



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Bruno César Pinto Madureira

**BANDAS CIVIS NO TERCEIRO QUARTEL DO
SÉCULO XX**

ESTUDO DE CASOS COM AS BANDAS DE QUATRO
CONCELHOS

Tese no âmbito do Doutoramento em Estudos Artísticos, vertente Estudos Musicais, orientada pelos Senhores Professores Doutores Paulo Estudante e Maria Fernanda Rollo e apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Junho de 2019

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

BANDAS CIVIS NO TERCEIRO QUARTEL DO SÉCULO XX

Estudo de Casos com as Bandas de Quatro Concelhos

Bruno César Pinto Madureira

Tese no âmbito do Doutoramento em Estudos Artísticos, vertente Estudos Musicais, orientada pelos Senhores Professores Doutores Paulo Estudante e Maria Fernanda Rollo e apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Junho de 2019



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



*Aos meus pais, à minha esposa
e à minha filha Soraia Beatriz*

Agradecimentos

Ao longo de todo este trabalho de investigação contei com o apoio, colaboração e compreensão de entidades, empresas, colegas, amigos e familiares. Os meus agradecimentos:

Às pessoas que inevitavelmente tive de importunar através de conversas e depoimentos, nomeadamente, ao arquitecto Romeu Pinto da Silva, Dr. Humberto Biu, senhores Raul Cardoso e José Manuel Brás, Dr. José Luís Maia, doutoras Susana Barrote e Katherine Brucher; ao chefe da Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana, maestro Major João Cerqueira, pelas facilidades concedidas para a exploração e inventariação do espólio do maestro Silva Dionísio. Um agradecimento também ao subchefe Sargento-Mor Saraiva e ao arquivista Sargento-Ajudante Fernando Alexandre pela colaboração prestada; à professora doutora Maria do Rosário Pestana pelos comentários alusivos a algumas partes da tese; ao doutorando André Granjo pelos valiosos conselhos e sugestões dados, particularmente na fase inicial deste trabalho; ao professor doutor José Pedrosa Cardoso pelas indicações e contactos facultados na preparação do processo de candidatura ao doutoramento; aos colegas do Instituto de História Contemporânea pelos ensinamentos e sugestões durante os seminários em que participei; a Francisco Pereira, Catarina Batista e Fernando Silva por correcções, comentários e sugestões; a todos os entrevistados que participaram no Estudo de Casos. Destes devo realçar aqueles cuja colaboração prestada se estendeu para além da entrevista, nomeadamente, os senhores António Silva, Adail Rosa e Mário Neves; àqueles indivíduos que graciosamente cederam a título definitivo documentos relativos às bandas abordadas, designadamente, o Tenente-Coronel José Gaspar. A minha gratidão igualmente às seguintes instituições: Biblioteca Nacional de Portugal; Hemeroteca Municipal de Lisboa; Museu Cidade de Almada; Banda de Música da Força Aérea; Sociedade Filarmónica Incrível Almadense; Arquivo Municipal de Oeiras; Centro de Documentação Anselmo Braamcamp Freire – Museu Municipal de Loures; Museu Municipal Sebastião Mateus Arenque - Azambuja; Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais. Ao Professor Doutor Paulo Estudante e à Professora Doutora Maria Fernanda Rollo, orientadores da tese, pela disponibilidade, incentivo e orientação competente deste trabalho.

O meu muito obrigado a todos quantos me ajudaram a erguer a presente tese. Sem todos estes contributos, esta não teria sido possível. Para todos vão, pois, os meus agradecimentos.

Bem hajam!

Resumo

Esta investigação concentra-se no estudo das bandas civis, particularmente de quatro concelhos, no decorrer do terceiro quartel do século XX, um período que tem sido descurado pela investigação académica, mas de grandes transformações e dinâmicas, documentadas nesta tese. O presente estudo pretende, como objectivo principal, caracterizar aqueles agrupamentos musicais sob um ponto de vista histórico e musicológico. São analisados e interpretados os seguintes fenómenos: disponibilidade de recursos humanos, situação financeira e paradigma organizacional, constituição instrumental, modelo da formação musical ministrada aos aprendizes e grau de aceitação na comunidade local. A tipologia do repertório musical habitualmente interpretado, os espaços habituais de actuação e os principais eventos ligados à actividade das bandas providenciam um segundo nível de análise, apesar de não estarem no centro da pesquisa. Complementarmente é apresentado um enquadramento histórico das filarmónicas portuguesas até à década de 1980, face à escassez de uma visão histórica daqueles agrupamentos em Portugal. Esta investigação pretende igualmente contribuir para o conhecimento, consciencialização e compreensão da banda civil, enquanto uma instituição geradora de processos sócio-musicais e de transformação da realidade social, assim como atenuar o fosso existente entre as investigações relativas a este tipo de agrupamento musical e outros temas dentro da Musicologia, da Etnomusicologia, da História ou da Antropologia. O percurso metodológico contemplou a consulta bibliográfica, a recolha de artigos de imprensa e a investigação em acervos e arquivos. Esta metodologia foi combinada com a História Oral, nomeadamente, através da realização de entrevistas a elementos participantes nas bandas em estudo, no período acima mencionado. Foi incluído um Estudo de Casos com as dezasseis filarmónicas sediadas nos municípios de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras. Da análise dos dados recolhidos concluímos que os fenómenos estudados tiveram uma relevância considerável e influente na actividade das filarmónicas em consideração, embora díspares elas. Enquanto a situação financeira, os métodos de ensino praticados (e conseqüente formação musical dos músicos), a predominância do género masculino e a faixa etária dos executantes, agregam as bandas estudadas, há outros que as separam, nomeadamente, a disponibilidade de executantes, o grau de aceitação local, a tipologia do repertório musical interpretado, a organização e estrutura das bandas e o habitual espaço performativo. Consoante as regiões, o período considerado foi de estagnação ou decadência nas bandas civis. Por força da escassez de estudos sobre esta temática, o presente estudo procura projectar uma nova luz sobre estes agrupamentos, em particular durante o período temporal e o espaço geográfico tidos em consideração.

PALAVRAS-CHAVE: Banda civil, Filarmónica, Música amadora, Movimento filarmónico, História oral, Cinfães, Águeda, Fundão, Oeiras.

Abstract

This investigation concentrates on the study of wind bands, particularly those of four Portuguese municipalities, during the third quarter of the twentieth century, a period that has unexpectedly been neglected by academic investigation, if we take into account the landmarks and events that occurred in that period, particularly relevant to the wind bands. It aims at characterizing those musical groups from a historical and musicological point of view. The following phenomena are analyzed and interpreted: availability of human resources, financial situation, institutional organization, instrumental constitution, type of musical education ministered to apprentices and degree of social acceptance. The type of musical repertoire, the spaces of performance and the main events related to the activity of the bands are not neglected, although they are secondary purposes. A historical frame of the Portuguese wind bands until the 1980's is presented here as there is a scarcity of historical studies of these bands in Portugal. This investigation also aims at contributing to the knowledge, consciousness and understanding of the wind bands as a socio-musical process, as well as reducing the existing gap in the researches concerning this type of musical bands and other themes in Musicology, Ethnomusicology, History and Anthropology. The methodological approach involved bibliographic research, press article collections, and file research. This research involved the participation of thirty-four interviewed individuals from the wind bands active in the decades mentioned above. A case study about the sixteen wind bands of the municipalities of Cinfães, Águeda, Fundão and Oeiras was included. From the analysis of the collected data, we can conclude that the phenomena observed had an influence on the activity of the wind bands although its impact was diverse in the studied bands. While the financial difficulties, the inadequate methods of teaching used (and consequently deficient musical educational of musicians), the exclusivity of men and their high age level link the generality of the studied wind bands, others, however, separate them. For example, the number of musicians in the bands, the degree of local acceptance. The type of musical repertoire performed, the organization and structure of the bands and the space of performance. Depending on the regions, the period considered was of stagnation or decay for the wind bands. Because of the almost total absence of studies about this subject, this study projects a new light on these groups in particular during the temporal period and geographical space referred.

KEYWORDS: *Civil band, Philharmonic, Amateur music, Wind band movement, Oral history, Cinfães, Águeda, Fundão, Oeiras.*

