio material, é a conservação do patrimônio imaterial: das tradições, da memória, da sociabilidade, da solidariedade, da identidade, do acervo musicológico, dos ritmos e gêneros musicais, da história e das histórias, das práticas e das relações sociais de pessoas que fizeram e fazem a história das e nas bandas civis. Muitas pessoas desconhecem o patrimônio imaterial exatamente por ele não ser tão valorizado. Quando se fala em patrimônio, geralmente as pessoas associam este nome aos prédios, casarões e solares. Mas este patrimônio tem tanta importância quanto o outro e precisa ser valorizado tanto como o material.

De uma maneira geral, as bandas de música civis sempre sobreviveram por esforço dos próprios músicos. Os prédios onde se localizam as sedes, geralmente foram doados às bandas. O prédio da Operários foi construído pelos próprios músicos dessa lira, que na época exerciam a profissão de operários da construção civil. A Sebastianense ganhou o terreno da igreja católica. Como dito anteriormente, Marcos Araújo é um empresário na cidade que há anos acompanha a banda. Ele já reformou a sede da lira, doou instrumentos e uniformes para os músicos da Sebastianense. Sempre está empenhado em ajudar a banda.

Na página seguinte, apresentamos o quadro que traz as instituições e as ações que beneficiaram as liras de Campos dos Goytacazes no período delimitado para este estudo:

Quadro 4: Leis, ações e projetos culturais de órgãos de governos com dados coletados em bibliografia e entrevistas

<b>FUNARTE</b> (órgão federal vinculado ao Minc* (fundada em 1978)	<b>Secretaria de Estado de Cultura</b>	<b>ASBAM-RJ</b> (fundada em 2002)	<b>FCJOL</b> (fundada em 1978)	<b>Leis Culturais</b> (criadas a partir da década de 1990)
Oferece cursos de reciclagem para músicos e mestres de bandas do país.	Até 2000, realizou Encontros de Bandas Centenárias do Estado.	Apoio a Encontros Regionais de Bandas do Estado através de parcerias com municípios. 2004- Encontro em Rio das Ostras com a presença da S. M. Euterpe Sebastianense. Apoio da Funarte e Sec. de Est. de Cultura.	1996- Deu continuidade ao projeto “Pra ver a banda passar” criado em 1989 no Governo Garotinho (terminal rodoviário da Av. 15 de novembro e Jardim São Benedito) até + ou – 2002.	Criadas na década de 1990 com fins de estimular a iniciativa privada a investir na cultura.
1996– assume a compra e distribuição de instrumentos.  2005– doação de instrumentos à S. M. Euterpe Sebastianense.	2000- alegou não ter verba para estes eventos.	Reciclagem para mestres.	2000– Continuação do projeto “Pra ver a banda passar” durante o governo Arnaldo Viana (Jardim São Benedito e na Praça São Salvador).	1989– criada a Lei Sarney e revogada em 1990 por ter sido identificado irregularidades.
2005– <i>Painel Funarte de Bandas de Música</i> em SE, TO e PR. Parceria com Secretarias dos respectivos Estados.	2002– apoio ao I Encontro de Bandas no CEFET promovido por iniciativa de Lenilson Chaves**.	Capacitação para instrumentistas.	2000– Seminário Regional de Cultura discutiu projeto de Políticas Culturais.	1991– surgiram leis municipais e estaduais em todo o país.
2005– 1ª Conferência Nacional de Cultura em Brasília.		Oficina de manutenção e reparo de instrumentos.	2006– 1ª Conferência Municipal de Cultura em Campos dos Goytacazes discutiu propostas de políticas culturais.	1997– criada a Lei Municipal de Incentivo à Cultura (no governo Garotinho).

\*Ministério da Cultura

\*\* Presidente da FCJOL de 1998 à 2000.

Rodrigues (1988) escreveu a respeito da integração que a comunidade tinha com as bandas e que o apoio do poder público às mesmas era zero. Segundo o autor, “a ausência de sensibilidade dos últimos governantes municipais levou à decadência esses núcleos geradores de músicos”. Os instrumentistas “recebiam magras subvenções, mas viviam do idealismo e do espírito de renúncia dos seus dirigentes e adeptos” (*Id.*: 266). Na realidade, as bandas sempre receberam verbas ao se apresentarem em festas na cidade quando contratadas pela prefeitura, sendo estas sempre insuficientes para suas necessidades mínimas:

A comunidade se integrava na música, o que foi destruído por prefeitos analfabetos e sem sensibilidade. Hoje as bandas não recebem mais um centavo de subvenção dos cofres municipais. Aliás, Campos conhecida como “capital cultural” do antigo Estado do Rio, vive no setor numa decadência melancólica e revoltante (*Id.*: 267).

Observa-se no texto acima que havia, de fato, um envolvimento do povo, do público com as liras, o que demonstra que, se nos dias atuais houvesse um investimento maior neste setor da cultura do Município, presume-se que a comunidade atual se manteria vinculada da mesma maneira à banda civil.

Ethmar Filho acredita que a maioria dos músicos das bandas de Campos dos Goytacazes não possui estudo suficiente para elaborar um projeto que seja apresentado à Fundação Cultural. Os músicos da Sebastianense são pessoas simples, que não completaram o ensino fundamental. A maioria trabalha nas olarias de São Sebastião e realmente possui baixa instrução para montar projetos. Eles dependem de terceiros que reconheçam um trabalho de resistência cultural e de preservação de uma tradição que pode desaparecer.

Na realidade, cabe ao Poder Público elaborar projetos para auxiliar as liras, através de políticas culturais direcionadas às suas necessidades. Uma equipe da Fundação Cultural do Município que visitasse e investigasse a realidade e as necessidades de cada banda (instrumentos, partituras, aulas, professores,

uniforme, cursos, livros, reforma na sede, etc.), traria uma grande ajuda aos músicos. Uma política cultural da parte do governo municipal bem direcionada aos grupos, identificaria suas necessidades e somaria com a política que a Funarte já oferece.

Josimar, presidente da Sociedade Musical Operários Campistas, afirma que a assistência dada à banda pelo governo municipal não é satisfatória, apesar do convênio que ela tem com a prefeitura. E esta precariedade se refere à atenção. Segundo ele, no seu depoimento, não existe um contato mais próximo com as liras. Ele sente falta de pessoas da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima prestigiando as bandas nas apresentações. Na sua opinião, é preciso colocar para trabalhar na cultura de Campos pessoas que tenham sensibilidade, que gostem e que queiram valorizá-la. Josimar não se refere somente às bandas, mas a todas as manifestações artísticas da cidade, pois para ele, “Campos produz muita arte”.

Na entrevista direcionada a Vazquez, assessor da gerente de cultura Maria Cristina Lima, ele confirmou que não há, da parte da Gerência de Cultura, um acompanhamento na Operários Campistas, a única banda com quem o governo municipal possui um convênio. Ele afirmou que o convênio não passou por esta Gerência do Município, mas que foi feito diretamente com a Procuradoria e que, por este motivo, a Gerência não ficou responsável por este acordo. O que ele sabe, é que a verba é destinada a pagar professores e relata a forma como ficou estabelecido este contrato:

Eu conheci a Operários Campistas no barzinho quinta aula. Aí dois secretários da prefeitura freqüentavam muito esse barzinho e criaram uma amizade com o presidente que era dono do bar também e apareceu esse convênio de um dia para o outro sem as outras bandas saberem nada que até o dia de hoje reclamam comigo, que mesmo o projeto tendo parado, me procuram, querem saber e eu não sei, aconteceu assim, amizade.

A maneira como foi estabelecido o convênio não seguiu nenhuma norma ou padrão de seleção por parte do Poder Municipal. O Poder Público não dispôs de

uma seleção para que as bandas de música tivessem a possibilidade de serem selecionadas, a fim de receberem algum tipo de verba, ou mesmo assinarem um contrato com a prefeitura. Através de critérios que fogem às práticas legítimas de concessão de verba pública, uma única banda conseguiu um convênio com a prefeitura, e as outras, que não possuem acesso a esses canais, ficaram privadas do mesmo. (Anexo 04).

Para Ethmar Filho, o ideal para os grupos musicais de Campos dos Goytacazes, principalmente as liras, é que políticas culturais que envolvessem a iniciativa privada, fossem estabelecidas:

(...) então, quer dizer, a banda tendo um repertório especializado, com instrumentos novos, isso eu já acho que é um grande adianto para qualquer banda, lira, bandas centenárias, não é? Outra coisa que eu acho que a banda deveria ter era uma entidade mantenedora que fosse madrinha dela, mas que não fosse só o poder público, que fosse a iniciativa privada também.

Ao investigar sobre a receita do orçamento dos cofres públicos do Município, dentro do período delimitado para este estudo (1995 a 2005), encontramos alguns dados que colaboram com as reflexões a respeito do investimento do governo municipal em cultura.

Como mencionamos anteriormente, com a Lei do Petróleo de 1997, passou a haver uma receita bastante significativa, que aumentava gradativamente o orçamento do Município, a partir de 1998, pois novas empresas passaram a investir na bacia petrolífera de Campos dos Goytacazes. Esperava-se, então, que o investimento na cultura da cidade pudesse crescer, tendo em vista que o orçamento aumentou.

