

Tradição e modernidade: as bandas civis em Campos dos Goytacazes, RJ¹.

Tradition and Modernity: Community Bands in Campos dos Goytacazes, RJ.

Karina Barra Gomes*
Simonne Teixeira**

Resumo: Este artigo tem como tema principal as centenárias sociedades musicais em Campos dos Goytacazes (RJ) e se propõe, a partir de um recorrido histórico sobre suas origens no Município, refletir desde o campo das políticas culturais sobre o caráter social destas instituições na atualidade. Neste sentido, buscamos compreender os processos de formação da identidade dos músicos tecida nos espaços de produção de cultura local, ao mesmo tempo em que almejamos compreender os processos de construção de memória que dão sustentação à sobrevivência destas agrupações musicais. A permanência das bandas civis no cenário musical do Município expressa sua capacidade de assimilar a modernidade como forma de resistência, sem perder os elementos que as estruturam: a identidade, a memória e a solidariedade.

Palavras-chave: Bandas Civis. Políticas Culturais. Identidade. Memória. Campos dos Goytacazes.

Abstract: This article has as its main theme the centenary musical societies in Campos dos Goytacazes (RJ) and proposes, from a historical tour of its origins in the Municipality, to reflect from the field of cultural policies about the social character of these institutions in the present time. In this sense, we seek to understand the processes of identity formation of the musicians woven in the spaces of production of local culture, while at the same time we aim to

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

* Licenciada em Música - UNIRIO, Mestre em Políticas Sociais e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro - UENF.

** Doutora em Filosofia e Letras (Historia) - Universitat Autònoma de Barcelona (Espanha), professora Associada da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil – UENF; vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Políticas Sociais e Ciências Naturais/UENF. Atual diretora da Casa de Cultura Villa Maria/UENF.

understand the processes of memory construction that give support to the survival of these musical groups. The permanence of Community Bands in the musical scene of the Municipality expresses its capacity to assimilate modernity as a form of resistance, without losing the elements that structure them: identity, memory and solidarity.

Keywords: Community Bands. Cultural Policies. Identity. Memory. Campos dos Goytacazes.

As sociedades musicais centenárias constituem um lugar permanente de produção de cultura em algumas das cidades brasileiras, bastião da memória musical e amálgama de uma identidade local própria. As corporações musicais, ainda hoje, preservam um patrimônio cultural e uma tradição pujante, assentada na memória e na identidade dos músicos que a integram. Aspiram continuar a existir buscando assimilar novos instrumentos disponíveis em sua própria organização comunitária de caráter participativo – pelas políticas culturais – a fim de garantir sua existência. Este texto pretende contribuir para uma maior valorização das bandas civis centenárias, especialmente as de Campos dos Goytacazes que, entre a tradição e a modernidade, representam uma das mais importantes resistências culturais no país.

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

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

Para o pesquisador Mario de Andrade (1976, p. 13), os elementos formais da música, o som e o ritmo são tão velhos quanto o homem. Segundo Andrade

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

Os relatos históricos indicam que os índios costumavam comemorar seus feitos de guerra e realizar rituais de culto aos deuses com danças e cantos, fazendo uso de diversos instrumentos musicais (flautas, buzinas, trombetas, tambores) confeccionados com elementos da natureza. De fato, parece que o primeiro encontro entre os nativos e os portugueses se encerrou com música. Araújo (1972), remetendo à carta fundacional do Brasil de Pero Vaz de Caminha menciona que, “acabada missa, ‘levantaram-se muitos deles (índios) e tangeram corno ou vozinha (buzina) e começaram a saltar e dançar um pedaço’, enquanto os portugueses retornaram às suas naus, ‘tangeram trombetas e gaitas” (ARAÚJO, 1972, p. 219).

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

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

No entanto, este passado musical foi por muitos anos desconhecido, já que nem os indígenas e nem os povos vindos da África possuíam partituras musicais com registros sonoros. Mas, também, em Portugal não se tem conhecimento de registros da época do descobrimento (ARAÚJO, 1972, p. 220).

E assim, grande parte do passado musical brasileiro permaneceu desconhecido, até que Francisco Curt Lange, renomado musicólogo alemão, em 1944, realiza importante estudo sobre compositores do século XVIII, em Minas Gerais (CASTAGNA, 2010, p. 36). A partir de então, começa a surgir no Brasil um verdadeiro interesse pela história musical do país.