Índice de conteúdos

| | |
|--|-----|
| Agradecimentos | v |
| Resumo | vii |
| Abstract..... | ix |
| Índice de conteúdos..... | xi |
| Índice de figuras..... | xvi |
| Índice de quadros | xix |
| Índice de abreviaturas e Siglas..... | xx |
| Introdução | 1 |
| PARTE I: PERSPECTIVA NACIONAL | 21 |
| CAPÍTULO 1 : BANDAS DE MÚSICA, ANTECEDENTES E CONGÉNERES ATÉ MEADOS DO SÉCULO XX..... | 23 |
| 1.1. Para uma conceptualização de agrupamentos musicais de sopro na cultura ocidental .. | 23 |
| 1.2. Música para sopros até à Revolução Liberal em Portugal: antecedentes das bandas..... | 39 |
| 1.3. A banda de música no quadro do Liberalismo e da 1ª República | 55 |
| 1.4. A banda de música entre a Ditadura Militar e meados da centúria vigésima..... | 80 |
| 1.5. Síntese conclusiva..... | 95 |
| CAPÍTULO 2 : BANDAS CIVIS EM PORTUGAL NO TERCEIRO QUARTEL DO SÉCULO XX | 97 |
| 2.1. Contextualização política, económica, social e cultural..... | 98 |
| 2.2. A disponibilidade de recursos humanos | 108 |
| 2.3. A condição financeira e o paradigma organizacional..... | 125 |
| 2.4. A organologia | 133 |
| 2.5. O modelo de ensino musical..... | 138 |
| 2.6. A aceitação local..... | 146 |
| 2.7. Reportório e compositores..... | 149 |
| 2.8. Eventos e iniciativas | 158 |
| 2.9. Síntese conclusiva..... | 169 |
| CAPÍTULO 3 : A BANDA CIVIL ENTRE O 25 DE ABRIL DE 1974 E O FINAL DA DÉCADA DE OITENTA | 173 |

| | |
|---|-----|
| 3.1. O novo contexto político, económico, social e cultural | 173 |
| 3.2. A disponibilidade de recursos humanos | 176 |
| 3.3. A nova condição financeira e a oficialização | 182 |
| 3.4. Os instrumentos musicais e as instalações | 185 |
| 3.5. A formação musical de instrumentistas e regentes | 189 |
| 3.6. Compositores e música para banda | 196 |
| 3.7. Iniciativas, instituições e personalidades | 201 |
| 3.8. Síntese conclusiva | 213 |
| PARTE II: ESTUDO DE CASOS | 217 |
| CAPÍTULO 4 : AS BANDAS DOS CONCELHOS DE CINFÃES, ÁGUEDA, FUNDÃO E OEIRAS ATÉ MEADOS DO SÉCULO XX..... | 219 |
| 4.1. O Estudo de Casos: apresentação justificativa | 220 |
| 4.2. Caracterização do concelho de Cinfães..... | 223 |
| 4.2.1. O movimento filarmónico em Cinfães até meados do século XX | 227 |
| 4.3. Caracterização do concelho de Águeda | 236 |
| 4.3.1. O movimento filarmónico em Águeda até meados do século XX..... | 241 |
| 4.4. Caracterização do concelho do Fundão..... | 258 |
| 4.4.1. O movimento filarmónico no Fundão até meados do século XX | 263 |
| 4.5. Caracterização do concelho de Oeiras | 270 |
| 4.5.1. O movimento filarmónico em Oeiras até meados do século XX..... | 274 |
| 4.6. Síntese conclusiva | 290 |
| CAPÍTULO 5: BANDAS CIVIS DOS CONCELHOS DE CINFÃES, ÁGUEDA, FUNDÃO E OEIRAS NO TERCEIRO QUARTEL DO SÉCULO XX..... | 293 |
| 5.1. Fenómenos potencialmente influentes na actividade das bandas civis | 295 |
| 5.2. Bandas civis do concelho de Cinfães | 298 |
| 5.2.1. Disponibilidade de recursos humanos | 298 |
| 5.2.2. Situação financeira e modelo organizacional..... | 311 |
| 5.2.3. Organologia | 318 |
| 5.2.4. Formação musical dos elementos das bandas | 321 |
| 5.2.5. Aceitação local | 327 |
| 5.2.6. Dados complementares | 331 |
| 5.3. Bandas civis do concelho de Águeda..... | 337 |
| 5.3.1. Disponibilidade de recursos humanos | 337 |
| 5.3.2. Situação financeira e modelo organizacional..... | 351 |

| | |
|--|-----|
| 5.3.3. Organologia | 357 |
| 5.3.4. Formação musical dos elementos das bandas..... | 361 |
| 5.3.5. Aceitação local | 365 |
| 5.3.6. Dados complementares..... | 368 |
| 5.4. Bandas civis do concelho do Fundão | 373 |
| 5.4.1. Disponibilidade de recursos humanos | 373 |
| 5.4.2. Situação financeira e modelo organizacional | 384 |
| 5.4.3. Organologia | 389 |
| 5.4.4. Formação musical dos elementos das bandas..... | 392 |
| 5.4.5. Aceitação local | 394 |
| 5.4.6. Dados complementares..... | 396 |
| 5.5. Bandas civis do concelho de Oeiras | 401 |
| 5.5.1. Disponibilidade de recursos humanos | 402 |
| 5.5.2. Situação financeira e modelo organizacional | 411 |
| 5.5.3. Organologia | 415 |
| 5.5.4. Formação musical dos elementos das bandas..... | 418 |
| 5.5.5. Aceitação local | 423 |
| 5.5.6. Dados complementares..... | 426 |
| 5.6. Síntese conclusiva..... | 430 |
| Conclusão..... | 437 |
| Fontes e Bibliografia..... | 437 |
| Fontes..... | 449 |
| Bibliografia..... | 458 |
| Apêndices..... | 471 |
| Apêndice 0.1. Plano da entrevista | 471 |
| Apêndice 0.2. Guia da entrevista..... | 473 |
| Apêndice 0.3. Carta de cessação | 480 |
| Apêndice 2.1. Dimensão média das 164 bandas inscritas num concurso de 1937..... | 481 |
| Apêndice 2.2. Programas de concerto de bandas entre as décadas de 1920 e 1980..... | 482 |
| Apêndice 2.3. Peças escolhidas pelas bandas no I Concurso Nacional de Bandas | 488 |
| Apêndice 2.4. Peças escolhidas pelas bandas no II Concurso Nacional de Bandas..... | 490 |
| Apêndice 2.5. Lista das transcrições de Silva Dionísio..... | 490 |
| Apêndice 3.1. Peças executadas por bandas militares no Festival do Estoril | 499 |
| Apêndice 5.1. Constituição instrumental da Marcial de Fermentelos em diferentes anos.. | 500 |

| | |
|---|-----|
| Anexos A | 501 |
| Anexo 1.1. Banda do Batalhão de Sapadores de Caminhos-de-ferro em 1918 | 501 |
| Anexo 1.2. Postal de Viana da Mota dirigido a Fernandes Fão | 502 |
| Anexo 1.3. Casas de comércio e reparação de instrumentos musicais em Lisboa..... | 503 |
| Anexo 1.4. Regulamento do Grande Concurso de Bandas Civas Portuguesas de 1937..... | 503 |
| Anexo 1.5. Quadro de honra com os componentes da Banda da SFHP, em 1947..... | 505 |
| Anexo 2.1. Fotografias de bandas de música entre as décadas de 1870 e 1980 | 506 |
| Anexo 2.2. Instrumentação de obras para banda..... | 518 |
| Anexo 2.3. Frontispício de <i>Teoria Geral da Música, Instrumentação e Harmonia</i> | 524 |
| Anexo 2.4. Estatística de concertos e reportório da Banda da GNR entre 1960 e 1971 | 525 |
| Anexo 2.5. Programas de concerto da Banda da GNR | 526 |
| Anexo 2.6. Programas de concerto bandas da GNR e da Armada em 1971 | 530 |
| Anexo 2.7. Bandas da Armada, FAP e GNR no Teatro da Trindade na década de 1970.... | 531 |
| Anexo 2.8. Dedicatória de Joly Braga Santos a Silva Dionísio, na obra <i>Dom Garcia</i> | 532 |
| Anexo 2.9. Panfleto da estreia de <i>Dom Garcia</i> em Vilar de Mouros | 533 |
| Anexo 2.10. Programa de concerto em Vilar de Mouros..... | 534 |
| Anexo 2.11. Concerto no II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Civas..... | 534 |
| Anexo 2.12. Programa do III Concurso de Aprendizizes de música | 535 |
| Anexo 2.13. Regulamento de atribuição de prémios a aprendizes de música | 536 |
| Anexo 2.14. Regulamento do Prémio Custódio Cardoso Pereira | 537 |
| Anexo 3.1. Panfleto de um curso de regência organizado pela APEM em 1978..... | 538 |
| Anexo 3.2. Panfleto do I Curso de aperfeiçoamento Musical..... | 539 |
| Anexo 3.3. Estudos para a reorganização de bandas de Óbidos e Cascais | 540 |
| Anexo 3.4. Orçamentos de duas casas de instrumentos para ceder a bandas | 541 |
| Anexo 3.5. Bandas participantes em “Bandas no Anfiteatro de ar livre” da FCG..... | 542 |
| Anexo 3.6. Programa, boletim de inscrição e panfleto do Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes | 543 |
| Anexo 3.7. Estatutos do Concurso de Aprendizizes Gizela Gonçalves – SFCIA..... | 544 |
| Anexo 3.8. Regulamento do Concurso Aprendizizes de Música da SFCIA..... | 545 |
| Anexo 5.1. Frontispício de uma partitura original para banda oferecida por emigrante tarouquelense no Brasil | 546 |
| Anexo 5.2. Salas de ensaio no terceiro e último quartel do século XX | 547 |
| Anexo 5.3. Primeiros estatutos da Marcial de Fermentelos (primeira e última página)..... | 548 |
| Anexo 5.4. Primeiros estatutos da Banda Alvareense (primeira e última página)..... | 549 |

| | |
|--|-----|
| Anexo 5.5. Primeiras raparigas da Banda de Alvarenga, década de 1960 | 549 |
| Anexo 5.6. Ordem de Serviço da SFCIA: Órgãos Representativos dos Músicos | 550 |
| Anexo 5.7. Catálogo das obras de José Figueiredo | 550 |
| Anexos B..... | 551 |