Segundo a FUNDECAN<sup>23</sup> ([www.fundecan.campos.rj.gov.br](http://www.fundecan.campos.rj.gov.br), 2007), somente “pequena parte dos royalties é utilizada para investimentos pelos municípios produtores.” Pesquisadores da Ucam<sup>24</sup> descobriram que a maioria dos municípios que recebem royalties, utiliza menos de 10% deles com investimentos para o futuro. Em Campos dos Goytacazes, no ano de 2005, o município recebeu aproximadamente R\$ 802.000.000 e foram gastos em investimentos apenas R\$ 93.660.396,00. Vejamos na tabela 1 o orçamento de 1995 a 2005. Observemos que a partir de 1998, exatamente após a Lei do petróleo de 1997, houve um aumento significativo da arrecadação no orçamento:

Tabela 1: Evolução do orçamento de Campos dos Goytacazes (R\$ milhões)

Fonte: ([www.cidade21.org.Br/RadiografandoOrçamentodeCampos](http://www.cidade21.org.Br/RadiografandoOrçamentodeCampos), 2003 e 2005)

1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
65	71	67	83	95	144	228	434	465	600	802

Já a tabela 2 traz a porcentagem do orçamento que corresponde ao que foi gasto pela secretaria de Educação e Cultura de 2000 a 2005:

Tabela 2: Gastos da Secretaria de Educação e Cultura

Fonte: (*Id. ibid.*)

Setor da PMCG	Orçamento 2000 (R\$)	Orçamento 2001 (R\$)	Orçamento 2002 (R\$)	Orçamento 2003 (R\$)	Orçamento 2004 (R\$)	Orçamento 2005 (R\$)
Secretaria Educação e Cultura	40,0 27,7%	55,0 24%	72,96 16,8%	89,281 19,18%	83,784 13,96%	134, 654 16,79%

Ao analisar as tabelas, vemos a fantástica evolução do orçamento municipal. De 1995 para 2003, o orçamento cresceu 12 vezes especialmente pela receita dos *royalties* do petróleo ser responsável diretamente por 60% deste último

<sup>23</sup> O Fundo de Desenvolvimento de Campos dos Goytacazes foi criado pela Lei nº 7.084 de 2 de julho de 2001, vinculado ao Gabinete do Chefe de Executivo. Tem como objetivo principal fomentar o desenvolvimento do município através de financiamento de projetos que gerem empregos e renda, desde que compatíveis com as peculiaridades do Município e aprovados pelo Conselho Gestor encarregado da análise e avaliação de cada investimento proposto.

<sup>24</sup> Universidade Cândido Mendes.

orçamento. Porém, enquanto a arrecadação crescia, especialmente de 1998 em diante, o orçamento da secretaria que investe em cultura no Município teve sua porcentagem reduzida, subindo um pouco em 2003 para 19,18%, mas descendo em 2004 para 13,96%. Isto não corresponde ao que deveria ocorrer com a aplicação desta receita. Se o Município obteve maior receita, deveria investir mais na cultura. Vejamos a opinião da Ong cidade 21:

Por tudo isso, reafirma-se a necessidade para que haja uma boa utilização destes recursos, transformando-o efetivamente em “vantagem comparativa” no aproveitamento desta oportunidade para o desenvolvimento econômico e social sustentável com a redução das desigualdades, com a geração de emprego e renda e conseqüente aumento da qualidade de vida (*Id.: 2003.*)

Na qualidade de vida de uma população, estão inseridas as atividades sociais e culturais que proporcionam lazer à comunidade. A tabela abaixo mostra o Programa “Realização e Promoção de Eventos” e o investimento nos anos de 2002 e 2003 na cultura através de Subvenções da Fundação Teatro Municipal Trianon. Este Programa prevê recursos para eventos em teatros e praças da cidade:

Tabela 3 : Programa “Realização e Promoção de Eventos”  
Fonte: (*Id. ibid.*)

	Ano 2002	Ano 2003
Shows Praças S. Benedito, Liceu, etc.	R\$ 3,9 milhões	6,7 milhões
Shows e Teatro TRIANON	R\$ 2,5 milhões	4,3 milhões
Calendário Oficial PMCG	R\$ 1, 1 milhão	1,8 milhão
Palco e Camarins Jd. Liceu, S. Ben, etc.	R\$ 710 mil	1,2 milhão
Shows, Festas e Concursos (Programa Descobrimdo Valores...)	R\$ 702 mil	1,2 milhão
Convênios p/ apoio à cultura	R\$ 450 mil	765 mil
<b>TOTAL</b>	<b>R\$ 10,2 milhões</b>	<b>17,5 milhões</b>

Uma observação a ser destacada a partir da análise destas informações, é que destes totais de verba em 2002 e 2003, certamente pouco foi investido nas

liras centenárias, com exceção do convênio que existe com a Sociedade Musical Operários Campistas e do pagamento que é feito às bandas quando se apresentam em festas populares e religiosas todos os anos. A maior parte dos grupos musicais representados nos *shows*, senão a totalidade deles, são grupos de fora da cidade e ligados à cultura de massa, que nada deixam na cidade em relação à preservação do patrimônio imaterial.

O fato é que, está nas mãos do governo decidir que artistas e *shows* serão convidados para se apresentarem nas praças e nos teatros, quais os gêneros musicais serão ouvidos pela comunidade e pelas massas, bem como em quais eventos e festas a verba será aplicada. A palavra final é do Poder Público. Ele é quem decide que tipo de povo quer para sua cidade. Se a opção for por priorizar a defesa e a preservação do patrimônio, a riqueza cultural da cidade deixará de estar ameaçada e cidadãos conscientes, conhecedores da diversidade do seu patrimônio, serão formados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1988, Rodrigues identificou a falta de apoio às bandas por parte do Poder Público, que já era notícia em jornais. Ao término deste estudo, passados exatos 20 anos, constatamos que a situação não se modificou. Não foi desenvolvido e nem implementado, no Município, um programa efetivo de política pública para cultura, que garanta efetivamente a preservação destas bandas centenárias como elementos vivos da cultura local. Sendo assim, a memória e a identidade das liras, o patrimônio cultural e imaterial, as relações sociais que são desenvolvidas entre os músicos de banda, a comunidade e o público, têm se perdido no tempo.

Para fazermos tal afirmação, levamos em consideração a análise dos dados retirados das entrevistas que foram realizadas tanto com os músicos, quanto com os gestores municipais e, sobretudo, dos *sites* visitados, o que nos apontou o orçamento do Município e o emprego da verba destinada à cultura.

A ausência dessas políticas tornou-se evidente após este estudo, embora as autoridades do Município que concederam seus depoimentos assumam as ações esporádicas e isoladas como uma política pública para a cultura. Na opinião dos músicos, em sua totalidade, a FCJOL deixa a desejar no que concerne às bandas, pois o Departamento de Música desta instituição tem dado preferência a promover outras manifestações artísticas, que não incluem as liras.

Uma política municipal voltada para a cultura serviria para proteger este patrimônio com sua tradição centenária e identidade próprias, sem que os gêneros musicais mais modernos “sufocassem” as bandas. Exemplos deste fato são o prédio da Lira de Apolo, que até hoje não foi reformado e a Lira Conspiradora, que praticamente desapareceu. Identificamos a necessidade de um maior empenho por parte dos gestores de aproximar-se das liras e avaliar suas carências e demandas. A Lei Municipal de incentivo fiscal não tem funcionado nesta região, pois há poucos empresários interessados no Município, e estes não são abertos a projetos culturais.

Ainda dentro desta situação, a Lira Guarani é uma banda que sofre sérios riscos de desaparecer, visto que possui um espaço físico de ótimas condições, mas os músicos se dispersaram. Faltam incentivos financeiros, cursos de aperfeiçoamento, aulas semanais, ensaios freqüentes, instrumentos sendo colocados em manutenção e doação de novos, apresentações e concursos de bandas em coretos e praças, que estimulem os músicos a continuarem mantendo a tradição centenária. Além disso, é ao mesmo tempo uma tarefa e um desafio para o governo municipal formar através da educação um público mais qualificado, que aprenda, desde a escola, a apreciar tais práticas sociais.

Vimos que a aplicação de verbas públicas da FCJOL em cultura nos mostra um interesse do governo em investir em projetos culturais do Município. A questão fundamental se encontra em quais âmbitos da cultura irá se investir, pois as ações locais são fundamentais para garantir os aspectos culturais da identidade local.

As políticas voltadas para as bandas deveriam visar aos interesses dos grupos assistidos para suprir as necessidades culturais da população. Não só a tradição, mas a memória coletiva, os vínculos sociais, as práticas sociais e o repertório do início do século XX, por exemplo, são riquezas culturais que estarão ameaçadas, se as bandas continuarem sendo vistas com descaso pelas autoridades. Isto representaria uma perda incalculável para a cultura brasileira. Solidariedade, amizade, respeito mútuo, compreensão e respeito à auto-estima do próximo, são valores que vêm sobrevivendo nos dias atuais, dentro do ambiente social das bandas civis, num mundo onde as identidades culturais têm se fragmentado com os novos valores impostos com a modernidade.