Como já assinalamos, o período colonial foi profundamente marcado pelo encontro de diferentes culturas. Deste encontro, segundo Castagna (2010, p. 37), surgiram duas categorias de música que se diferenciam pela função: a música tradicional, representada pelos indígenas, africanos e europeus, de produção espontânea e não profissional, com o surgimento de gêneros e ritmos musicais, fruto da mistura destas culturas e uma música de caráter europeu, produzida por músicos profissionais, principalmente para o teatro e instituições religiosas. A categoria tradicional sobrevive e será reconhecida como folclórica ou popular no século XIX, e a segunda como erudita ou artística no século XX (CASTAGNA, 2010). Mario de Andrade (1976) sugere que o canto português ou a música instrumental profana ocorriam somente nos lares e sem expressão histórica, estando reservado às capelas o apuro musical (ANDRADE, 1976, p. 165).

Mario de Andrade (1976, p. 184) faz referência à participação dos padres católicos na formação da vida brasileira. Estes, nos dois primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil, cantavam e ensinavam peças gregorianas aos índios, como parte do processo de catequização. Havia influência gregoriana na liberdade rítmica de certos fraseados do canto brasileiro do início do século XX e, segundo Andrade (1976), a influência portuguesa foi uma das mais vastas, pois entende que os portugueses fixaram o tonalismo harmônico da música brasileira, a quadratura estrófica, instrumentos e danças.

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

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

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

A formação de Campos dos Goytacazes esteve marcada por intestinas disputas ao longo dos séculos XVI e XVIII, pela posse das terras. O gado e os escravos eram as principais riquezas. As terras se concentravam nas mãos de umas poucas famílias e das ordens religiosas; além dos jesuítas, estavam os beneditinos. O centro destas disputas era a região chamada de baixada, onde os jesuítas, ainda no século XVI, se instalaram em uma fazenda em Campo Limpo, próximo à então Villa de São Salvador dos Campos dos Goytacazes, que passou a ser conhecida como Fazenda Solar do Colégio, cenário de muitas festividades. A fazenda possuía grande extensão e reunia inúmeros escravos de origem africana para os trabalhos no engenho que ali foi estabelecido. Configurava-se, portanto, em uma ocupação eminentemente rural, mas com intenso movimento, já que a maior parte da população colonial se concentrava dispersa na área rural. A atividade econômica predominante era a criação de gado, embora houvesse uma produção agrícola diversificada.

Segundo Lamego (1938), quando ocorreu a visita do Ouvidor Geral Dr. Manuel da Costa Mimoso, em 1730, todo o povo dos arredores participou de sua recepção. Os escravos ao som de sacabujas² e atabales³ apregoavam as

²Sacabuje vem de saquebute, que é um instrumento primitivo de metal com corpo cilíndrico que deu origem ao trombone. Semelhante ao trombone de vara, com som mais melodioso (DOURADO, 2004, p.293).

cavalcadas⁴. Na praça da fazenda fronteira ao edifício principal, estavam as senzalas, folhagens, estandartes, pendões, bandeiras esvoaçantes entre as roupas extravagantes da burguesia rural, as roupas da terra dos negros e os olhares indígenas.

Os chameleiros⁵ participavam da festividade com trombetas e timbales, havia danças de negros e índios, cavaleiros com porta-estandartes. O Colégio tinha um órgão e, nesta ocasião em que o Ouvidor Geral esteve hospedado na fazenda, foi cantado um *Te Deum*⁶. Segundo Lamego (1938, p. 33-34), o som do órgão escapava do templo para o portal, janelas, terraço e chegava até a praça do solar. Pe. Pedro Leão foi um dos músicos que o executou. Pode ter sido esse o primeiro órgão europeu instalado na cidade que se tenha registro. É também Lamego (1938) que informa sobre uma tempestade, em 1926, que derruiu parte do telhado que caiu sobre o instrumento (LAMEGO, 1938, p. 32).

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

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

Siqueira (1939) aponta as dificuldades que os historiadores, folcloristas e escritores enfrentam ao tentar encontrar registros de música no período dos

³Atabale é um tambor de origem mesopotâmica no século XII a.C. que os árabes levaram para a África e Península Ibérica (DOURADO, 2004, p.33).