Índice de figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1.1. Imagens dos manuscritos das Cantigas de Santa Maria, século XIII..... | 39 |
| Figura 1.2. Ensemble de <i>waits</i> do século XVI | 41 |
| Figura 1.3. Charamela portuguesa do século XVIII | 48 |
| Figura 1.4. Colecção de partituras para banda disponível no Armazém de Música e instrumentos de Augusto Neuparth, 1884 | 52 |
| Figura 2.1. Localização espacial dos instrumentistas de uma banda no coreto no terceiro quartel do século XX | 137 |
| Figura 2.2. Frontispício dos programas da audição dos cursos de regentes da FCG | 143 |
| Figura 4.1. Localização dos concelhos de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras | 220 |
| Figura 4.2. Concelho de Cinfães no terceiro quartel do século XX | 224 |
| Figura 4.3. Banda Marcial de Nespereira, cerca de 1934..... | 228 |
| Figura 4.4. Banda do Padre Antero, cerca de 1929 | 230 |
| Figura 4.5. Banda de Santiago de Piães, por volta de 1948 | 232 |
| Figura 4.6. Banda Marcial de Tarouquela, década de 1930 | 234 |
| Figura 4.7. Concelho de Águeda no terceiro quartel do século XX..... | 237 |
| Figura 4.8. Banda de Águeda, 1948 | 245 |
| Figura 4.9. Banda Marcial de Fermentelos, 1924..... | 251 |
| Figura 4.10. Banda Marcial de Fermentelos, 1942..... | 252 |
| Figura 4.11. Banda de Falgoselhe (Castanheirense), finais da década de 1900 | 253 |
| Figura 4.12. Banda Castanheirense, década de 1940 | 254 |
| Figura 4.13. Concelho do Fundão no terceiro quartel do século XX | 259 |
| Figura 4.14. Banda Velha do Fundão, 1934 | 265 |
| Figura 4.15. Símbolo da Banda União Fundanense | 265 |
| Figura 4.16. Banda Nova do Fundão | 266 |
| Figura 4.17. Banda da Associação Desportiva do Fundão | 267 |
| Figura 4.18. Banda do Abrigo de São José..... | 269 |
| Figura 4.19. Concelho de Oeiras no terceiro quartel do século XX..... | 272 |
| Figura 4.20. Banda da SFFC, 1902 | 276 |
| Figura 4.21. Banda da SFAA, 1926..... | 277 |

| | |
|--|-----|
| Figura 4.22. Banda da SIMECQ, década de 1940 | 279 |
| Figura 4.23. Banda da SIMPA, 1928 | 281 |
| Figura 4.24. Banda da SIMPS, 1944..... | 284 |
| Figura 4.25. Banda da SRUCLP, 1927 | 285 |
| Figura 4.26. Banda da SUMEO, 1933 | 286 |
| Figura 5.1. Banda Marcial de Nespereira, 1948 | 299 |
| Figura 5.2. Banda Marcial de Nespereira, 1955 | 299 |
| Figura 5.3. Banda Marcial de Nespereira, início da década de 1970..... | 299 |
| Figura 5.4. Banda de Espadanedo, meados da década de 1940..... | 300 |
| Figura 5.5. Banda de Espadanedo, início da década de 1950 | 300 |
| Figura 5.6. Banda de Espadanedo, 1956..... | 301 |
| Figura 5.7. Banda de Espadanedo, meados da década de 1950..... | 301 |
| Figura 5.8. Banda Marcial de Cinfães, 1949 | 302 |
| Figura 5.9. Banda Marcial de Cinfães, meados da década de 1960..... | 302 |
| Figura 5.10. Banda Marcial de Tarouquela, 1950 | 303 |
| Figura 5.11. Banda Marcial de Tarouquela, 1963 | 303 |
| Figura 5.12. Banda de Ferreiros, década de cinquenta ou sessenta | 304 |
| Figura 5.13. Banda de Ferreiros, década de 1960..... | 304 |
| Figura 5.14. Banda Marcial de Fermentelos, 1955..... | 338 |
| Figura 5.15. Banda Marcial de Fermentelos, 1965..... | 338 |
| Figura 5.16. Banda Marcial de Fermentelos, 1970..... | 339 |
| Figura 5.17. Banda Castanheirense, finais da década de 1950 | 340 |
| Figura 5.18. Banda Castanheirense, década de 1970..... | 340 |
| Figura 5.19. Banda Alvarense, cerca de 1960 | 341 |
| Figura 5.20. Banda Alvarense, década de 1960..... | 341 |
| Figura 5.21. Banda Nova de Fermentelos, 1959..... | 342 |
| Figura 5.22. Banda Nova de Fermentelos, cerca de 1965 | 343 |
| Figura 5.23. Banda Nova de Fermentelos, 1971..... | 343 |
| Figura 5.24. Banda Nova de Fermentelos, 1977..... | 343 |
| Figura 5.25. Banda 12 de Abril, finais da década de 1950 | 345 |
| Figura 5.26. Banda 12 de Abril, 1972..... | 345 |
| Figura 5.27. Banda 12 de Abril, 1978..... | 345 |
| Figura 5.28. Banda União de Santa Cruz, década de 1960..... | 374 |
| Figura 5.29. Banda União de Santa Cruz, década de 1970..... | 374 |

| | |
|---|-----|
| Figura 5.30. Filarmónica Perovisense, meados da década de 1950 | 375 |
| Figura 5.31. Filarmónica Perovisense, década de sessenta | 375 |
| Figura 5.32. Banda de Silvares, 1958 | 376 |
| Figura 5.33. Banda de Silvares, após o ressurgimento de 1967 | 376 |
| Figura 5.34. Banda de Silvares, 1967 | 376 |
| Figura 5.35. Banda de Castelo Novo, década de 1950 | 377 |
| Figura 5.36. Banda de Carnaxide, 1966 | 402 |
| Figura 5.37. Banda da Amadora, início da década de sessenta | 403 |
| Figura 5.38. Banda da Amadora, 1978 | 404 |
| Figura 5.40. José Gaspar e os aprendizes da Banda da Amadora, 1972 | 420 |
| Figura 5.41. Concorrentes ao Concurso de Aprendizizes de Música da FPCCR, 1972..... | 422 |
| Figura 5.42. Aluno a prestar provas na SFCIA para o Concurso de Aprendizizes da FPCCR, 1972..... | 422 |

Índice de quadros

| | |
|--|-----|
| Quadro 1.1. Número de bandas civis inseridas em Casas do Povo | 85 |
| Quadro 2.1. Número médio de executantes das bandas, por distrito, participantes no concurso planeado pela FPCCR em 1937..... | 109 |
| Quadro 2.2. Evolução do número de bandas civis actualmente activas e criadas entre as décadas de 1800 e 1980 | 114 |
| Quadro 4.1. Evolução da população residente em Cinfães..... | 224 |
| Quadro 4.2. Evolução da população residente em Águeda | 237 |
| Quadro 4.3. Evolução da população residente no Fundão..... | 260 |
| Quadro 4.4. Evolução da população residente em Oeiras | 272 |
| Quadro 5.1. Constituição instrumental das bandas do concelho de Cinfães no terceiro quartel do século XX | 320 |
| Quadro 5.2. Número de elementos da Banda 12 de Abril em diferentes serviços..... | 344 |
| Quadro 5.3. Número de serviços religiosos da Banda 12 de Abril em diferentes anos... | 354 |
| Quadro 5.4. Constituição instrumental das bandas do concelho de Águeda em 1971 | 360 |
| Quadro 5.5. Constituição instrumental das bandas do concelho do Fundão em 1971..... | 391 |
| Quadro 5.6. Constituição instrumental das bandas do concelho de Oeiras em 1971 | 418 |

Índice de abreviaturas e Siglas

A

A12A: Arquivo da Banda 12 de Abril

ABSGNR ESD: Arquivo da Banda Sinfónica da GNR Espólio Silva Dionísio

ABT: Arquivo da Banda de Tarouquela

ACARTE: Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte

AMCA FIA: Arquivo Municipal Cidade de Almada Fundo Incrível Almadense

AMO: Arquivo Municipal de Oeiras

ANTT SNI: Arquivo Nacional Torre do Tombo Secretariado Nacional de Informação

APEM: Associação Portuguesa de Educação Musical

B

b: bemol

BNP. Biblioteca Nacional de Portugal

Bx.: Baixo

C

C.: Cerca

CB: contrabaixo

CEE: Comunidade Económica Europeia

Cf.: Confrontar

Clar.: Clarinete

CM: Câmara Municipal

Coord.: Coordenação

CRIM: Centro de Recuperação de Instrumentos Musicais

Cx.: Caixa

D

DGAC: Direcção-geral da Acção Cultural

DGCPE: Direcção-geral da Cultura Popular e Espectáculos

Dir.: Direcção

E

Ed.: Edição

EDP: Electricidade de Portugal

EN: Emissora Nacional

ESMAE: Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo

ESML: Escola Superior de Música de Lisboa

EUA: Estados Unidos da América

F

FAOJ: Fundo de Apoio a Organismos Juvenis

FCG: Fundação Calouste Gulbenkian

FCSH – UNL: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

FLUC: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FNAT: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho

FPCCR: Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio

G

GNR: Guarda Nacional Republicana

H

HA: hectares

I

Id., ibid.: idem, ibidem (o mesmo autor, a mesma obra e a mesma página)

INE: Instituto Nacional de Estatística

INATEL: Instituto Nacional de Aproveitamento dos Tempos Livres

J

JCCP: Junta Central das Casas do Povo

JMP: Juventude Musical Portuguesa

M

MFA: Movimento das Forças Armadas

MPLA: Movimento Popular de Libertação de Angola

N

Nº: Número

O

Op. Cit.: *opere citato* (obra citada)