Um conjunto de mudanças será realidade no espaço social das bandas de música quando essas tornarem-se, de fato, objetos de políticas culturais. Um bom programa de políticas culturais pode ir ao encontro de necessidades essenciais das liras, transformando o local de ensaio num lugar onde os músicos possam sentir-se valorizados e respeitados, o que poderá encorajar os desanimados e levantar este ambiente de parcerias musicais saudáveis.

A intenção que o Governo Municipal teve de valorizar a tradição das liras centenárias de Campos dos Goytacazes não chegou a ser uma política cultural. O

“Projeto Pra ver a banda passar”, às sextas-feiras e domingos pela manhã, fez com que as liras fossem reconhecidas pela sociedade ao se apresentarem gratuitamente em público, mas podemos afirmar que esta não foi uma política em relação às bandas. Esse projeto promoveu as liras e o seu repertório num determinado momento, mas ele se encerrou. O pagamento pelas apresentações sempre atrasou e os músicos ficavam sem saber quando iriam receber. Além disto, as verbas não cobriam gastos maiores como manutenção dos prédios e compra de instrumentos. Com um orçamento municipal que cresceu abruptamente nestes últimos anos com os *royalties* do petróleo, este governo demonstra descaso por este patrimônio.

A política cultural, em nível federal, através do Projeto Bandas, cujos objetivos visam proporcionar a qualidade das bandas civis do país, assistiu a Euterpe Sebastianense com doações de partituras e instrumentos, pois a Funarte não se propôs a cuidar de todas as liras. Campos dos Goytacazes possui hoje o terceiro maior PIB municipal do país e, desta maneira, tendo tantos recursos, poderia e deveria elaborar um projeto político para cultura, capaz de assegurar a preservação do seu patrimônio cultural, dentre os quais, se destacam as liras. Há outros municípios em todo país que carecem muito mais da política da Funarte em relação às bandas do que esse. Vimos que a Operários Campistas foi contactada várias vezes pela Funarte para receber instrumentos, mas eles não chegaram. Talvez, a falha aqui esteja na inexistência de uma política local. Não houve “ponte” entre a Operários e a Funarte. Percebeu-se a ausência de um diálogo por parte da municipalidade em relação às bandas centenárias, pois, por diversas vezes, os músicos se dirigiram aos gestores na FCJOL em busca de parcerias e apoio, sem serem correspondidos.

O Encontro de Bandas promovido pela ASBAM-RJ, em Rio das Ostras, contou com o apoio da Funarte e pensamos que seja recomendável que estas instituições estejam mais unidas, a fim de organizarem não somente Encontros para apresentações de bandas, mas para oferecerem cursos aos instrumentistas. A ASBAM-RJ tem se mobilizado para realizar Encontros de Bandas, mas não pode fazer isto sozinha por todo o Estado. Parcerias são necessárias. Estes

Encontros Regionais se tornam importantes, pois promovem uma integração entre músicos de bandas e municípios diferentes. Ao ouvirem o repertório de uma outra lira, os instrumentistas acompanham o nível musical de outras bandas, e são incentivados a crescer na qualidade sonora do seu instrumento.

A Sociedade Musical Euterpe Sebastianense, que tem sobrevivido e resistido por mais de um século, o faz muito mais pelo esforço próprio de cada membro da lira. A Sociedade Musical Operários Campistas somente tem se mantido num meio social de capital cultural elevado devido ao convênio com o Governo Municipal.

Em suma, os resultados deste estudo reforçam a necessidade de se propor políticas culturais que mantenham as bandas civis centenárias de Campos dos Goytacazes e seu patrimônio em estado de conservação, pois as ações culturais organizadas pela FCJOL e as políticas elaboradas pela Funarte e ASBAM-RJ, ainda não têm cumprido suas metas, no que se refere às prioridades das liras do Município.

Destacamos que para o estabelecimento de políticas é fundamental a reativação do Conselho Municipal de Cultura, para fortalecimento das estratégias de amparo e questões concernentes às bandas civis, conforme indicado na Conferência de Cultura. Um Conselho de Cultura favoreceria a participação da sociedade civil na implementação de políticas que visassem às liras. Entre outras coisas, facilitaria as ações verticais em parceria com as diferentes instâncias da administração pública (municipal, estadual e federal), promovendo uma “intersectorialidade” das políticas.

Cursos de reciclagem e oficinas de manutenção de instrumentos são sempre necessários para músicos de liras civis. Tanto a Euterpe Sebastianense, como a Operários Campistas, possuem instrumentos que precisam de reparo e troca.

A criação de um Fundo Municipal de Cultura<sup>25</sup> possibilitaria uma definição no orçamento das verbas destinadas à cultura no Governo Municipal. Em relação

---

<sup>25</sup> O Fundo Municipal de Cultura consta no item 78 do Relatório Final da Conferência Municipal de Cultura (Anexo 03).

às instâncias estadual e federal, foge de nosso âmbito fazer sugestões relacionadas a possíveis investimentos. O Governo Municipal, numa atitude de sensibilidade, passaria a definir gastos com a cultura, pensando no bem comum da população e no seu enriquecimento cultural, respeitando a preservação do patrimônio imaterial.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinción / criterios y bases sociales del gusto*. Sabtafé de Bogotá: Editora Aguilar, 2002.

\_\_\_\_\_. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *A Sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'água, 2003.

BOURDIN, Alain. *Patrimônio: Passado e Presente*. Transcrição de fita gravada de conferência realizada pelo autor no IUPERJ em novembro de 1986 por ocasião de sua visita ao Brasil em missão científica. Programa de Cooperação Internacional Capes/ COFECUB. Tradução de Estela dos Santos de Abreu. 1987.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Funarte: atividades culturais, 1995-1998*. Rio de Janeiro, 1999.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Relatório da 1ª Conferência Nacional de Cultura*. Brasília, 2006.

BRASIL. Sesi (Serviço Social da Indústria)/Departamento Nacional. *Estudos das leis de incentivo à cultura*. Brasília: Sesi/DN, 2007.

BUENO, Silveira. *Minidicionário da Língua Portuguesa*, 6ª ed. Atualizada. São Paulo: Lisa S/A, 1992.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARVALHO, Waldir P. *Campos depois do centenário*. Itaperuna: Damadá Artes Gráficas e Editora Ltda, volume 1, 1991.

\_\_\_\_\_. *Campos depois do centenário*. Itaperuna: Damadá Artes Gráficas e Editora Ltda, volume 2, 1995.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 3ª edição, 2005.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1999.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: editora Perspectiva S.A., 1990.

FARIA, Hamilton. Políticas Públicas de Cultura e Desenvolvimento Humano nas Cidades. In: BRANT, Leonardo (Org.). *Políticas Culturais*. São Paulo: Manole Ltda, 2003.

FEIJÓ, Martin César. As Políticas Culturais da Globalização. In: BRANT, Leonardo (Org.). *Políticas Culturais*. São Paulo: Manole Ltda, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína, coordenadoras. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo – trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Minc. IPHAN, 1997.

\_\_\_\_\_. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GOMES, Karina Barra. *Bandas de Música: Conservatório para o povo*. Monografia (Especialização em Música, Educação Artística) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

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

GRANJA, Maria de Fátima Duarte; TACUCHIAN, Ricardo. *Organização, Significado e Funções da Banda de Música Civil*. Pesquisa e Música-Revista do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Especialização do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 27-39, 1984/1985.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. *Revista dos Tribunais*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 6ª edição, 2001.

HAMILTON, Paula; THOMSON, Alistair e FRISCH, Michael. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2001, p.65-91.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira dos primórdios ao início do século XX*, 4ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

KONDER, Leandro. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº22. *O Estado e os problemas da política cultural no Brasil hoje*. Rio de Janeiro: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura, 1987, 11-17.

LOPES, Regina Clara Simões. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº22. *A Propósito de Política Cultural*. Rio de Janeiro: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura, 1987, 26-29.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe Dominante e Cultura Musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, José; GONZAGA, Sergio (Orgs.). *RS Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980, p. 151-167.

MAGALDI, Cristina. *Música Romântica Brasileira*. VII Encontro Nacional da ANPPOM – Anais. São Paulo ECA/USP. 29 de ago. a 2 de set. 1994.

MESQUITA, Cláudia. Projeto Memória das bandas civis centenárias – o método e a prática da Fundação Museu da Imagem e do Som. In: GERK, A. Eduardo; MESQUITA, Cláudia. *Memória das Bandas Civis Centenárias do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura, 1994, p. 35-54.

MONNET, Jérôme. *O Alibi do Patrimônio*. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, 1996.

MONTEIRO, Larissa Soares; VIANA, Paula Souza de Araújo e BERTOZA, Tarianne da Silva Pinto. *Identidade Organizacional: Memória Corporativa da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima*. 2006. Monografia. Faculdade de Filosofia de Campos (FAFIC), Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro.

NEVES, José Maria. *Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

OLINTO, Antônio. *Minidicionário Antônio Olinto da Língua Portuguesa*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Moderna, 2001.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª edição, 1989.

PEIXOTO, Valéria Ribeiro. Música clássica, bandas. In: WEFFORT, Francisco; SOUSA, Márcio (Orgs.). *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Associação de Amigos da Funarte, 1998, p. 261-274.