⁴A Cavalcada é um folguedo de origem portuguesa, “vinculada aos *torneios* (quando coletivo) e as *justas* (quando individual) medievais, sendo uma forma de entretenimento para os cavaleiros nos períodos de ócio, em que não havia guerras ou cruzadas, servindo de alguma maneira para que estes mantivessem a “forma” para os combates reais. Nestas ocasiões, os cavaleiros tinham a oportunidade de exibir sua destreza e a bravura. Tal como é praticada no Brasil, a Cavalcada dramática, apresenta forte herança na luta entre os cristãos e os mouros, na Península Ibérica” (TEIXEIRA, 2008, p.34).

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

⁶ A expressão latina *Te Deum* significa “a ti Deus” é um cântico de louvor a Santo Ambrósio e teve seu surgimento na Idade Média, no século IV, geralmente é usado em procissões e festas, segundo o costume da liturgia católica (DOURADO, 2004, p.326).

engenhos. Às canções de engenho foi dada pouca importância e a escassez de registros da época revela esta realidade. Mas a tradição deixou registros importantes sobre os cantos de trabalho⁷ relacionados às diferentes etapas do trabalho no engenho, entremeados pelos sons de seus instrumentos de trabalho no processo de corte. O facão que cortava a cana emitia um som pela sua lâmina, no transporte da cana para o engenho todos cantavam: o tangedor, o cevador e o bagaceiro; no momento das refeições os trabalhadores eram chamados pelo som do búzio, um instrumento rústico; “na casa da caldeira, o fomalheiro, o mestre, o batedor... Quem não cantava assobiava. Como se vê, a música predominava em todos os setores, abundantemente” (SIQUEIRA, 1939, p. 64).

Nossa intenção nesta primeira parte foi a de situar os primeiros movimentos musicais no Brasil que podem se vincular com a formação das sociedades musicais, tendo em conta ainda as primeiras notícias sobre a presença da música no entorno da incipiente Vila de São Salvador de Campos dos Goytacazes. Este cenário rural, associado à produção açucareira, começa mudar radicalmente quando as liras entram na cena urbana em torno da segunda metade do século XIX, dentro do processo de modernização da cidade. Desde então, estas agrupações constroem e mantêm, com suas práticas musicais, as identidades e as memórias dos músicos, bem como a música popular e erudita.

De vila à cidade: música urbana, memórias e afetividade nas liras

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

A vila de São Salvador dos Campos dos Goytacazes estava, até finais do século XVIII, reduzida a um entreposto comercial, facilitado por sua localização às margens do rio Paraíba do Sul. A rústica vila possuía poucas ruas sem

⁷ “As cantigas de trabalho em conjunto ainda são encontradas nos mais distantes rincões do país com uma vitalidade sem par: é o aboio, o canto dos varejeiros dos barcos do São Francisco, dos tropeiros, dos comboieiros, dos trabalhadores das fainas agrícolas” (ARAÚJO, 1977, p. 133).

calçamento e tinha pouca importância, já que a maior parte da população se concentrava na zona rural. Ao final do século XVIII, a pecuária começou a ser substituída pela atividade agro-açucareira, a raiz do declínio da produção de açúcar no Recôncavo da Guanabara, que anteriormente abastecia a cidade do Rio de Janeiro.

O pleno desenvolvimento da indústria açucareira favoreceu o crescimento da vila que, já em 1835, foi elevada à condição de cidade. Teve início o deslocamento das famílias mais abastadas para a incipiente cidade onde começaram a surgir as primeiras casas de características urbanas e os palacetes de gosto eclético. O crescimento da economia impulsionou, também, entre outros fatores, um aumento no fluxo de migrantes que aportavam na região com novos investimentos, gerando a necessidade de expansão da malha viária de comunicação e a melhoria nos portos. A construção do canal Campos-Macaé (1840-1870) e a instalação do primeiro engenho vapor na região, no ano de 1877, em Quissamã, favoreceu fortemente à economia regional impulsionando o crescimento urbano das cidades da região, principalmente Campos dos Goytacazes, a mais importante delas.