P

P.: Página

PIB: Produto Interno Bruto

R

RI: Regimento de Infantaria

RTP: Radiotelevisão Portuguesa

RDP: Radiodifusão Portuguesa

S

Sax.: saxofone

S.d.: *Sine data* (sem data)

SEC: Secretaria de Estado da Cultura

SEIT: Secretaria de Estado da informação e Turismo

SFCIA: Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora

SFFC: Sociedade Filarmónica Fraternidade de Carnaxide

S.l.: *Sine loco* (sem local)

SIMPS: Sociedade de Instrução Musical de Porto Salvo

S.n.: *Sine nomine* (sem nome)

Sop.: soprano

SUMEO: Sociedade União Musical e Escolar de Oeiras

T

Tpts.: trompetes

U

UBA: União de Bandas de Águeda

UA: Universidade de Aveiro

UE: Universidade de Évora

UM: Universidade do Minho

UTAD: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

V

V.: Ver

Vol.: Volume

W

WASBE: World Association for Symphonic Bands and Ensembles

Introdução

Embora constituam uma das principais práticas musicais do nosso país as filarmónicas, ou bandas civis,¹ continuam a ser um campo de estudo especialmente descurado pela investigação, inclusive musicológica, não obstante algum desenvolvimento nos últimos anos. A nível académico, são escassos os trabalhos realizados até ao momento em Portugal Continental² nesta área, uma lacuna flagrante quando atentamos à investigação desenvolvida noutros países, com destaque para os EUA. Parece-nos fundamental e imperativo investigar e compreender uma área temática tão rica, tão vasta e tão pouco estudada, sendo que o reduzido número de estudos científicos relativos a estes agrupamentos musicais justifica, por si só, não apenas a pertinência de novos estudos, como a necessidade de produzir conhecimento sobre este fenómeno musical. Por outro lado, estes agrupamentos são responsáveis por mais de um século e meio de formação e educação musical em Portugal, paralelamente ao contributo dado pelas respectivas colectividades para a prática do desporto, do teatro ou da instrução primária.³ O tema que pretendemos estudar, em concreto, nunca foi alvo de qualquer investigação académica. Enquanto musicólogo, membro de uma filarmónica há mais de vinte anos e de uma banda militar há dezoito anos, pensamos reunir requisitos basilares que garantem um conhecimento aprofundado do terreno. Consideramos urgente a valorização e o estudo das nossas bandas civis, sob pena de no futuro a parca informação disponível ser ainda mais escassa e dispersa. Existem arquivos de bandas com partituras desde o século XIX, muitas delas inéditas, cujos responsáveis as deitam ao lixo para libertar espaço. É fundamental e urgente fazer as devidas inventariações, catalogações e

¹ A presente tese não segue a grafia do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Banda civil, ou filarmónica, foram os termos adoptados ao longo deste trabalho para designar os agrupamentos musicais que constituem o nosso objecto de estudo, porque, além de serem designações comumente aceites, são os termos mais usuais no período em que se centra o nosso estudo.

² Especificamente sobre o terceiro quartel do século XX não existe nenhum estudo que foque estes agrupamentos musicais.

A partir daqui e ao longo de todo este trabalho sempre que falamos de Portugal, referimo-nos unicamente a Portugal Continental, excluindo as Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira, bem como os restantes territórios portugueses noutros continentes, cuja independência se deu somente após a Revolução de 25 de Abril de 1974.

³ Não esqueçamos que a filarmónica foi, sobretudo na região sul do país, o motivo da criação de inúmeras colectividades que, posteriormente, expandiram as suas actividades associativas para outros campos da cultura, do recreio, do desporto ou da instrução pública.

digitalizações do material musical (e não só) existente nos arquivos das nossas bandas.⁴ Vejamos a situação que relata Paulo Lameiro neste âmbito:

*Toda a documentação que constitui actualmente o arquivo da Sociedade Artística e Musical dos Pousos escapou por acaso à acção de limpeza levada a cabo pelos Mestre e Contramestre da Banda que, nos anos 80, com o intuito de deitar fora “músicas velhas sem qualquer interesse”, queimaram grande parte dos manuscritos então existentes. A cena foi presenciada por alguns dos actuais elementos da banda que acabaram por salvar o que ainda existe.*⁵

A par do nosso conhecimento empírico, a pesquisa bibliográfica revelou-se essencial para conhecer o estado da arte acerca das bandas, civis e militares, de modo particular em Portugal. Esta tarefa ajudou-nos a clarificar ideias, situar comparativamente a problemática, conhecer resultados interessantes e tomar consciência da pertinência do nosso ponto de vista. Ao nível do 3º ciclo de estudos, a primeira reflexão académica sobre bandas, realizada em instituições de ensino superior portuguesas, terá sido de autoria de Helena Lourosa (*À sombra de um passado por contar: Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Discursos e percursos na história do movimento filarmónico português*), produzida no domínio da etnomusicologia, no ano de 2012. A partir de um interessante e bem redigido estudo de caso com uma banda bicentenária, a autora procura contextualizar a sua existência no âmbito da história das bandas, bem como explorar o desenvolvimento que o grupo teve ao longo do tempo. Noutro campo de estudo – o da musicologia histórica – em 2013 Pedro Marquês de Sousa defendeu a tese *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, reportórios e práticas interpretativas*, onde o autor, a partir de um estudo de casos com as bandas de um distrito, aborda a origem e o desenvolvimento do modelo organológico das bandas, a tipologia e a evolução do reportório musical e a sua relação com a prática interpretativa em diferentes contextos de actuação. Esta tese é um trabalho referencial para o estudo histórico das bandas de música, elaborado com grande profundidade e rigor científico, por um autor cujos

⁴ Foi o que fizemos em relação ao espólio do maestro Silva Dionísio, sito no arquivo da Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana. A título de exemplo dos muitos tesouros por “desenterrar” nestes arquivos, recentemente, entre os muitos levantamentos que temos feito, encontramos no arquivo de uma banda filarmónica uma cópia do hino da própria instituição que seria da autoria do compositor Alfredo Keil. Segundo os responsáveis da instituição, a partitura original e autografada encontra-se algures no arquivo da banda. No entanto, esta é, no momento, impossível localizar haja vista a total desorganização do arquivo.

⁵ Paulo Lameiro, “Coretos Sagrados: algum repertório litúrgico das filarmónicas do concelho de Leiria”, p. 270, in *Revista do Centro de História e Teoria das ideias*, vol. X, 2ª Série, Centro de História da Cultura, Lisboa, 1998. Paralelamente a este fenómeno destrutivo de documentação há também aquela que se perdeu e, sobretudo, aquela que nunca existiu. Face à não oficialização de inúmeras bandas civis até à década de 1980, habitualmente não era feita qualquer tipo de contabilidade, elaboração de actas ou preenchimento de outro tipo de documentos.

trabalhos são uma referência nesta área de estudos. O único senão é a óbvia negligência pelo terceiro quartel do século XX, o período do nosso estudo.

Existem outros trabalhos que, apesar de realizados em universidades estrangeiras, reflectem sobre filarmónicas portuguesas. Um deles foi realizado por uma cidadã Americana, Katherine Brucher (*A banda da terra: Bandas Filarmónicas and the performance of place in Portugal*, 2005). O outro tem como autor Agostinho Diniz Gomes (*O contributo das bandas filarmónicas para o desenvolvimento pessoal e social: um estudo efectuado no alto Tâmega, sub-região do norte de Portugal*, 2007). Os autores são docentes na *De Paul University* (Chicago) e na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), respectivamente. Em relação ao trabalho apresentado por Katherine Brucher, na University of Michigan, é uma investigação bem argumentada sob uma perspectiva etnomusicológica, na qual a autora descreve e caracteriza, com recurso a um intenso trabalho de campo, as bandas de comunidades rurais dos distritos de Aveiro e Coimbra. Destaca a Sociedade Filarmónica de Covões fazendo referência à importância, às funções e sobretudo ao papel desta filarmónica como representante da “terra” através da performance musical. É um dos raros trabalhos que aborda o nosso período de estudo, embora descure a maioria dos conteúdos que trabalhamos na nossa tese. Quanto à tese de Agostinho Gomes, defendida na Universidade de Vigo, é uma investigação no campo da Educação que, através de um estudo de casos com diversas bandas civis transmontanas, o autor procura averiguar a importância da participação dos indivíduos nas bandas filarmónicas, para o desenvolvimento pessoal e comunitário, além de reflectir se esse fenómeno deve ser valorizado numa perspectiva educacional, etnomusicológica, sociológica e pedagógica. As múltiplas perspectivas sob as quais o autor trabalha acabam por secundarizar a contextualização histórica daqueles agrupamentos musicais, à qual é dedicada somente um capítulo. Além destes, em 2002, Oswaldo Neto defendeu na Universidade de Hong Kong a tese *The role of the military and municipal bands in shaping the musical life of Macau, ca 1820 to 1935*, uma abordagem bem alicerçada às bandas militares daquele território e ao seu repertório, dando destaque à banda municipal, ao seu apogeu e ao seu declínio, bem como à história da banda militar de Macau e a sua ligação com Portugal. Ao repertório – constituído fundamentalmente por transcrições de obras clássicas, algumas delas de autores portugueses – é dada uma especial ênfase. Conquanto seja um trabalho de investigação num campo distinto – o da composição – não deixa de merecer referência a tese apresentada por Luís Cardoso, na UA, intitulada *Da banda para a orquestra: estratégias de transcrição* (2014), na qual o autor, a partir de três exemplos de obras, nos dá pistas sobre técnicas de transcrição de peças musicais de banda para orquestra. No mesmo campo, este autor defendeu, em 2010, a dissertação de mestrado “*Tetis*”: *análise e composição a partir de “Otonifonias”* de Joly Braga Santos, onde é analisada esta obra de Braga Santos e elaborada uma outra denominada *Tetis*. Ambos os trabalhos são referências para o estudo da composição

musical para sopros e o seu autor é um profundo conhecedor do meio, com alguns textos publicados e disponíveis *on-line*.