PRIOLLI, Maria Luiza de Mattos. *Princípios Básicos da Música para a juventude*. Rio de Janeiro: Editora Casa Oliveira de Músicas Ltda., 1996.

RANGEL JUNIOR, Vicente Martins. *Recortes da Memória Musical de Campos (1839-1965): Subsídios Musicais para a Construção de uma História Campista*. Itaperuna: Damadá Artes Gráficas, 1992.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Estado de Cultura. Fundação Museu da Imagem do Som. *Memória das Bandas Cívicas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1994, 81p.

RODRIGUES, Hervé Salgado. *Na Taba dos Goytacazes*. Niterói: Imprensa Oficial, 1988.

SANT'ANNA, M. G. de. *Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: IPHAN, 2000, 208p.

SANTIAGO, José Jorge P. *Liras e Bandas de Música entre práticas e representações*. 1992. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História da PUC, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *Les lyres et orpheons comme pratiques sociales et culturelles urbaines*. Cahiers du Brésil Contemporain, nº 25-26, p.11-35, s/d.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. Teoria da Memória, teoria da Modernidade. In: AVRITZER, Leonardo; DOMINGUES, Maurício (Orgs.). *Teoria social e modernidade no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 84 –105.

SILVA, Josué Pereira da. Cidadania e Reconhecimento. In: AVRITZER, Leonardo e DOMINGUES, José Maurício (Orgs.). *Teoria Social e modernidade no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 123-135.

SILVA, Osório Peixoto. *500 anos dos Campos dos Goytacazes*. Campos dos Goytacazes: Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima, 2004.

SORIANO, Raúl R. *Manual de Pesquisa Social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

SOUSA, David Pereira de. *Um olhar na produção musical do Maestro Anacleto de Medeiros: Três Edições Críticas*. 2003. 79f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SOUSA, Horácio. *Cyclo Aureo – História do Primeiro Centenário de Campos 1835-1935*. 2. ed. Itaperuna: Damadá Artes Gráficas e Editora Ltda, 1985.

TACUCHIAN, Ricardo. Ricardo Tacuchian. In: BRITO, Moêma Renart de (Org.). *Os caminhos da música*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, 1987, p. 23-29.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. *Música Popular: Um tema em debate*, 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

## Jornais

*E a banda não passa mais*. O Estado de São Paulo. São Paulo. 3 ago. 1969. p.4.

Monitor Campista, Campos dos Goytacazes, 26 set. 1881.

Folha da tarde, Porto Alegre, 20 fev. 1973.

*Conselho de Cultura divulga seus premiados*. O Globo. Rio de Janeiro. 9 dez. 2004. p.19.

Monitor Campista, Campos dos Goytacazes, s/d.

Monitor Campista, Campos dos Goytacazes, 25 jul. 2006.

*Ato em favor da cultura*. O Diário. Campos dos Goytacazes. 26 mai. 2005. p.5.

## Documentos

Registro da S. M. Operários Campistas divulgado no Diário Oficial

Relação das Bandas de Campos dos Goytacazes cadastradas na Funarte

Formulário e questionário da Funarte para cadastro de bandas

Recibo de instrumentos musicais

Termo de entrega e recebimento

Documentos que comprovem o convênio do Governo Municipal com a S. M. Operários Campistas

Prestação de contas do primeiro ano do segundo mandato de Garotinho como prefeito de Campos dos Goytacazes, 1997.

Prestação de contas do segundo mandato de Arnaldo Vianna como prefeito de Campos dos Goytacazes

Programa de Governo de Arnaldo Vianna como candidato à Prefeitura de Campos dos Goytacazes em 2000

Relatório Final da Conferência Municipal de Cultura – Campos dos Goytacazes (2006)

### **Sites**

[www.cultura.rj.gov.br](http://www.cultura.rj.gov.br), 7/08/07

[www.cefetcampos.br/fcultural](http://www.cefetcampos.br/fcultural), 10/08/07

[www.sec.rj.gov.br](http://www.sec.rj.gov.br), 08/01/07

[www.fundecan.campos.rj.gov.br](http://www.fundecan.campos.rj.gov.br), 29/09/07

[www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br), 2/10/05 e 10/05/07

[www.cidade21.org.Br/RadiografandooOrçametodeCampos](http://www.cidade21.org.Br/RadiografandooOrçametodeCampos) (2003 e 2005), 14/09/07

[www.sesi.org.br](http://www.sesi.org.br), 14/10/07

## APÊNDICE 01

### **Entrevistas com roteiro realizadas com músicos, maestros, diretores e presidentes de bandas centenárias**

Pseudônimos dos entrevistados e data das entrevistas:

André da Silva – 10/10/05, 15/02/06, 20/05/06, 02/11/06

Breno dos Santos – 14/11/05 e 12/01/07

Carlos Vinícius - 14/11/05

Daniel Gomes – 23/01/06, 04/03/06 e 06/03/06

Eduardo Lima – 14/11/05

Fabiano Santos – 25/01/06

Gustavo Moraes – 24/01/06 e 20/01/07

Hélio da Silva - 24/01/06, 11/05/06 e 20/01/07

Ilmar Luz - 24/01/06, 11/05/06 e 20/01/07

Josimar Ferreira– 26/05/06 e 12/01/07

Luciano Gomes- 12/01/07

### **Entrevista**

1- Qual é o seu nome completo?

2- Qual é o seu nível de escolaridade?

3- Trabalha/já trabalhou em quê? Como aprendeu a trabalhar? Você é músico?

4- Está como diretor da banda desde quando? O que o fez permanecer? Fale sobre sua trajetória na banda até hoje.

5- Seus pais ou antepassados exerceram influência sobre você, sobre sua profissão e na música?

6- Existe ou existiu em algum momento algum envolvimento dos seus familiares tanto nas apresentações quanto no espaço da banda?

7- Nos últimos 10 anos, quais foram as profissões exercidas pelos músicos da sua banda?

8- As bandas sempre se fizeram presentes em atividades sociais múltiplas tanto para a elite como para o povo desde o século XIX, onde elas tocavam em coretos, carnavais, bailes, procissões, recepções de pessoas importantes, leilões, circos,

campanhas políticas, etc. Essa função social mudou nos últimos 10 anos? De que maneira?

9- As bandas civis se auto-consideram patrimônio?

10- A sede da banda é própria? Como foi adquirida? Está em boas condições para uso da banda?

11- Fale sobre o contrato que a banda possui com a Prefeitura. Quanto ela recebe e como é dividida essa verba? Os músicos recebem salário?

12- Há algum músico da banda que sobrevive somente da música, que toca em outros lugares? Quais?

13- A banda apresentou projetos nos últimos 10 anos? Quais? A quem?

14- Você acha que a chegada da música eletrônica e dos novos estilos, como a música baiana e axé *music*, por exemplo, tomou o lugar da banda de música?

15- E as bandas militares tomaram a lugar da banda civil?

16- Para você, qual é o significado social, o papel, a função das bandas de música para a sociedade? É o mesmo de 10 anos atrás? O que mudou?

17- Como é na prática a relação entre os funcionários da Funarte, da Prefeitura e de outras instituições e os membros/diretoria da banda e como essas instituições são vistas pelos músicos e pela comunidade?

18- Nos últimos dez anos, quantas foram as doações que a banda recebeu? Vocês buscaram apoio? De qual instituição? O que foi doado?

19- Quantos músicos possui a banda?

20- Quantos instrumentos a banda possui?

21- Os instrumentos estão num bom estado de conservação? Qual foi a última vez que passaram por manutenção?

22- Fale sobre o relacionamento e o convívio entre os músicos da banda.

23- Quantas apresentações a banda faz por ano em média? Onde acontecem e para que tipo de público? De quais festas participa?

24- Descreva, fale sobre o espaço social da sua banda (sobre ensaios, aulas, professores, etc).

25- O público que geralmente assiste às apresentações da banda pertence a que classe social? São pessoas da própria comunidade?

26- Fale sobre a procura de pessoas interessadas em aprender um instrumento na banda (se é significativa ou não, a classe social deles, o nível de escolaridade, se a família e a comunidade apoiam). Atualmente quantos alunos possui a banda?

27- Fale sobre o repertório de preferência da banda.

28- Vocês usam uniforme quando se apresentam? Por quê?

29- Teria alguma coisa que gostaria de acrescentar?

## APÊNDICE 02

### Entrevistas com roteiro realizadas com autoridades que trabalham com a cultura do Município

Nomes das autoridades e data das entrevistas:

Ethmar Filho – 24/08/06 e 01/12/06  
Luciana Leite Garcia Portinho – 11/09/06  
Maria Cristina Torres Lima – 29/08/06  
Carlos Andrés Adell Vázquez - 29/08/06  
A. Eduardo Wermelinger Gerk – 08/03/07  
Rosana Lemos Loureiro – 07/08/07

#### Entrevista

1- Fale sobre as principais diretrizes da Política Cultural relacionadas à música no período em que você foi presidente/diretor da Fundação Cultural Jornalística Oswaldo Lima no município/departamento de música da FCJOL.