A expansão portuguesa no território nacional, principalmente a partir da transferência da Corte Portuguesa para a cidade do Rio de Janeiro, contribuiu para que as tradições musicais vindas do reino influenciassem a produção musical no Brasil. As agrupações musicais, tal como as conhecemos hoje, começaram a surgir em 1808, após instalação de D. João VI e de sua corte na cidade do Rio de Janeiro (DINIZ, 2007, p. 54). Costa (2011) assinala que, “já em 1808, com a vinda da família real para o Brasil e o estabelecimento de um exército nacional, as bandas militares se concretizaram e contribuíram diretamente para o surgimento das bandas civis de caráter moderno no país” (COSTA, 2011, p. 243). Com o tempo, estas foram se distinguindo em bandas civis e militares. As de caráter militar se vincularam às forças armadas (Guarda Nacional, Exército, Marinha, Bombeiros, Polícia Militar), cujo repertório era de hinos-marchas, dobrados, trechos de música clássica e motivos de música popular (TINHORÃO, 1997) e as civis, em geral, formadas por escravos, ex-escravos, chorões, operários passaram ocupar lugares de destaque na vida civil e na cidade, ocupando as praças, circos, leilões, coretos, festas populares,

campanhas políticas, bailes e procissões.

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

Como consequência, a partir da segunda metade do século XIX, foram aparecendo na cidade as orquestras, as corporações musicais e instrumentistas de elevado apuro musical, como a Sociedade Philarmônica de Campos (1855), a Sociedade Musical Instrução e Recreio (1856-58), a Banda Phil’Euterpe⁸ (1856), a Sociedade Recreio Musical (1860), a Sociedade de Euterpe (1861) e a Sociedade Philarmônica (1861), que teve uma vida efêmera, tendo feito suas exposições no Teatro São Salvador (SOUSA, 1985, p. 248).

Simultaneamente, os músicos amadores, não tendo lugar nas orquestras, começaram a compor as líras musicais ou bandas civis. Em Campos dos Goytacazes, assim como em muitas cidades do interior do Brasil, as líras são, também, conhecidas como corporações musicais ou sociedades de Euterpe⁹.

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

Em meados do século XIX, havia no Brasil dois contextos musicais bem definidos: a cultura musical europeizada da elite que soava nos grandes teatros e nos salões dos palacetes e a música relacionada à vida popular que acontecia principalmente nos espaços públicos, nos informa Machado (2010, p. 122). As líras com seus instrumentos de sopro e percussão animavam tanto a elite, quanto as camadas mais desprivilegiadas da sociedade, contribuindo para o

⁸ Esta banda se transformou em orquestra em 1906 (SOUSA, 1985).

⁹ Euterpe vem do grego *Euterpe*, *es*, que significa musa da dança (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1276). Para Olinto, ela é a deusa da música e da poesia lírica (OLINTO, 2001, p. 221).

“abrasileiramento” (DINIZ, 2007, p. 55) de diferentes ritmos e gêneros europeus que chegaram ao Brasil, no século XIX (a polca, a valsa, o *schottish*, a mazurca e a quadrilha) e representavam uma das poucas oportunidades que a população tinha de ouvir música de qualquer estilo. A polca, especialmente, – “gênero música de dança com compasso binário e andamento vivo, que se originou na Bohemia, no início do século XIX” (MACHADO, 2010, p. 123) – constituiu-se em um elemento de uniãodestes dois universos. Soando tanto nos ambientes da elite, quanto em festas populares, a polca produzia uma ampla mediação cultural (MACHADO, 2010, p. 123). As liras transitavam, com versatilidade, tanto na música erudita, quanto na música popular e a polca era um elemento presente no repertório das bandas, favorecendo o seu trânsito nas diferentes esferas sociais.

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

Havia, também, remanescentes da chamada música de barbeiro, executada no Brasil colonial por um conjunto de escravos negros que somavam à profissão de barbeiro, o ofício de músico¹⁰. Segundo Sousa (1985, p. 247), em Campos dos Goytacazes, o ano de 1878 ficou marcado como o da última apresentação da música dos barbeiros, durante a inauguração da Usina São João (SOUSA, 1985, p. 248).