Existem outros trabalhos de doutoramento que têm como objecto de estudo personalidades cuja vida e obra se cruzam com a história das filarmónicas, nomeadamente, Pedro de Freitas e Leonel Ferreira, ambos activos no nosso período de estudo. Sobre o primeiro, defendido por Susana Barrote na Universidade de Salamanca em 2010 (*Pedro de Freitas: a vida e a obra de um escritor e musicógrafo nacionalista*), é uma pesquisa que ajuda a retractar, conhecer e compreender as bandas civis no âmbito da vida e obra musical e literária de Pedro de Freitas. É sem dúvida um contributo original para o conhecimento, no qual a autora interpreta e explica muito bem os dados recolhidos, não obstante a enorme massa de informação disponibilizada. Manuel Jerónimo é autor da tese em Ciências Musicais Históricas *Leonel Duarte Ferreira (1894-1959): vida e obra musical* (2012), um estudo biográfico e bem alicerçado deste compositor, realizado na FCSH-UNL, complementado com um estudo da sua técnica de composição e uma inventariação das suas composições. A edição e disponibilização de inúmeras obras musicais do biografado são mais-valias desta pesquisa.

A propósito de teses em curso, mencionamos os estudos de André Granjo (*Música para banda no despertar da democracia: o projecto de encomendas da S.E.C. 1976-1983*), Francisco Relva Pereira (*Da Charamela da Universidade de Coimbra: do século XVIII à actualidade e a importância no Cerimonial Académico*) e Marcos Aragão Fontoura (*O corpo musical da Guarda Nacional Republicana: música, ritual e poder*). As duas primeiras, do campo de estudo da musicologia histórica, decorrem na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), e a terceira, em etnomusicologia, na UA. Tendo em conta as temáticas, são trabalhos que vêm colmatar algumas lacunas existentes no âmbito do objecto de estudo em causa. O facto de os autores serem instrumentistas ou maestros profissionais, todos ligados a bandas de música, valoriza ainda mais os respectivos trabalhos.

No que diz respeito aos trabalhos efectuados ao nível de mestrado, o panorama é bastante diversificado sob diversos aspectos, incluindo o qualitativo. Neste sentido, não poderíamos omitir o menor rigor académico de uma ou outra dissertação, sobretudo ao nível do discurso utilizado, comparativamente às teses de doutoramento acima referidas. Neste ciclo de estudos têm sido realizadas diversas investigações sobre filarmónicas numa perspectiva musicológica ou etnomusicológica, bem como outras com uma vertente antropológica. Um estudo relevante neste campo foi realizado por Maria José Peixe, em 2012, intitulado *Contributos para as memórias musicais do concelho de Cascais. Estudo de casos das bandas de Carcavelos e Talaíde nas suas identidades, performances, patrimonializações, encenações*. A investigação inclui um levantamento etnográfico das filarmónicas referidas no título. Esta pesquisa, com uma componente de trabalho de campo bastante consistente, mas nem sempre rigorosa na terminologia científica utilizada na sua redacção, foi apresentada na FCSH-UNL. Com uma forte componente

sociológica e antropológica, o estudo de Margarida Louro (*A banda filarmónica: um retrato social e cultural. O caso da Banda Comércio e Indústria de Caldas da Rainha*, 2006), defendido na FCSH-UNL, é coerente e bem argumentado. Contextualiza esta filarmónica no seio da sua comunidade, além de dar pistas interessantes sobre a génese das bandas civis em Portugal. No trabalho antropológico de Susana Russo (*As bandas filarmónicas enquanto património: um estudo de caso no concelho de Évora*, 2007), realizado no ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, a autora aborda as filarmónicas enquanto património, partindo de um estudo de caso com as filarmónicas de um concelho. Uma das mais-valias desta investigação é a referência aos primeiros estudos realizados sobre bandas, além de incluir uma síntese muito interessante e bem organizada relativa à história destes agrupamentos musicais. A dissertação de mestrado em etnomusicologia, de Maria João Vasconcelos, sob o título *A orquestra Filarmónica 12 de Abril: um agrupamento musical em mudança (1980-2006)*, apresentada na FCSH-UNL em 2007, analisa as mudanças deste agrupamento musical entre 1980 e 2006, relativamente ao repertório, organização, constituição e dimensão do seu impacto na região. É um estudo crucial para a compreensão do reflorescimento que a maioria das filarmónicas beneficiou na década de 1980, isto porque, a autora enfoca os pontos que consideramos essenciais para tal. Neste estudo, Vasconcelos demonstra uma excelente capacidade de síntese e espírito crítico. Finalmente, em 2013, Helena Milheiro defendeu, na UA, a dissertação em etnomusicologia *Um por todos, todos pela Música Nova: um estudo de caso*, uma pesquisa sobre o ensino musical praticado nas filarmónicas, realizada a partir de um estudo de caso com uma banda de Ílhavo.

Na área da musicologia histórica, em 2006, foram defendidas três dissertações de mestrado, tendo as bandas militares como objecto de estudo. João Brito apresentou, na FCSH-UNL, a dissertação *A Banda da Guarda Nacional Republicana e os seus fagotistas*, uma resenha histórica das bandas militares, especialmente a da Guarda Nacional Republicana (GNR), concentrando-se sobretudo na vida e obra dos diversos fagotistas que integraram esta banda até ao presente. Luís Correia, na mesma instituição, defendeu a dissertação *Bandas e músicos militares em Portugal do século XIX ao XXI*, um estudo bem estruturado que aborda especialmente as bandas militares, a sua génese e a sua história. O autor começa por tratar as bandas militares num contexto mais europeu (sobretudo a França) para depois fazer uma referência mais específica às bandas militares em Portugal. Aborda detalhadamente as três bandas mais antigas (a da GNR, a da Armada e a do Exército) e dá uma especial ênfase aos músicos militares e à forma como têm sido vistos pela sociedade ao longo do tempo, particularmente pela imprensa. A dissertação de Fernando Binder – *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889* –, apresentada em 2006 à Universidade Estadual Paulista, estuda a actuação das bandas durante o período monárquico brasileiro. Dedicar uma secção às bandas em Portugal, sobretudo as militares, e faz constantes comparações da relação existente entre as bandas portuguesas e brasileiras. Muito bem fundamentada e argumentada, é uma obra a ter em conta para o estudo da actuação das

bandas no século XIX, que nos dá pistas essenciais para compreender a sua criação e as funções atribuídas, além de nos permitir perceber muito bem a influência das bandas militares na disseminação das congéneres civis. Posteriormente, em 2009, Manuel Neto apresentou na FLUC a dissertação *A Sociedade Filarmónica Lousanense: contributo para a sua história entre 1853 e a Implantação da República*, um estudo bem organizado e contextualizado sobre uma banda, que também esclarece questões ligadas à génese e ao desenvolvimento das bandas em Portugal. Igualmente no âmbito da musicologia histórica, no ano de 2010, Cândida Lóios apresentou, na Universidade de Évora (EU), a dissertação *A Sociedade Filarmónica Luzitana de Estremoz entre 1880 e 1910*, uma pesquisa sobre esta colectividade no contexto sociocultural de Estremoz entre os anos de 1880 e 1910. *O reportório das bandas filarmónicas dos distritos de Aveiro e Coimbra. Análise e estudo da sua evolução desde 1980* é o título da dissertação de Fausto Moreira, defendida em 2014, na UA. Consiste num estudo sobre a representação da música de autores portugueses no reportório musical para banda e a sua evolução entre 1980 e 2011, que nos fornece excelentes pistas sobre a mudança de paradigma verificada nas filarmónicas, ao nível do reportório, no período em consideração. Em todas estas investigações, de pendor histórico, merecem relevo o rigor na apresentação de dados e os contributos que trazem a propósito de novas fontes de pesquisa documental.

Merecem igualmente referência algumas dissertações no campo da direcção de orquestra de sopros que são um contributo válido para o estudo das bandas em Portugal. Duas delas foram realizadas na Holanda, por maestros portugueses com uma grande proximidade com filarmónicas, embora a segunda se concentre essencialmente nas congéneres militares. A primeira, terminada em 2005 e de autoria de André Granjo, intitula-se *The wind band movement in Portugal: praxis and conditionalities*, um estudo rigoroso e muito bem estruturado e fundamentado que caracteriza a história, a organização, a prática performativa, o reportório, os modelos pedagógicos e a organologia de 121 bandas da região centro de Portugal, com base nos dados obtidos nas respostas a um inquérito que o autor enviou a todos esses agrupamentos musicais. Em 2009 Fernando Marinho apresentou a dissertação *Military Symphonic Bands in Portugal: Setting and functionality*, um trabalho que aborda, no fundo, a constituição e funcionalidade actual das bandas militares existentes em Portugal, além de fazer uma contextualização histórica desde a sua génese até ao presente. Embora seja um trabalho pouco reflexivo e essencialmente descritivo, as observações que o autor faz em relação ao reportório musical usualmente interpretado por estes agrupamentos musicais são especialmente úteis para a compreensão da sua evolução nas últimas décadas. Ainda no campo da direcção, em 2009, Maurício Costa apresentou, na UA, a dissertação *Metodologias de ensino e reportório nas filarmónicas de Valpaços*, uma pesquisa sobre o reportório musical e as metodologias de ensino utilizadas nas filarmónicas do concelho de Valpaços. Para o estudo do reportório para banda é digno de menção o trabalho de Jorge Campos defendido em 2013 na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo e intitulado

Reportório português para banda: as convergências e divergências das práticas de reportório com a evolução da banda no panorama português, dos finais do século XIX aos nossos dias.