2 - Gostaria de saber como se dá, de um modo geral, a distribuição da verba, destinada à cultura pelo poder público, em quais eventos culturais ela foi aplicada e qual foi o critério estabelecido para a escolha desses eventos, projetos ou shows. Existe algum critério para aplicação da verba destinada à cultura?

3 - A nossa cidade possui cinco bandas centenárias além das outras que não completaram 100, mas que possuem alguns anos de existência. Estas bandas possuem um significado social, cultural e educativo bastante particular e compõem o patrimônio e a identidade do município. Do seu ponto de vista, quais os setores da sociedade percebem a importância destas bandas?

4 - Das cinco bandas centenárias da cidade somente a Operários Campistas mantém convênio com a prefeitura. Como foi o processo de seleção? Em quais critérios foi pautada essa decisão?

5- O que levou a prefeitura deixar de contratar as bandas para se apresentarem nas praças e nas ruas para o povo, você saberia?

6 - As bandas centenárias são de grande importância para a cultura musical brasileira, além de preservarem o repertório da nossa música, retratam a nossa cultura. Você acha que as massas de hoje deveriam ter mais oportunidade de ouvir com maior frequência um repertório composto pelos primeiros gêneros da música do Brasil, tais como: marchas, polcas, maxixes, dobrados, mazurcas?

7 - Você pode falar sobre o comprometimento do poder público nas últimas gestões em relação às bandas? Você se lembra se o governo do município realizou políticas culturais que beneficiavam estas bandas nos últimos 10 anos (1995 a 2005)?

8 - Campos é considerada uma cidade que é celeiro das bandas de música. A Lira de Apolo é a segunda banda a ser fundada em todo o estado do Rio de Janeiro. Segundo Monnet, “não respeitar o patrimônio é considerado como indicador de uma sociedade que perde suas referências e como fator de perda de identidade de uma cidade”. Acho que as bandas de música da cidade não têm sido valorizadas como deveriam. Qual é a sua opinião?

9 – Geraldo Venâncio é o autor da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, cujo projeto foi proposto por ele ao prefeito Sérgio Mendes na gestão de 1992-1996. Garotinho veio a sancionar a Lei na sua segunda gestão em 1997. Mas segundo Venâncio, em entrevista dada ao jornal O Diário em maio de 2005, os agentes culturais do município deixavam de utilizar os recursos previstos na legislação para promover o desenvolvimento da cultura pela falta de habilidade para lidar com a burocracia imposta pela Lei. E daqui para frente, como esse erro cometido será evitado?

10- Segundo o maestro Ricardo Azevedo, as bandas civis são as fábricas de músicos. Nelas são preparados muitos músicos que vão ser profissionais em orquestras ou músicos de bandas militares. A função dessas associações como escola de música para as cidades é de muita importância. A Fundação Cultural demonstrou interesse para esta realidade? Pretende focar esta necessidade?

11 - Em setembro deste ano de 2006, ocorrerá a 1ª Conferência Municipal de Cultura em Campos. Nesse evento será discutida a possibilidade da criação de políticas públicas para a cultura na cidade. O assunto das bandas civis e centenárias estará numa das pautas a serem discutidas? Elas são consideradas um foco do governo a fim de serem beneficiadas por políticas públicas?

## **ANEXOS**

## ANEXO 01

Publicação no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro  
de 26 de outubro de 1956.

Publicação no Diário Oficial da Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes  
de 12 de maio de 1994.

## SOCIEDADE MUSICAL OPERÁRIOS CAMPISTAS

Fundada em 26 de Maio de 1892	Sede Própria
Registrada no Conselho Nacional do Serviço Social da M. E. C.	Reconhecida de Utilidade Pública Lei Estadual nº 3.054
CGC: 30.411.532/0001-82	Utilidade Municipal Lei nº 5.649

Rua Tenente Coronel Cardoso, 340 - CEP: 28013-460 - Campos - RJ

### LEI N. 3.054, DE 26 DE OUTUBRO DE 1956

A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO DECRETA E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

Art. 1.º — Fica considerada de utilidade pública a "Sociedade Musical Operários Campistas", com sede na cidade de Campos.

Art. 2.º — Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Palácio do Governo, em Niterói, 26 de outubro de 1956.  
(a.a.) MIGUEL COUTO FILHO

Oliveira Rodrigues  
Romeiro Neto  
Rubens Falcão  
Angelo P. Bittencourt  
Paulo Maurity  
Orlando B. Villela  
Salo Brand  
Moacyr Gomes de Azevedo

### LEI Nº 5.649, de 12 de maio de 1994.

Considera de Utilidade Pública a Sociedade Musical Operários Campistas.

A CÂMARA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOITACAZES

DECRETA E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

Art. 1º — Fica considerada de Utilidade Pública a Sociedade Musical Operários Campistas.

Art. 2º — Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOITACAZES, 12 de maio de 1994.

**SÉRGIO MENDES CORDEIRO**  
Prefeito

## ANEXO 02

Recibo de doação de instrumentos da Funarte para a Sociedade Musical Euterpe  
Sebastianense

## SAÍDA DE MATERIAL

ADMINISTRAÇÃO DO CENTRO ADMINISTRATIVO DO GOVERNO DO ESTADO

<input checked="" type="checkbox"/> SAÍDA EM DEFINITIVO	Nº DA SAÍDA	DATA
<input type="checkbox"/> SAÍDA PARA CONCERTO	2711/05	12/12/05
DE: <i>Secretaria Estadual de Cultura</i>		
PARA: <i>Sec. Musical Ent. Sebastianaense - Campos dos Goytacazes</i>		
PATRIMÔNIO Nº	ESPECIFICAÇÃO DO MATERIAL	
1	<i>01 Clarineta</i>	
2	<i>01 Bombarda tuba sib</i>	
3	<i>01 Bombardino em sib</i>	
4	<i>01 Saxofone alto</i>	
5	<i>01 Saxhorn alto</i>	
6	<i>02 Trompetes sib</i>	
7	<i>02 Trombones de vara</i>	
8		
9		
10		
11		
12		
RESPONSÁVEL PELO ÓRGÃO SOLICITANTE		
<i>Walter de O. Ferraz</i>		
Assistente Técnico		
Metr. 554 7741		
Diretor - DGAF - Carimbo	Assessor - Carimbo	
Autorizado por:	Conferido na portaria por:	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
Assinatura da Administração	Assinatura	
	Em <i>12/12/05</i>	Hora: <i>17:30</i>
A SAÍDA DE MATERIAL É VÁLIDA APENAS NESTA DATA SAÍDA EXCLUSIVAMENTE PELA PORTARIA DE SERVIÇO - RUA DA AJUDA		

*Recebi o material acima.*

*Rio, 12.12.05*

*Valson Henrique de Almeida*

## ANEXO 03

Relatório Final da Conferência Municipal de Cultura

Relatório Final da  
Conferência Municipal de Cultura – Campos dos Goytacazes – 2006  
Cultura, Sociedade e Identidade

Reunidos nos dias 22, 23 e 24 de setembro, os 304 inscritos na Conferência Municipal de Cultura Campos dos Goytacazes – 2006, após amplas discussões e debates aprovaram as seguintes propostas:

- 1) Implantação de Espaços Culturais no interior e periferia.
- 2) Investimentos culturais através de editais.
- 3) Que a cultura tenha uma Fundação única para sua representação com as suas superintendências e várias manifestações.
- 4) Que o diretor do Teatro de Bolso Procópio Ferreira volte a ser indicado pela classe artística.
- 5) Retorno do projeto Mambembinho para atender as escolas.
- 6) Rever o código de postura em relação às manifestações culturais.
- 7) A criação da escola de Artes Plásticas em nível técnico de 2º grau e Curso Superior (sugerimos que até a implantação da escola ocorra com apoio da escola de arte já existente no município).
- 8) Contemplar e atender à arte circense com divulgação e apoio.
- 9) Usar a TV Universitária para divulgar a arte da cidade.
- 10) Projeto de ônibus multicultural. Criação de um veículo volante no valor de R\$500 mil permanente e R\$50 mil para manutenção. Que ele seja equipado para teatro, dança, artes plásticas e cinema.
- 11) Concha acústica num local central.
- 12) Término das obras no Teatro Trianon (em seu entorno): barzinho cultural para encontro dos artistas, salas de vídeo, sala de exposições, etc.
- 13) Retirada da Secretaria Municipal de Educação do Palácio da Cultura.
- 14) Que os delegados eleitos para a Plenária Final desta Conferência Municipal fiquem em fórum permanente, para debater, votar e aprovar os itens que comporão a minuta de reestruturação do Conselho Municipal de Cultura.
- 15) Devolução da Casa do Artista.
- 16) Criar um calendário permanente de eventos que possa estabelecer discussões sobre cultura local.