A existência das sociedades musicais não se limita aos espaços urbanos. A tradicional festa de Santo Amaro, que acontece no município há 286 anos, é uma das festas que contava com apresentação de banda. A primeira delas teria ocorrido no Solar do Colégio, em 1733, onde também se apresentava a

¹⁰O “terno” de barbeiros, compostos de escravos negros, tocava com certa liberdade as músicas em voga - lundus, dobrados, quadrilhas, fados, fandangos e chulas, sempre presentes nas solenidades públicas e festas de igreja, como que anunciando o acontecimento (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. “Música de barbeiro” - <http://dicionariompb.com.br/musica-de-barbeiro/dados-artisticos>).

tradicional Cavallhada. A notícia sobre a festa nos é trazida pelo Jornal Ostensor Brasileiro de 1845:

Huma bem dirigida banda de música convida a amável *população de tres dias* a ir gosar as premicias do festejo. Então o arrebatador quadro das jovens de Goitacaz em celeste desalinho matinal offusca de todo os brilhantes encantos do despertar da natureza. Ouvida com religioso e sublime respeito a missa, toda a manhã se esvae em divertimentos. He, á tarde, porém, que os festejos se animam (SÁ, 1845, p. 299) ¹¹.

Também é possível identificar a presença de instrumentistas que, além da banda e da cavallhada, já compunham os festejos da época. Encontram-se também descritas nesta nota as maviosas serenatas, que perpassavam os dias 13, 14 e 15 de janeiro (dia de Santo Amaro), bem como músicas ao som de guitarra popular, arpejos difíceis de viola, folguedos, figuras expressivas de danças campestres e nacionais (SÁ, 1845, p. 300).

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

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

Sousa (1985, p. 247) afirma que os campistas sempre foram amantes da música e que em cada rua se ouvia o som de pianos. Enquanto nos solares e

¹¹O destaque em itálico na expressão ‘população de tres dias’ é do autor da matéria do Jornal Ostensor Brasileiro.

palacetes urbanos ecoavam os festejos e celebrações com muita música, duas liras da cidade participavam da campanha abolicionista: a Sociedade Musical Lira de Apolo e a Sociedade Musical Lira Conspiradora.

A Lira de Apolo teve seu surgimento em 1870 e seus primeiros músicos eram operários, camponeses, marceneiros e pedreiros de outras bandas existentes na cidade. Os próprios músicos construíram a sede da lira com pedras que buscaram no rio da cidade e com os trilhos que apanhavam da rede ferroviária. Dentre outros documentos, em seu acervo que ainda se preserva, encontramos uma lista de presença, do ano de 1894, onde consta a assinatura de onze músicos que haviam participado de uma apresentação no Theatro São Salvador. Além da dimensão social festiva que envolvia músicos e comunidade, privilegiando um convívio entre ambos, as bandas civis eram instituições organizadas e exigiam o comprometimento de seus músicos.

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

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

Para se ter uma ideia da importância dessas unidades produtivas na vida social e cultural dos distritos de Campos dos Goytacazes, entre os anos 1930 e 1970 existiram na cidade 68 salas de cinema de rua, sendo 48 delas nos distritos próximos às usinas (SILVA, 2017, p. 35-37). Importante notar que estas salas de

cinema eram, em sua maioria, usadas também como teatro e espaço de festividades (recreação e bailes, animados pelas liras musicais).

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

Tanto o Patronato São José, que abrigava meninos, quanto o Orfanato de meninas da Igreja da Lapa (antigo seminário de padres no século XVI) acolhiam crianças e adolescentes pobres dando-lhes, também, ensino musical. Curioso observar que a mesma prática que os padres jesuítas tiveram de prover ensino de música para índios, os usineiros, posteriormente, também o fizeram, através das bandas civis, com os seus funcionários e os meninos e meninas órfãs da cidade. Nos arquivos da Sociedade Musical Operários Campistas, encontramos fotos de crianças negras tocando na banda do patronato, pelas ruas da cidade. Muitas dessas crianças vieram a se tornar, posteriormente, músicos militares e maestros, estando alguns ainda estão vivos e atuantes.

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

Hoje, algumas sociedades musicais centenárias ainda atuam no município: Lira de Apolo, Lira Guarani, Lira Conspiradora, Sociedade Musical Euterpe Sebastianense, Lira Santo Amaro, Sociedade Musical Nossa Senhora das Dores e a Banda Nossa Senhora da Penha. As quatro últimas estão nos distritos. As tradicionais sociedades musicais irromperam na modernidade com um importante legado musical, autênticos repositórios de repertórios de grande valor para a cultura musical brasileira.