No campo educacional, em 2007, Joana Nogueira defendeu na Universidade do Minho (UM) a dissertação de mestrado *O ensino formal e não formal da música. Estudos de caso no 2º ciclo do ensino básico e nas escolas de música das bandas filarmónicas*, onde a autora avalia a utilização de estratégias motivadoras nas aulas de educação musical e demonstra a importância do ensino musical ministrado nas filarmónicas, com recurso a um estudo de casos. O único capítulo que aborda as filarmónicas concentra-se essencialmente no modelo de ensino lá praticado na actualidade, ignorando os métodos utilizados no passado. Três anos depois, em 2010, Manuel Reis apresentou, na UTAD, uma dissertação intitulada *Animação musical: formação de uma filarmónica. Estudo de caso*, que se baseia numa pesquisa sobre o contexto educacional, sociocultural e musical vivenciado na criação de uma filarmónica. Embora não seja uma tese ou dissertação merece referência um trabalho de carácter científico organizado por Graça Mota (*Crescer nas Bandas Filarmónicas – Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portuguesas*), que consiste no estudo e busca de compreensão acerca do papel que a participação nas filarmónicas representa na configuração da identidade musical dos jovens que nelas participam. Por não ser o objectivo desse projecto de investigação, a breve contextualização histórica das bandas apresentada, limita-se a fornecer uma síntese de dados históricos mais relevantes retirados, especialmente, de outras obras aqui mencionadas.

Nos últimos anos têm sido publicados diversos artigos em revistas científicas, em actas de congressos ou em capítulos de livros, que abordam – de forma directa ou indirecta – a temática das bandas de música em Portugal, de autores como André Granjo (“Otonifonias: sobre a música para banda de Joly Braga Santos”, 2011; “O projecto de encomendas de música para banda da SEC de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais”, 2012), Bruno Madureira (“A Fundação Calouste Gulbenkian: O papel do seu Serviço de Música no âmbito do apoio às Bandas de Música [1955-1995]”, 2014), Fernando Binder (“O Dossiê Neuparth”, 2006), Gerhard Doderer (“A constituição da Banda Real na Corte Joanina [1721-24]”, 2003), Helena Lourosa (“A *polissemia* da performance. Dimensões performativas da banda filarmónica a partir da análise musical e da história social deste agrupamento. Um estudo de caso”, 2009), Katherine Brucher (“Rapsódias Portuguesas: Filarmónicas and the Performance of Transnationalism and Portuguese Identity”, 2014), Paulo Lameiro (“Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas”, 1997; “Coretos Sagrados: algum repertório litúrgico das filarmónicas do concelho de Leiria”, 1998), Pedro Marquês de Sousa (“A música Militar em Portugal – do seu carácter funcional ao artístico”, 2008) ou Salwa Castelo-Branco (“Filarmónicas en Fête”, 1997). Alguns destes textos – muito especialmente os de Paulo Lameiro – são presença quase obrigatória nas teses e dissertações sobre bandas realizadas neste novo século. A *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010) contém diversas entradas relacionadas

com bandas civis e militares, designadamente, sobre compositores, regentes, agrupamentos de sopro, reportório, contextos performativos, casas de edição e venda de instrumentos de sopro. O seu artigo “bandas filarmónicas” – elaborado por especialistas na temática – é especialmente valioso, não obstante as imperativas limitações espaciais.

Ainda na esfera acadêmica foram realizados estudos ligados à temática das bandas por Vera Santana e Margarida Ramos (*As bandas*, 198?), João Menezes (*Marcos Romão dos Reis Júnior: músico, maestro, professor e compositor*, 200?) e Alexandre Coelho (*História das Bandas do Exército em Portugal*, 2006). Entre estes três estudos académicos destacamos o primeiro, não só pelo período em que foi elaborado, mas sobretudo pelos conteúdos e grau de reflexão empreendido pelas autoras. Nele são abordados diversos fenómenos que marcaram a história das bandas após a revolução democrática, designadamente, o ingresso de elementos do sexo feminino. Refira-se, todavia, que em Portugal as filarmónicas começaram a ser alvo de estudos académicos no ano de 1985 com uma tese de licenciatura em Antropologia, apresentada na FCSH-UNL e de autoria de Regina Gomes (*As bandas filarmónicas como expressão e veículo culturais*). Neste valioso trabalho para o estudo das filarmónicas numa década tão importante para elas, como foi a de 1980, é estudado o papel do associativismo no contexto da criação e manutenção de bandas, o seu rejuvenescimento e crescimento humano na década de oitenta, os meios de subsistência, a repercussão de outras formas de passatempo na actividade das bandas, o défice de formação musical dos elementos, a inclusão de alguns instrumentos musicais, o reportório musical interpretado, o contexto performativo e a participação de elementos femininos. A autora tem o mérito de abordar alguns pontos fulcrais – acima referidos – para a compreensão das bandas civis naquela década e interpretá-los muito bem. Igualmente ao nível da licenciatura, em 1999 Fernando Ribeiro defendeu, no ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa a dissertação de licenciatura em sociologia *A banda filarmónica – actualidade e percursos de uma instituição*, um estudo de casos com as filarmónicas do concelho de Santarém, onde é analisado o seu valor social e função no meio musical português.

Desde os anos noventa, com mais regularidade, têm sido realizados trabalhos sobre bandas fora do espectro académico, que têm como objectivo primordial relatar a história de uma determinada banda ou conjunto de bandas da mesma região. Esse tipo de trabalhos isolados, essencialmente relatos cronológicos, em geral pouco ou nada falam sobre as filarmónicas numa perspectiva mais abrangente, à excepção de alguns trabalhos de Pedro de Freitas. A sua *História da música popular em Portugal* (1946) foi o primeiro trabalho historiográfico sobre bandas, onde o autor aborda a génese e o desenvolvimento das bandas militares em Portugal, a história de cada um dos instrumentos musicais que tradicionalmente as integram, o sistema de ensino praticado e um breve historial de cerca duzentas filarmónicas do país. Um senão desta monografia é a exclusão das restantes centenas de filarmónicas existente, explicada pela falta de colaboração entre os seus responsáveis e o autor. Noutra obra, *As minhas recordações da grande guerra*

(1935), Freitas descreve a fundação e os antecedentes da banda de música do Batalhão dos Caminho-de-ferro, fundada em França pelo autor, no ano de 1918, e a sua posterior reactivação em Portugal. Este autor também elaborou *O primeiro concurso nacional de bandas civis* (1965), um relato dos moldes do referido concurso, a sua organização e as bandas participantes, nomeadamente, em relação ao ano de fundação, número de elementos, nome do regente e obras que interpretaram. Este trabalho é especialmente interessante para a compreensão do repertório musical habitualmente interpretado pelas bandas, além de se basear especialmente em fontes primárias acedidas pelo autor. Finalmente, em 1955, Freitas reuniu numa separata diversos artigos publicados no jornal *O Distrito de Setúbal* com a denominação *É preciso dar ao povo música da sua feição*. Esta obra consiste numa contextualização histórica de cada uma das filarmónicas do distrito de Setúbal, embora também contenha uma útil resenha histórica da evolução das bandas civis a nível nacional. São especialmente valiosos os contributos do autor em relação à génese e desenvolvimento das filarmónicas, bem como a relação que ele considera ter existido entre a política e esses agrupamentos musicais. Merece também referência a obra *Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense: inventário do arquivo histórico-musical*, de autoria de Rui Vieira Nery e José Mariz. Essencialmente, este trabalho consiste num catálogo das peças musicais existentes naquela sociedade e interpretadas na segunda metade do século XIX, no qual consta o nome da obra musical, compositor, género, andamento, compasso, data, cota atribuída e outras observações. Logo no início, Vieira Nery apresenta aquela sociedade no âmbito do contexto histórico-cultural da segunda metade do século XIX, reflectindo também sobre a origem e disseminação das bandas civis, a tipologia do repertório interpretado e a base social dos músicos.