- 17) Promover a capacitação e a atualização de professores e funcionários que atuam na área Cultural da Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes.
- 18) Garantir o direito de exercício de manifestação promovendo a diversidade cultural, por meio de cadastro e mapeamento dos artistas plásticos, artistas populares e manifestações populares na área de artes plásticas, possibilitando a criação de uma agenda municipal.
- 19) Agilizar o acesso dos projetos culturais, para possibilitar redução nos custos das exposições itinerantes e locais.
- 20) Valorizar a produção de arte local e definir espaços públicos, para exposição e comercialização.
- 21) Promover e incentivar a valorização das artes plásticas locais.
- 22) Realizar cursos de esclarecimentos sobre a Lei de Incentivo Fiscal e de incentivo à cultura.
- 23) Incluir programas qualificativos de ensino de artes em todos os níveis de ensino fortalecendo a parceria entre Ministérios e Secretarias Estaduais e Municipais da Cultura e Educação.
- 24) Fomentar a parceria entre os Estados, Municípios e Países, promovendo a circulação de produtos culturais e artísticos.
- 25) Criar e assegurar espaços na mídia para a divulgação e a veiculação de manifestações e da programação cultural nos níveis local e regional.
- 26) Disponibilizar democraticamente os equipamentos públicos (tais como: cavaletes, painéis, cabines para vídeos, televisão, DVD) para comunicar o fazer artístico local.
- 27) Incentivar o acesso aos espaços públicos à sociedade em geral, criando meios para a prática de atividades culturais, inclusive nos finais de semana e feriados, com profissionais qualificados e remunerados para o atendimento ao público.
- 28) Criação de um espaço para exposição do acervo de obras da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima, criando assim oportunidades para visitação permanente.
- 29) Fomentar parcerias com a sociedade civil organizada e instituições em geral.
- 30) Que a Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima ocupe todo o espaço a ela determinado e que anteriormente era usado, inclusive a área externa.
- 31) Reativação do Conselho Municipal de Cultura.
- 32) Que o Conselho seja deliberativo e paritário.
- 33) Criação de uma câmara setorial de áudio-visual no Conselho Municipal de Cultura.

- 34) Revisão da Lei Municipal de Incentivo à Cultura.
- 35) Regulamentação e efetivação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura revista.
- 36) Revitalização do fundo municipal de cultura.
- 37) Realização de oficinas de capacitação de profissionais de áudio-visual.
- 38) Política de exibição e comunicação.
- 39) Exibição em espaços públicos de áudio-visual nacional, priorizando a produção local.
- 40) Utilização dos espaços das TVs locais para exibição de audiovisual nacional, priorizando a produção local.
- 41) Estabelecimento de parcerias com entidades governamentais e não governamentais (públicas e privadas).
- 42) Criar um foro permanente de discussão sobre “Cultura e Educação”, espaço onde atuam, pedagogicamente, professores e animadores culturais, visando encontrar denominadores comuns que beneficiem a comunidade estudantil do município, no que tange à descoberta de seus valores culturais.
- 43) Criação de um departamento ao gestor de Cultura, voltada para estudos pontuais do Ensino e da Pesquisa sobre cultura popular, passando por todas as suas correntes estéticas.
- 44) Inventário das famílias quilombadas, situadas na região do Baixo Imbé (Conceição, Cambucá, Aleluia); Alto Imbé (Carumbi), Quilombo (Conselheiro Josino), Quilombo (Dores de Macabú), Carucango Rei (Conceição de Macabú), Deserto Feliz, Colina e Barrinha (São Francisco de Itabapoana), em articulações com os mesmos, uma vez que, apesar de serem municípios, fazem parte de um mesmo contexto cultural. Criar ações para que os problemas dessas famílias sejam resolvidos pela Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Social.
- 45) Inventário de todas as famílias que, expulsas das terras pelos latifundiários depois da abolição da escravatura, se localizaram nas franjas das cidades e que ainda mantêm, por tradição, seus princípios matriarcais. Comunicar o fato e pedir providências à Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Social, para que sejam incluídas nos programas de habitação popular dos governos Municipal, Estadual e federal.
- 46) Propõe a inclusão (e reconhecimento) da cultura sírio-libanesa, fruto da imigração estrangeira, como finalidade de expressão cultural na cidade de Campos dos Goytacazes.

47) Inventário de todas as manifestações folclóricas de raiz, periférica e/ou de massa em todo município: Festas à Caipira com quadrilhas de roça, Folias de Reis, Grupos de Jongo, Mana-Chica do Caboio, Mana Joana, Fado, Pastorais, Poetas Populares, Capoeira/Maculelê/Samba-de-Roda, Bois Pintadinhos originais (com o ritmo do Bumba-Meu-Boi), Bois-de-Samba, Cavalhadas, Vaquejadas, Batuques e Barabadás, forrobodós (ou forrós), Feijão Miúdo e Cirandas.

48) Inventário também, dos grupos folclóricos e contadores de histórias voltados para a representação simbólica, sem os quais as culturas de raiz já teriam desaparecido, por falta absoluta da relação referência/significado. Criação de um programa de incentivo a estas pessoas, grupos ou companhias, para que possam continuar realizando o seu trabalho de grande importância cultural.

49) Inventário das atividades periféricas e/ou da massa (de natureza popular) existentes no município, como grupos de pagode, de forró, de *funk*, de *hip-hop* (grafismos, dança de rua e músicas com letra de protesto), etc.

50) Inventariar as bandas de músicas do município, destacando os problemas enfrentam para o desenvolvimento de seus trabalhos culturais, principalmente com relação à formação de novos músicos capazes de retroalimentar seus sistemas funcionais e administrativos.

51) Inventário de todas as festas religiosas, tendo como raiz as dedicadas ao Divino Espírito Santo, editando-se um catálogo com datas e atrações lúdicas pertinentes a estas festividades. Exemplo: Santo Amaro, São Sebastião, São Martinho, Nossa Senhora das Graças (Baixa Grande), São Bento, Santa Ana (Saturnino Braga), Nossa Senhora da Penha (Morro do Coco), etc.

52) Inventário de todos os roncós, roças, tendas ou terreiros de atividades afro-brasileiras ou afro-indígenas, identificando suas reproduções mítico-religiosas, incluindo a umbanda e o candomblé, oriundas dos tempos da escravidão ou posteriores, mas existentes no bojo de suas referências históricas.

53) Inventário dos artesãos, a partir do Programa Mãos de Campos e de outros promovidos pela municipalidade, indicando suas diferentes correntes estéticas, incluindo os que atuam, também, em organizações não-governamentais e nos projetos de emprego e geração de renda.

54) Propor parcerias com os centros de pesquisas científicas das universidades, com as quais a municipalidade mantém convênios pedagógicos, para viabilizar os inventários,

a partir da constatação de que os inventários necessitam de pesquisas de todos os níveis, incluindo as de campo, quantitativas e qualitativas.

55) Ampliação e reforma da sede da Federação Espírita de Umbanda de Campos, situada à avenida Visconde de Alvarenga, no Parque Universitário, tornando-a funcional para as reuniões de suas ancestralidades religiosas. Criar no espaço o Museu Sagrado dos Orixás, representativo dos signos/símbolos do sincretismo religioso instaurado no Brasil durante o período da escravidão.

56) Criação de uma biblioteca temática, junto à Fundação Cultural Zumbi dos Palmares, contendo títulos importantes da saga dos negros na história do Brasil e, principalmente, em Campos dos Goytacazes, que teve a maior concentração de escravos durante a Colonização e Império. A Biblioteca Afro-Brasileira poderá se tornar um espaço de referência cultural para estudantes, professores, pesquisadores e a sociedade brasileira como um todo.

57) (Re) afirmação da adoção de Cultura Afro-brasileira (História da África) na educação básica, especial e no campo; Educação de Jovens e Adultos do Município.

58) Criação da disciplina Cultura Popular (Folclore) e Folkcomunicação na educação básica, especial e no campo; Educação de Jovens e Adultos do Município.

59) Criação de um Museu de Arte Popular (MAP), reunindo todas as tendências culturais do município, a partir de suas instâncias sociais e econômicas, com destaque para o café, a cana de açúcar e atividades pastoris. O museu poderá ser híbrido, na medida em que recolha os acervos das usinas já inoperantes, de antigos bangüês e engenhos, instrumentos de senzalas, implementos usados no trabalho, na culinária (iguaras e doces), na caça e pesca, além de objetos servíveis às lides no campo e na cidade, escoradas na força do boi e do cavalo, como meios de transporte de canas, café, açúcar e produções agrícolas e manufaturadas.

60) Estímulo aos festivais de quadrilhas de roça nos bairros e distritos, nos meses de junho/julho, de modo a recuperar/preservar uma das mais tradicionais festas populares do interior do país, nas quais se presentificam ainda, figuras emblemáticas (Pai João e Mãe Maria, mulinhas, mamulengos, e jaguares), e atividades lúdicas ainda residindo no imaginário popular, como pau-de-sebo, danças das fitas, cadeia, leitura de sortes, fogueiras, exposições e vendas de bebidas e comidas típicas, etc.

61) Estímulo ao encontro municipal de Bandas de Música, de preferência no interior onde ainda existem grupos formados ou fragmentos dessas sociedades musicais importantes para os programas de inclusão social dos jovens.

62) Estímulo aos festivais de folclore (ou Mostra de Cultura Popular), sempre no mês de agosto, reunindo atividades não só das escolas interioranas como as localizadas nas zonas periféricas.

63) A criação, junto à Secretaria Municipal de Agricultura e no espaço do Horto Municipal, de atividades voltadas para a produção de ervas medicinais, com a instalação de um laboratório para a produção de medicamentos fitoterápicos.