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

A busca dos músicos das bandas pelo fazer musical no âmbito urbano sugere, desde o século XIX, a construção de uma identidade própria, de uma afirmação de si mesmos como atores sociais e um sentimento de pertencimento. Isso pode significar uma busca, ainda que inconsciente, pela preservação de suas memórias compartilhadas no convívio comunitário nas sedes, na interação social do grupo, nos ensaios e tocatas¹².

Entendemos que as memórias individuais ao serem socializadas acabam compondo parte da memória compartilhada, a qual, portanto, entendemos como coletiva, por envolver a solidariedade, a intersubjetividade, o compartilhar de ideias, de sons musicais e de vivências pessoais. E definir memória não é em absoluto uma tarefa simples, como nos sinaliza Santos (2003, p. 27): “não há uma definição simples do que seja a memória”. A complexidade desse conceito se revela pela amplitude de seus possíveis significados.

Ao aceitarmos que o conceito de memória se torna importante para a reflexão que aqui fazemos, assumimos que o termo implica uma variedade de interpretações sobre os elos entre presente e passado. Atribuir valor à preservação da memória na atualidade é entender que as narrativas de versões e leituras do passado, num presente ameaçado pelas mudanças advindas com a globalização, incentivam os grupos a lutar pelo reconhecimento de suas identidades. Mas a memória se associa também aos lugares, aos espaços vividos, para e na constituição da identidade. Neste sentido, a permanência destas sociedades musicais se alinha na busca por validar as narrativas destes grupos. Neste sentido, historicizar, situar suas trajetórias no tempo e no espaço é reconhecer sua importância no cenário cultural.

A memória considerada como processo social em constante movimento, reforça as afetividades, as experiências e as relações geracionais que ocorrem nestes espaços de produção cultural. As tradições (no sentido de transferência) e as narrativas orais exercitadas nos encontros, aulas de música e ensaios colaboram na construção das identidades dos sujeitos que se forjam na

¹² Tocatas também são chamadas de retretas ou funções que a banda faz.

construção dessas memórias, podendo estar imbricadas em genealogias e lugares: pontos de apoio da memória.

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

O interesse em analisar as construções, fatos e eventos do passado relacionados a lugares e práticas sociais do presente foi de Nora (1993), investindo no estudo de lugares que, para ele, eram lugares de memórias encontradas nos gestos, nos rituais, nos saberes do silêncio, nos saberes dos corpos, nos hábitos, nas práticas que reiteram o presente.

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

Desse modo, o compartilhar da memória individual através das experiências, das práticas musicais e sociais nas retretas, nas comemorações de valor para a elite ou para o povo, pode contribuir, portanto, para a recuperação da memória das agremiações e das comunidades. A importância desse resgate para a identidade de um lugar é inquestionável.

Como as bandas civis têm resistido ao tempo vivas, isso pode significar que as memórias individuais dos músicos vêm sendo compartilhadas ao longo do tempo. Daí a dimensão social da memória, para a qual Halbwachs (1990) chama a atenção. Pois as memórias coletivas são formadas a partir das lembranças construídas socialmente, dotadas de um caráter familiar e grupal, que foram compartilhadas coletivamente, pois se encontram no universo das práticas sociais e do pensamento humano.

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

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

Corporação tem o mesmo significado que guilda¹³ tinha na Antiguidade. Dourado (2004, p. 52) a entende como uma sociedade de músicos que defendia os mesmos interesses em relação aos trabalhos musicais em ofícios religiosos e festas da cidade. Eles monopolizavam ou dividiam, por locais, as apresentações musicais, sem que um grupo invadisse a área do outro. Cada grupo arregimentava seus integrantes, mas expulsava quem infringisse as normas estabelecidas por consenso ou a disciplina interna da sociedade. As liras da cidade têm um comportamento um pouco parecido, até os dias de hoje.

Outro elemento que contribui na consolidação das memórias do grupo é a sua atuação no campo da educação social, que urde uma forte tessitura de caráter intergeracional com grande componente agregador. Embora o termo educação social¹⁴ seja de uso bem mais recente que as bandas civis, entendemos que os processos educativos vivenciados no interior das bandas podem assim ser classificados.