No que diz respeito às bandas militares – e paralelamente aos trabalhos académicos de João Brito e Luís Correia já mencionados – apesar de não abundarem os trabalhos realizados sobre elas, a fidelidade e autenticidade das informações disponíveis são mais credíveis, uma vez que geralmente a documentação militar está devidamente guardada e tratada. Acerca da música na instituição castrense destacam-se os trabalhos de Manuel Joaquim (*A música militar através dos tempos*, 1937),⁶ uma sinopse histórica sobre a música militar, onde o autor fala dos primeiros exemplos de música militar, abordando os instrumentos musicais utilizados e as primeiras referências a tal prática. Menciona igualmente diferentes agrupamentos de sopro ao longo da história, práticas performativas e composições musicais; de Manuel Ribeiro (*Quadros históricos da vida musical portuguesa*, 1939), cujo sétimo capítulo é dedicado à música militar, designadamente, à sua génese e desenvolvimento; de Albino Lapa (*Subsídios para a história das bandas militares portuguesas*, 1941), uma descrição dos primórdios, antecedentes e desenvolvimento da Banda da GNR; de Artur Fão (“A Banda de Música e a Fanfarra de Clarins

⁶ Obra editada pela CM de Viseu a partir de uma conferência realizada no Teatro Viriato, no dia 12 de Fevereiro desse ano, pelo tenente Manuel Joaquim, chefe de banda do Regimento de Infantaria nº 14.

da Armada” in *O Corpo de Marinheiros da Armada no seu 1º Centenário [1851-1951]*, 1956), um artigo em que o autor esclarece a génese e a história da Banda da Armada e dos seus antecedentes; de Alberto Cutileiro (*Alguns subsídios para a história da Banda da Armada*, 1981), uma resenha histórica da Banda da Armada, desde os seus agrupamentos antecessores até meados do século XX; e de António Miguel Martinó (*José Cândido Martinó: uma vida desenhada pela banda*, 1999), um estudo biográfico sobre um seu ascendente que esteve especialmente ligado a bandas, civis e militares. Este trabalho, valioso em termos de rigor científico e profundidade, está muito bem apoiado nas fontes primárias que o autor apresenta. Mais recentemente, temos disponível a monografia de Pedro Marquês de Sousa, denominado *História da Música Militar em Portugal*⁷ (2008) e uma outra sobre a Banda da Armada realizada por um elemento da instituição, Vera Pereira (*Música e Poder Simbólico: A Banda da Armada como Paradigma Nacional*, 2010), o qual teve origem na sua dissertação de mestrado em etnomusicologia apresentada à UA, em 2008. Estes dois trabalhos não se limitam ao relato histórico das bandas estudadas. Ambos abordam a música na instituição militar numa perspectiva ampla e abrangente, não só em Portugal, como no resto da Europa. É de salientar a importância atribuída pelos autores ao estatuto social do músico no seio da instituição militar e à relação existente entre as bandas militares e as filarmónicas até aos dias de hoje. Podemos igualmente mencionar os trabalhos de Ernesto Vieira (1899, 1900) e de Joaquim de Vasconcelos (1870). Nestes três dicionários constam inúmeras entradas relacionadas com bandas de música, designadamente, instrumentos musicais de sopro, maestros e instrumentistas de sopro (sobretudo militares) ou conceitos musicais comuns naqueles agrupamentos musicais. O único senão destas obras é a natural ausência de entradas relativas ao século XX, face às suas datas de edição. À excepção da dissertação de Vera Pereira, os restantes trabalhos sobre bandas militares foram realizados no campo da história ou da musicologia histórica. O descuramento do terceiro quartel do século XX é transversal a todos estes trabalhos.⁸

Relativamente a autores estrangeiros destacamos o trabalho referencial de David Whitwell. Além da obra consultada por nós de forma mais exaustiva – *A concise history of the wind band* – tivemos oportunidade de aceder a uma colecção de outras investigações que abordam a história das bandas, no Ocidente, de forma mais exaustiva. Para o conhecimento das bandas de outros países, além das obras de Whitwell, recorreremos às investigações de Stephen Rhodes e Trevor Herbert (em Inglaterra), Jason Michael Hartz (nos EUA), Fernando Binder e Suzel Reily

⁷ Já depois da redacção desta tese, Sousa publicou *Bandas de música na história da música em Portugal*.

⁸ Para um olhar mais pormenorizado acerca da bibliografia *bandística* v. Bruno Madureira “Investigação académica sobre filarmónicas e bandas militares em Portugal: Uma panorâmica da situação actual”, *Revista Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes*, Vol. X (20), 2017.

(no Brasil), Alessandro Vessela (em Itália) e Salvador Astruells (em Espanha⁹). As entradas dos termos banda, fanfarra, *harmoniemusik* e *brass band* que constam no dicionário enciclopédico *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) foram, como é evidente, de consulta obrigatória, não obstante serem textos genéricos distantes da realidade portuguesa.

Uma das razões possíveis para a carência de investigações sobre bandas de música, sobretudo até finais do século passado, é a hibridez usualmente atribuída a este tipo de agrupamento musical, já que actua em espaços sociais e estéticos localizados entre os domínios erudito e popular. Por isso mesmo, as bandas não têm sido incluídas nos estudos de géneros de música popular ou folclórica de tradição oral – não só, mas sobretudo devido à sua ligação à música erudita Ocidental, nomeadamente, ao nível da constituição instrumental, do processo de aprendizagem, da utilização de notação musical, de parte do repertório musical interpretado, do uso de uniforme e de outras influências externas – nem nas investigações ligadas ao género de música erudita, visto serem maioritariamente constituídas por músicos amadores, actuarem em meios populares e apresentarem bastante repertório que não se inscreve totalmente nos modelos da música erudita. Como refere Rui Vieira Nery:

*A tendência para a separação definitiva das bandas do seu repertório anterior de carácter mais erudito faz com que os musicólogos históricos considerem que estes agrupamentos não se inserem no objecto próprio de investigação da disciplina. O facto de bandas executarem, em qualquer caso, uma literatura musical que já não é a da tradição popular rural leva, por sua vez, a que tampouco os etnomusicólogos e os antropólogos culturais valorizem devidamente este campo de estudos.*¹⁰

No nosso ponto de vista a principal razão dessa hibridez é a heterogeneidade das bandas civis portuguesas que reportamos nesta tese. Algumas delas, sediadas sobretudo no norte litoral, são compostas maioritariamente por músicos profissionais e estudantes de música, têm uma constituição humana e instrumental equivalente a uma banda sinfónica profissional, interpretam

⁹ Também ao nível das publicações sobre bandas civis o panorama no estrangeiro é mais animador. Na região de Valência (Espanha), por exemplo, a *Biblioteca Pública del Estado*, num catálogo da bibliografia valenciana relativa às bandas da região, contabiliza sessenta e sete monografias. Nesse catálogo também é apresentada a discografia *bandística* disponível das bandas daquela região - 190 CD's. São igualmente referenciadas biografias de compositores, publicações periódicas, partituras para banda e páginas Web ligadas a filarmónicas. Cf. AA.VV., *Música per a banda: La música d'un poble*, Alicante, Biblioteca Pública del Estado, s.d..

Neste, tal como na maioria dos trabalhos sobre bandas, as comparações internacionais têm sido negligenciadas porque os contextos políticos, económicos, sociais e culturais dos países são tão diversos que na prática impedem esse tipo de comparação. Cada país é um caso e só podemos comparar o que é comparável. As comparações somente são pertinentes em termos muito gerais. Também justifico a não inclusão de uma comparação internacional devido à pouca ou nula influência externa sentida pelas bandas em Portugal face ao fecho e isolamento privilegiado pelo Estado Novo.

¹⁰ Rui Vieira Nery e José Mariz, *Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense: inventário do arquivo histórico-musical*, Reguengos de Monsaraz, Município de Reguengos de Monsaraz, s.d., p. 11.

reportório de carácter erudito e de elevado grau de dificuldade e por vezes apresentam-se nas melhores salas de espectáculo. Outras, porventura a maioria, têm uma qualidade artística limitada, são compostas por músicos amadores, interpretam um reportório de carácter popular, apresentam-se ao ar livre e têm lacunas do ponto de vista instrumental e humano. Portanto, pelo menos as primeiras têm toda a legitimidade para serem objecto de estudo da musicologia.

A escolha das bandas civis como assunto principal desta tese de doutoramento fundamentou-se na constatação de uma inconsistência de investigações, no âmbito deste objecto de estudo, relativas ao terceiro quartel do século XX,¹¹ a qual nos impele a um desconhecimento significativo da participação das bandas na vida musical naquele período. Ou seja, verificamos uma maior incidência de pesquisas sobre o período antecessor¹² e especialmente sobre o subsequente, acerca do qual já foram realizados diversos trabalhos académicos.¹³ Especificamente sobre o terceiro quartel há um défice na produção de conhecimento,¹⁴ quando não seria de supor, face à existência de uma série de marcos e acontecimentos ocorridos naquele período particularmente relevantes para as bandas civis. Tanto mais, há cruzamentos e análises a fazer, susceptíveis de leituras mais complexas daquele período, como a institucionalização da Fundação Calouste Gulbenkian ou a maior relevância da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho e da Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, organismos valiosos no domínio do apoio à actividade das bandas de música, aos quais prestamos especial atenção na nossa investigação. Uma situação análoga ao panorama nacional sucede nas dezasseis bandas incluídas no nosso Estudo de Casos. Nenhuma investigação foca aqueles agrupamentos musicais no terceiro quartel do século XX, embora Vasconcelos (2007) tenha trabalhado uma dessas bandas no período sucessor.

Um outro fenómeno contribuiu para a formulação desta problemática de pesquisa, designadamente, o facto de haver uma percepção empírica deste período como sendo uma fase de decadência *bandística* – devido à escassez de músicos em consequência de fenómenos como a

¹¹ A justificação para este âmbito cronológico justifica-se com o início da emigração em grande escala, sobretudo para o Brasil, fenómeno que contribuiu para a diminuição da população jovem e consequentemente de elementos disponíveis para integrar as bandas. As alterações económicas, sociais e culturais da sociedade portuguesa a partir dos anos de 1950 são outra justificação. Em meados da década de 1970 abrandou a emigração e cessou a Guerra Colonial. Naturalmente, a queda da ditadura e consequentes mudanças políticas, sociais e económicas ajudaram a estabelecer esta barreira. Importa ressaltar que estas barreiras cronológicas são flexíveis e foram extravasadas sempre que necessário. Embora o nosso Estudo de Caso diga respeito ao terceiro quartel do século XX, sempre que possível e necessário foram recolhidos, interpretados e expostos dados relativos aos períodos imediatamente anterior e posterior, com o fim de servir de comparação.