64) Construção de um amplo sambódromo, com áreas específicas de concentração e dispersão, pista com 800 metros, palco especial para a realização de grandes shows e demais eventos, inclusive desfile pela Independência e aniversário da cidade, além de barracões para oficinas de alegoria, sede para as representações das sociedades carnavalescas, um Palácio do Samba com biblioteca temática informatizada, centro de pesquisas históricas, um museu para abrigar a história do carnaval campista. Arquibancadas e camarotes, cujo interior, nos moldes dos sambódromos do Rio de Janeiro e São Paulo e dos bambódromos da região norte/nordeste, serviria, durante o ano, para oficinas de artesanato, de alegorias, etc, incluindo boxes comerciais para serem alugados por ocasião dos eventos. Locais para cursos de música, escolas regulares de nível fundamental, etc.

65) Criar, nas sedes das sociedades carnavalescas, os Centros Populares de Cultura, visando à inclusão social das crianças, adolescentes e adultos, através de cursos culturais e profissionais.

66) Sugerir que as sociedades carnavalescas, subvencionadas (ou não) pela prefeitura, realizem, durante o ano, cursos importantes para alimentar o sistema de produção artística de apoio aos desfiles, como:

67) Cursos de dança para a formação de mestres-salas e porta-bandeiras;

68) Cursos de Mestres de Harmonia e Bateria;

69) Cursos de instrumentais de bateria;

70) Cursos de artes alegóricas com aproveitamento de materiais reciclados;

71) Cursos de corte-costura voltada para o carnaval;

72) Cursos de música – violão, cavaquinho, banjo, e teclado;

73) Cursos de instrumentos musicais para bandas de música;

74) Cursos de carpintaria e montagem de carros alegóricos, etc.

75) Oficialização do carnaval ou a partir da municipalidade ou da terceirização do serviço, considerando que os atuais dirigentes não tem como, por exemplo, exigir o cumprimento de horários por parte dos desfilantes.

76) Criação de um regulamento novo (a partir de uma ampla discussão entre carnavalescos e o poder público municipal) para a edição de um novo carnaval para Campos, considerando o seu atual aspecto popular, atraindo a maioria oriunda da periferia da cidade, e sem a participação das classes médias, potencialmente mais consumistas, cujo retorno à avenida poderia justificar os investimentos altamente necessários no setor.

77) Retorno aos enredos históricos e culturais, sem estas homenagens a políticos verificadas nos últimos anos, o que tira, sem dúvida, a originalidade dos desfiles que, por sua vez, precisam ser modernizados, não só a partir de uma nova estética, mas na sua organização. Por exemplo: o carnaval de Campos não comporta mais a construção de alegorias sobre antigas carretas de cana, que são pesadíssimas e que por isso, ainda são puxadas por tratores (situação esta eliminada do carnaval do Rio de Janeiro, por exemplo, desde 1946).

78) Implantação o mais imediatamente possível do Conselho Municipal de Cultura (consultivo, deliberativo e paritário) e, simultaneamente, de um Fundo Municipal de Cultura.

79) Criação de um selo editorial da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima.

80) Relançamento de obras antológicas e lançamento de obras de autores atuais campistas e que tratem de Campos, mediante avaliação do Conselho Editorial do Departamento de Literatura da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima.

81) Implantação de bibliotecas setoriais fixas com espaços adequados a outras atividades culturais em diversos bairros e distritos do município e de uma volante para comunidades não contempladas pelo Programa de Interiorização das Bibliotecas.

82) Extensão do horário de atendimento ao público da Biblioteca Municipal Nilo Peçanha até às 20 horas de segunda à sexta-feira e até às 15 horas aos sábados.

83) Implantação de uma biblioteca central, regional, digitalizada que seja uma referência como centro específico da região norte-fluminense.

84) Instituição por parte do Conselho Municipal de Cultura de um título de notório saber a estudiosos da região norte-fluminense em reconhecimento a seu percurso cultural.

85) Criação de uma coleção de textos comentados de autores campistas, com fins didáticos e de divulgação.

86) Criação da escola municipal de música.

87) Anexar a disciplina música à grade curricular municipal.

88) Recadastramento e cadastramento de bandas, grupos e artistas solos através dos critérios de qualificação a serem definidos por técnicos do corpo gestor (Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima).

- 89) Substituição do sinal escolar convencional (antiaéreo) por música através de orientação técnica de músico terapêuticas.
- 90) Reestruturação do patrimônio físico e instrumental das liras.
- 91) Criação de corpos artísticos na Fundação Teatro Trianon (teatro, dança, ballet, coral, orquestra).
- 92) Igualdade de condições de pagamento aos artistas locais respeitando os mesmos critérios de pagamento aos artistas nacionais.
- 93) Implantação de um Festival de Música estruturado dentro de um padrão profissional em nível nacional.
- 94) Cumprimento da realização das obras já aprovadas pela Câmara Municipal estruturando física e tecnicamente os auditórios das escolas municipais.
- 95) Restauração do prédio da Praça do Santíssimo Salvador para instalação efetiva do Museu de Campos dos Goytacazes.
- 96) Restauração de prédios de incontestável valor histórico, cultural e arquitetônico com vistas à revitalização econômico-cultural do Centro Histórico.
- 97) Inventário do Patrimônio Cultural (Catalogar).
- 98) Instituir um Fórum Permanente para interlocução e articulação entre as instituições que trabalham com patrimônio cultural e sociedade civil organizada, que terá ação fiscalizadora.
- 99) Instituir Uma Câmara Técnica que desenvolva um trabalho permanente de educação patrimonial, da sociedade civil, capacitando-a para a participação no Conselho Municipal de Cultura. Essas ações poderão incluir a produção de cartilhas, folheteria, atividades itinerantes, atendendo a área rural.
- 100) Definir as políticas de preservação, as áreas de proteção, os bens e o inventário do patrimônio.

## ANEXO 04

Documentos que comprovam a existência do convênio do governo municipal com a Sociedade Musical Operários Campistas

Monitor Campista

**Lei nº 7.166, de 17 de dezembro de 2001.**

Autoriza o Chefe do Poder Executivo Municipal, a firmar convênio com a Sociedade Musical Operários Campistas.

A CÂMARA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES DECRETA E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

**Art. 1º** - Fica o Chefe do Poder Executivo Municipal autorizado a firmar convênio com a Sociedade Musical Operários Campistas.

**Art. 2º** - As despesas decorrentes do presente convênio, já com previsão orçamentária e atendidos os requisitos da LRF, correrão por conta de dotação orçamentária própria.

**Art. 3º** - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

**PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES**, 17 de dezembro de 2001.

**Arnaldo França Vianna**  
- Prefeito

**Lei nº 7.168, de 14 de dezembro de 2001.**

Campos dos Goytacazes, sexta-feira, 30 de janeiro de 2004



# Prefeitura

## Gabinete do Prefeito

**EXTRATO DE TERMO ADITIVO DE CONVÊNIO**  
TERMO ADITIVO AO CONVÊNIO CELEBRADO  
ENTRE O MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS  
GOYTACAZES E A SOCIEDADE MUSICAL OPERÁ-  
RIOS CAMPISTAS.

**PARTES:** MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS  
GOYTACAZES E A SOCIEDADE MUSICAL OPERÁ-  
RIOS CAMPISTAS.

**OBJETO:** reajuste do valor mensal pactuado  
na cláusula terceira do Convênio assinado em 17  
de maio de 2002, cuja vigência permanece.

**VIGÊNCIA:** O termo inicial do presente Termo  
Aditivo dar-se-á na data de sua assinatura, e o  
seu término se dará em dezembro de 2004.

**VALOR:** R\$ 9.000,00 (nove mil reais) men-  
sais.

**DATA:** 31 de dezembro de 2003.

# Monitor Campista



## Prefeitura Municipal de Campos dos Goitacazes

### Gabinete do Prefeito

#### Convênio

Convênio que entre si celebram o Município de Campos dos Goitacazes e a Sociedade Musical Operários Campistas, com fulcro na Lei Municipal de nº 7.166, de 17 de dezembro de 2001.

O MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS GOITACAZES, pessoa jurídica de direito público interno, inscrito no CGC/MF sob o nº 29.116.894/0001-61, com sede na Rua Coronel Ponciano de Azevedo Furtado nº 47, Parque Santo Amaro, nesta cidade, neste ato, representado pelo Exmo. Sr. Prefeito Dr. Arnaldo França Vianna, brasileiro, casado, médico, portador da CI nº 12.482.926-8-IPF de 15/09/97, e do CPF sob o nº 268.776.197-49, residente e domiciliado nesta cidade, e a Sociedade Musical Operários Campistas, sociedade civil de fins filantrópicos, com personalidade jurídica de direito privado, na forma de Banda Musical, tendo como sede social, a Rua Tenente Coronel Cardoso, 340, altos, Centro, nesta cidade, representada neste ato por seu Presidente, Sr. Hermes Alves da Cunha, brasileiro, solteiro, portador da CI nº 12.006.542-IPF, expedida em 22/02/74 e CPF 472.387.047/49, residente na Rua Silva Pinto, 45 Turf Clube, nesta cidade, resolvem neste ato celebrar o presente Convênio, mediante as cláusulas e condições seguintes:

#### CLÁUSULA PRIMEIRA - DO OBJETO

O presente Convênio com base na Lei Municipal nº 7.166/2001, tem como objeto a participação do Município de Campos dos Goitacazes sob a forma de Cooperação, Parceria e Participação, com a Sociedade Musical Operários Campistas, no sentido de implementar a consecução do Projeto "A Música de Campos no Novo Milênio", visando proporcionar ao povo de Campos e regiões adjacentes, o acesso à instrução musical com o aproveitamento de alunos e bem como apresentação pública em nossa cidade, tornando esta Associação num instrumento de difusão cultural na área da música popular e erudita.