¹³ Associação de músicos surgida na Idade Média que funcionava como uma máfia profissional (DOURADO, 2004, p.152).

¹⁴ Educação social é o “conjunto fundamentado e sistemático de práticas educativas não convencionais, desenvolvidas preferencialmente – embora não exclusivamente – no âmbito da educação não formal, orientadas para o desenvolvimento adequado e competente da socialização dos indivíduos, assim como para dar resposta a seus problemas e necessidades sociais” (VENTOSA, 2016, p.18).

Nas últimas décadas, o Brasil protagonizou enormes avanços no campo das políticas culturais¹⁵, principalmente no que tange à participação dos grupos produtores de cultura e no acesso a recursos financeiros, através de editais públicos. Embora a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE tenha, desde 1975, desenvolvido projetos de apoio através de editais públicos, específico para as bandas civis, este processo não tinha o caráter participativo.

Estamos de acordo a Castro e Rodrigues (2017, p. 34), em distinguir os termos ‘política cultural’ (que remete as agendas governamentais) e ‘política de cultura’ (ações alavancadas por grupos não vinculados a esferas de governo), o que favorece a uma maior interação entre o Estado e sociedade no campo das políticas culturais. Trata-se de valorizar a “participação pública na construção e consolidação das políticas culturais, como um importante caminho de empoderamento da sociedade e de fortalecimento da noção coletiva de grupo social” (CASTRO; RODRIGUES, 2017, p. 35).

Esta perspectiva coaduna com Canclini (1987, p. 26), que define o campo das políticas culturais como o conjunto de intervenções que são realizadas tanto pelo Estado como pelas instituições civis e grupos comunitários organizados, com a finalidade de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social.

Acreditamos que esta definição de política cultural se aproxima de nossa discussão no que diz respeito à valorização da cultura como modo de vida (WILLIAMS, 1979) e transformação social, pois fica claro que, além do poder público, os agentes das políticas podem ser os grupos comunitários em defesa de sua identidade. Neste sentido, os músicos vinculados as bandas civis em Campos dos Goytacazes passaram do papel de meros receptores das políticas públicas a protagonistas de sua própria política cultural.

Os músicos das líras exercem muito pouca participação nos Conselhos e Conferências de Cultura do Município, demonstrando que suas expectativas de transformação social se espelham no uso que realizam da educação musical informal gratuita para a comunidade, nas vivências do cotidiano, nas apresentações musicais e na afetividade, enquanto a construção de memórias e

¹⁵Aqui entendido no sentido que nos oferece a palavra inglesa *politics*, ou seja “a esfera do ‘jogo político’, da dinâmica, das disputas de sentido, de valores, de ideias, de projetos políticos” (CASTRO; RODRIGUES, 2017, p.34).

a afirmação de sua identidade encontram espaço de coesão e aprofundam as relações entre os sujeitos.

Embora o Município conte com o sistema de cultura e com o conselho municipal de cultura, constata-se a ausência de políticas culturais específicas para as liras por parte do poder público municipal que abranjam as necessidades desses grupos centenários. As iniciativas para reforma e/ou restauração das sedes partem da comunidade local (professores e alunos do curso de Arquitetura do Instituto Federal Fluminense) e das liras que estabelecem, entre si, parcerias para ajuda mútua, demonstrando sentimento de pertencimento e solidariedade. Entre outras formas de participação entre as mesmas estão: doações de materiais, cadeiras, móveis, empréstimo de instrumentos musicais e professores que auxiliam outras liras no ensino de música para iniciantes.

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

A democracia sociocultural, um paradigma das políticas culturais defendido por Canclini (1987), dialoga e abrange a educação social por trabalhar com a possibilidade de alavancar a criatividade, a participação dos sujeitos nos processos de criação e ação coletiva, participação popular organizada e autogestionária. Os músicos acabam sendo responsáveis por sua própria política cultural e pela preservação de suas memórias.

Nos modos de vida (WILLIAMS, 1979) compreendidos na cultura, estão as práticas e vivências que dialogam como um organismo vivo nas liras. O uso do aparato estatal para desenvolver políticas culturais junto à democracia participativa não têm alcançado seus objetivos, devido à escolha dos músicos por gestarem a si próprios, enquanto organizações participativas e autogestionárias, reafirmando sua identidade.