#### CLÁUSULA SEGUNDA - CABE A SOCIEDADE MUSICAL OPERÁRIOS CAMPISTAS:

- a) difundir e preservar a tradição das Bandas Cívicas, oferecer cursos gratuitos nas áreas didáticas e instrumentais ao quadro de músicos da Associação;
- b) Proporcionar à comunidade campista o acesso à instrução musical;
- c) Proporcionar a menores carentes ou não ensino gratuito possibilitando aos mesmos a oportunidade de terem os mesmos, um ofício.

#### CLÁUSULA TERCEIRA - DO REPASSE

O Município de Campos dos Goitacazes, repassará à Conveniada a importância mensal de R\$ 5.640,00 (cinco mil, seiscentos e quarenta reais), quantia esta que servirá para fazer face às despesas gerais necessárias ao funcionamento da Conveniada.

#### CLÁUSULA QUARTA

Cabe à Conveniada remeter relatório bimestral a esta Procuradoria acerca de todas as despesas e atividades, desenvolvidas através da Associação, conforme planilha de custo constante da solicitação, em consonância com a Lei de Responsabilidade Fiscal.

#### CLÁUSULA QUINTA

A quantia retromencionada será depositada toda dia 30 na conta bancária da Associação.

#### CLÁUSULA SEXTA - DA VIGÊNCIA

O prazo de vigência do presente convênio terá como termo inicial a data da assinatura do presente instrumento e o termo final em 31 de dezembro de 2002, podendo ser renovado ou rescindido, sempre no interesse da Administração, através de Termo Aditivo.

#### CLÁUSULA SÉTIMA

O presente convênio será publicado, sob a forma de extrato, no diário oficial do Município, no prazo regimental.

#### CLÁUSULA OITAVA

O Foro competente para dirimir qualquer dúvida advinda deste Convênio será o desta Comarca de Campos dos Goitacazes/RJ, renunciando, as partes, a outro foro por mais privilegiado que seja.

Assim, estando as partes justas e acordadas, assinam o presente instrumento, em cinco vias de igual forma e teor, na presença de 02 (duas) testemunhas, abaixo assinadas.

Prefeitura Municipal de Campos dos Goitacazes, 17 de maio de 2002.

Arnaldo França Vianna  
Prefeito

Hermes Alves da Cunha  
Representante da Sociedade Musical  
Operários Campistas

#### Testemunhas:

- 1º) - Assinatura ilegível
  - 2º) - Assinatura ilegível
- (Republicado por ter saído com incorreção)

#### Portaria Nº 443/2002.

O PREFEITO MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOITACAZES, no uso de suas atribuições legais, RESOLVE, com base no artigo 8º, I, II, § 1º, I, alíneas "a" e "b", da Emenda Constitucional nº 20, de 15 de dezembro de 1998, APOSENTAR, o Motorista, lotado na Secretaria Municipal de Saúde, matrícula nº 7374-9, Derlando do Espírito Santo, com proventos proporcionais ao seu tempo de contribuição, a serem fixados pela Secretaria Municipal de Administração.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOITACAZES, 08 de julho de 2002.

Arnaldo França Vianna  
Prefeito



ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES  
GABINETE DO PREFEITO

## EXTRATO DE CONVÊNIO

CONVÊNIO CELEBRADO ENTRE O  
MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES E A SOCIEDADE  
MUSICAL OPERÁRIOS CAMPISTAS.

**PARTES:** MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES E A  
SOCIEDADE MUSICAL OPERÁRIOS CAMPISTAS.

**OBJETO:** resgatar a cidadania e conscientizar os assistidos da  
importância da educação, saúde, profissão e meio ambiente,  
acompanhando as políticas de preservação através de cursos e  
palestras.

**VIGÊNCIA:** 31/12/2005.

### DOTAÇÃO ORÇAMENTÁRIA:

Natureza de despesa: 335043

Programa de trabalho: 04.122.0000.0.006

**VALOR:** R\$ 88.200,00 (oitenta e oito mil, duzentos reais) global, a  
ser repassado em 10 (dez) parcelas, sendo a primeira no valor de R\$  
22.050,00 (vinte e dois mil e cinquenta reais) até o dia 30 de março de  
2005 e as demais parcelas no valor de R\$ 7.350,00 (sete mil, trezentos  
e cinquenta reais) mensais, até o dia 30 de cada mês.

**DATA:** 17/03/2005

30 03 05  
*[Handwritten signature]*



ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
 PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES  
 GABINETE DO PREFEITO

## TERMO ADITIVO

TERMO ADITIVO AO CONVÊNIO  
 CELEBRADO ENTRE O MUNICÍPIO  
 DE CAMPOS DOS GOYTACAZES E A  
 SOCIEDADE MUSICAL OPERÁRIOS  
 CAMPISTAS.

O **MUNICÍPIO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES**, pessoa jurídica de direito público interno, inscrito no CNPJ sob nº 29.116.894/0001-61, com sede na Rua Coronel Ponciano de Azevedo Furtado, nº 47, Parque Santo Amaro, nesta cidade, representado pelo Exmo. Sr. Prefeito Municipal, **ALEXANDRE MARCOS MOCAIBER CARDOSO**, brasileiro, casado, médico, portador de carteira de identidade nº 11.293.679-4- IFP/RJ, inscrito no CPF sob o nº 302.300.207-04, residente e domiciliado à Rua Voluntários da Pátria, 462, Centro, nesta cidade, doravante designado **MUNICÍPIO** e a **SOCIEDADE MUSICAL OPERÁRIOS CAMPISTAS**, pessoa jurídica de direito público interno, inscrita no CNPJ sob o nº 30.411.532/0001-82, com sede na Rua Tenente Coronel Cardoso, nº 340, Centro, nesta cidade, representada neste ato por seu Presidente, **HERMES ALVES DA CUNHA**, brasileiro, portador da carteira de identidade nº 12.006.542 (IPF), inscrito no CPF / MF sob o nº 472.387.047-49, residente e domiciliado na Rua Silva Pinto, nº 45, Turf-Club, nesta cidade, doravante designada **SOCIEDADE MUSICAL OPERÁRIOS CAMPISTAS**, assinam o presente **TERMO ADITIVO** ao Convênio previamente firmado, mediante as seguintes cláusulas e condições:

### CLÁUSULA PRIMEIRA – OBJETO

O presente Termo Aditivo tem como objeto a alteração no valor e forma de repasse previsto na Cláusula Segunda do Termo Aditivo de Convênio assinado em 17 de junho de 2005 e a prorrogação do prazo de vigência previsto na Cláusula Quinta do Convênio assinado em 17 de março de 2005.

### CLÁUSULA SEGUNDA - VALOR E FORMA DE REPASSE

O valor global do presente Termo Aditivo do Convênio é de R\$ 142.200,00 (cento e quarenta e dois mil, duzentos reais), a ser repassado em 11 (onze) parcelas, sendo a primeira de R\$ 23.700,00 (vinte e três mil e setecentos reais) a ser paga até o



ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES  
GABINETE DO PREFEITO

dia 28 de fevereiro de 2006 e as demais de R\$ 11.850,00 (onze mil, oitocentos e cinquenta reais) mensais até o último dia útil de cada mês subsequente.

**CLÁUSULA TERCEIRA – VIGÊNCIA**

Este Termo terá vigência da data de sua assinatura até o dia 31/12/2006.

**CLÁUSULA QUARTA – RATIFICAÇÃO**

Todas as cláusulas do Convênio que ora se adita não alteradas por este Termo permanecem ratificadas e em plena vigência.

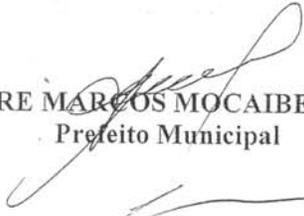
**CLÁUSULA QUINTA – PUBLICAÇÃO**

O presente Termo será publicado em forma de extrato, no prazo legal, no órgão oficial do Município de Campos dos Goytacazes.

**CLÁUSULA SEXTA – FORMALIZAÇÃO**

E, por estarem assim, justas e de acordo, as partes assinam o presente Convênio em cinco (05) vias de igual teor e forma, na presença de duas (02) testemunhas que também o subscrevem.

Campos dos Goytacazes, 02 de janeiro de 2006.

  
ALEXANDRE MARCOS MOCAIBER CARDOSO  
Prefeito Municipal

HERMES ALVES DA CUNHA  
Presidente

TESTEMUNHAS:

1-   
CPF: 79.339.727-20

2-   
CPF: 079.738.367-40