Essas ações coletivas de iniciativa popular ajudam os músicos a reivindicarem formas alternativas ao sistema hegemônico, permitindo sua

sobrevivência como cultura residual¹⁶ (WILLIAMS, 1979), fazendo uso de táticas e modos de fazer (CERTEAU, 2014) que envolvem saberes e a coletividade, aproveitando as oportunidades que lhes são conferidas na sociedade, enquanto são agentes sociais de seu modo peculiar de vida.

Na cultura residual, faz-se um retorno aos valores criados anteriormente nas situações reais do passado dotadas de significação por representarem “áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer”, segundo Williams (1979, p. 127).

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

Os movimentos de grupos culturais que desenvolvem a solidariedade se expressam como espaços de atuação, lugares de memórias e de reivindicações informais, canalizando aspirações sociais em novas formas de cooperação, com base na afetividade. Entre a tradição e a modernidade perduram as liras que, ancoradas nos resíduos do passado e na educação social, articulam a participação como identidade comum aos músicos que tecem sua política cultural.

Bibliografia

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

ANDRADE, Mario de. **Pequena História da Música**. 6 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

¹⁶Como cultura residual, Williams (1979) expõe que: “O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (WILLIAMS, 1979, p. 125).

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ARAÚJO, José Mozart de. [Música] **Atlas Cultural do Brasil**. Brasília: CFC/MEC/FENAME, 1972.

CANCLINI, Néstor García. Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: um balance latinoamericano. In: CANCLINI, Néstor García (Org.). **Políticas Culturales em América Latina**. México: EditorialGrijalbo, 1987, p. 13-61.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 35-76.

CASTAGNA, Paulo. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII, D.O. **Leitura**, São Paulo, ano 12, n. 143, abr., p. 6-9, 1994.

CASTRO, Flávia Lages; RODRIGUES, Luiz Augusto. **Gestão Cultural**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – Artes de fazer**. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

COSTA, Manuela Areas. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, v.15, 1º semestre, p. 240-260, 2011.

CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs). **Usos e abusos da história oral**. 3 ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p.149-164.

DINIZ, André. **O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/musica-de-barbeiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

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

GOMES, Karina Barra. **Conservatório para o povo**. Monografia (Graduação), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro-RJ, 2003.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005, p.11-26.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

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

LAMEGO, Alberto. O Solar do Colégio. **Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, nº2, p.21-41, 1938.

LE GOFF, Jacques. **Memória-História**. Lisboa: Enciclopédia Einaudi, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol.1, p.11-50, 1997.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais no final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 119-160.

NORA, Pierre. Entre memórias e histórias – a problemática dos lugares. **Projeto história**, n.10, p.7-28, 1993.

OLINTO, Antônio. **Minidicionário Antônio Olinto da Língua Portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2001.

RIBEIRO, Joaquim. **Folclore do açúcar**. Rio de Janeiro: Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

SÁ, Miguel A. Heredia de. Festa de Santo Amaro, em Campos, **Jornal Ostensor Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.38, 1845 p. 299-300. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700100x&pasta=ano%20184&pesq=Santo%20Amaro>>. Acesso em: 18dez. 2018.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Joilson Bessa. **Salas de cinema em Campos dos Goytacazes: lugar, sociabilidade e políticas culturais** – da década de 1960 aos anos

2010. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense - UFF/IFLCH, Campos dos Goytacazes - RJ, 2017.

SIQUEIRA, José. A música brasileira no cyclo da Canna de Assucar, **A semana**, Campos dos Goytacazes, 9 set.,p. 64-65, 1939.

SOUSA, Horácio. **Cyclo Áureo**: história do primeiro centenário de Campos (1835-1935). Itaperuna: Damadá, 1985.

TEIXEIRA, Simonne. Tempo de cavallhada. In: TEIXEIRA, Simonne. (Org.). **Contribuições à prática pedagógica para a Educação Patrimonial**. Campos dos Goytacazes: EdUENF, 2008, p. 34-36.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um tema em debate. São Paulo, Ed. 34, 1997.

VENTOSA, VictorJ.**Didática da participação**: Teoria, metodologia e prática. São Paulo: Ed. SESC, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

Recebido em Janeiro de 2019
Aprovado em Fevereiro de 2019