¹² A obra de Pedro de Freitas *História da música popular em Portugal* é um exemplo, tal como os trabalhos de Manuel Neto, Cândida Lóios ou Pedro Marquês de Sousa.

¹³ Regina Gomes (1985), Maria João Vasconcelos (2007) ou Fausto Moreira (2014).

¹⁴ Não obstante os dois trabalhos elaborados naquele período por Pedro de Freitas: *É preciso dar ao povo música da sua feição* (1955) e *O primeiro concurso nacional de bandas civis* (1965).

emigração, a Guerra Colonial¹⁵ ou a opção por novos géneros musicais – , baseada na existência de bandas civis com um número reduzido de elementos que, de facto, existiram. O nosso conhecimento é que as sustentações sobre esse período, não nos dão uma visão tão linear e homogénea, face ao número significativo de bandas então existentes compostas por um número de elementos igual ou superior a qualquer período antecedente, o que não invalida totalmente aquela visão de declínio das bandas que, efectivamente, existiu, mas somente em algumas delas. Os olhares históricos sobre as bandas civis daquele período têm sido produzidos com base sobretudo em documentos escritos. As trinta e quatro entrevistas que realizamos concedem-nos a oportunidade de cruzar esses documentos com vivências pessoais de instrumentistas e maestros da época permitindo, desta forma, trabalhar com os protagonistas da história, cruzando o olhar académico com o olhar daqueles músicos.

Inscrito no domínio da musicologia histórica, o objectivo geral deste estudo é compreender a realidade das filarmónicas, particularmente dos concelhos de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras, no decorrer do terceiro quartel do século XX, traçando um quadro tão vivo quanto possível dessa realidade. Portanto, a partir deste estudo de casos procuramos a compreensão histórica das bandas civis, no período em consideração, além da preservação da respectiva história e memória, dimensões conexas da construção do passado. Como objectivos específicos estabelecemos os seguintes:

- Conhecer e interpretar a disponibilidade de recursos humanos das bandas civis;
- Compreender a sua situação financeira e o paradigma organizacional;
- Reconhecer o modelo e outros aspectos organológicos;
- Assimilar o protótipo do funcionamento das escolas de música, bem como o tipo de formação musical proporcionado aos aprendizes;
- Perceber o grau de aceitação das filarmónicas nas respectivas localidades.

Estabelecemos também alguns objectivos subordinados aos anteriores, designadamente:

- Reconhecer os compositores, as características e a classificação do repertório musical, compreendendo eventuais diferenças entre bandas de zonas distintas;
- Compreender e distinguir divergências entre bandas de regiões distintas, nomeadamente, de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras;
- Descortinar eventos e iniciativas ligadas à actividade das bandas levadas avante no período em consideração;
- Verificar se, as filarmónicas mutaram significativamente em comparação com os anos trinta e quarenta, ou se, pelo contrário, estagnaram.

¹⁵ A Guerra Colonial Portuguesa também é conhecida por Guerra do Ultramar ou Guerra de Libertação Nacional, consoante o ângulo de visão. Neste trabalho optamos por usar os dois primeiros, de forma indiferenciada, para evitar utilizações maçadoras de uma única denominação. Eram os termos mais comuns no espaço geográfico e temporal em consideração.

Com esta investigação pretendemos igualmente obter contributos a fim de esclarecer conceitos utilizados para definir agrupamentos musicais constituídos por instrumentos de sopro, com ou sem percussão (no capítulo 1.1); traçar o percurso histórico das bandas em Portugal, até à década de 1980 (capítulos 1, 2 e 3); saber qual o diapasão de afinação referencial nas bandas (capítulo 5); descortinar os contextos performativos das bandas em Portugal e conhecer as suas formas de actuação (ao ar livre ou em sala; desfile ou concerto; ambientes populares ou formais), bem como a disposição espacial em actuação (capítulos 2 e 5).

Globalmente, a realização deste estudo obedeceu à metodologia comum numa investigação científica, ou seja, recolha de dados (heurística), sua crítica e interpretação (hermenêutica) e, por fim, o trabalho de síntese. Envolveu, numa primeira fase, a pesquisa de fontes históricas e historiográficas, escritas e orais, e, numa segunda fase, a sua organização, tratamento e selecção dos elementos a utilizar. Por último, a redacção do estudo. Efectivamente, a metodologia – multifacetada – evoluiu com o próprio desenvolvimento do processo empírico, pois o leque de instrumentos de investigação foi alargado à medida que o trabalho se desenvolveu e outras estratégias foram utilizadas. Assim, após uma metodologia de trabalho baseada, sobretudo, em pesquisa de arquivos e em consulta bibliográfica, foi iniciado o estudo e a prática da metodologia da história oral através da recolha, análise e interpretação de entrevistas. É numa abordagem musicológica que se inscrevem as perspectivas e metodologias desta tese.

Como considera Cunha, a pesquisa documental, também denominada investigação bibliográfica, é um método de investigação que procura a resposta para o problema através da pesquisa documental, sendo por isso constituída pelo exame de materiais de índole diversa, que podem servir de apoio para o entendimento dos factos e acontecimentos e que geralmente são constituídos por documentos históricos, documentos estatísticos, documentos de índole sociocultural, escritos ou impressos, e documentos não escritos (como os filmes). Segundo esta autora, nesse exame ou observação há que ter em conta os métodos de análise dos documentos e as fontes documentais, que podem ser fontes escritas (documentos oficiais, fontes não oficiais, livros e fontes estatísticas) ou fontes não escritas (iconografia, fontes orais, imagens). Cunha considera ainda que num projecto de investigação, a pesquisa ou análise documental tanto pode constituir-se como o método central de pesquisa desse projecto, como uma forma de complemento da informação obtida através de outros métodos, e tanto pode englobar fontes escritas ou impressas, como não escritas, como é o caso dos filmes e outros.¹⁶

A pesquisa de documentação para a presente investigação foi efectuada num conjunto diversificado de bibliotecas, centros de documentação e arquivos, públicos e privados, designadamente: Arquivo Nacional Torre do Tombo, Biblioteca Nacional de Portugal, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Arquivo Municipal de Oeiras, Museu da Música Portuguesa –

¹⁶ Maria José dos Santos Cunha, *Investigação Científica*, Editora Ousadias, 2009, p. 71-72.

Casa Verdades de Faria, Arquivo Municipal Cidade de Almada, Centro de Documentação Anselmo Braamcamp Freire – Museu Municipal de Loures, Arquivo da Banda Sinfónica da GNR, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e Museu Municipal Sebastião Mateus de Arenque - Azambuja. A investigação abarcou igualmente espólios musicais particulares (as colecções privadas de pessoas ligadas às filarmónicas estudadas foram uma inestimável ajuda, nomeadamente, as fotografias das bandas), bem como os arquivos das bandas civis incluídas no nosso Estudo de Casos que, frequentemente, guardam documentos importantes e únicos relativos ao seu pretérito. Neste âmbito, destacam-se as fotografias antigas dessas filarmónicas, as quais eram tiradas comumente em determinados eventos, incluindo aniversários. Entretanto, inventariamos e elaboramos um catálogo do espólio do maestro Manuel da Silva Dionísio, o qual se revelou uma fonte imprescindível para o estudo das bandas, civis e militares, no século XX. A análise de periódicos, incluindo regionais, também constituiu um bom auxiliar de pesquisa. No que concerne à imprensa foram consultados os seguintes títulos: *Diário de Notícias*, *O Século*, *O Comércio do Porto*, *Costa do Sol*, *Arte Musical*, *O Cruz-Quebradense*, *Ecos de Silves*, *Independência de Águeda*, *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, *Sinos d'Aldeia*, *O Miradouro*, *Nespereirense*, *O Jornal de Almada*, *Novidades* e *Jornal do Fundão*.

Todavia, contrariamente ao que sucede nas bandas militares, cuja história se encontra bem documentada em espólios e arquivos, o estudo das congéneres civis é deveras dificultado pela escassez, inexistência ou dispersão de documentação, como afirma Daniel Melo a propósito das associações culturais e recreativas, onde geralmente as filarmónicas estão integradas:

*A actividade cultural desenvolvida pelo associativismo popular permanece uma das áreas menos estudadas pela historiografia contemporânea, sobretudo para o período salazarista. A inventariação do seu contributo é desde logo dificultada pelo facto da maior parte das associações culturais-recreativas não possuir um arquivo organizado (e/ou completo) ou um órgão de imprensa próprio, além do fraco investimento na edição de monografias ou no tratamento aprofundado da informação própria.*¹⁷

Esse fenómeno de escassez e dispersão de fontes documentais foi uma das razões que nos levou a recorrer à História Oral, uma metodologia para a obtenção de dados assente na realização de entrevistas¹⁸ com vista a adquirir informação que complementasse a parca informação material disponível, de forma a responder às nossas questões. Acresce que, estando vivos parte dos

¹⁷ Daniel Melo, *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*, Lisboa, Instituto das Ciências Sociais, 2001, p. 364.

¹⁸ Sobre a História Oral v. apêndice 0.1, 0.2 e 0.3. A nossa formação relativa à construção de uma entrevista foi especialmente adquirida através da frequência de um *workshop* de História Oral, organizado pelo Instituto de História Contemporânea (FCSH-UNL), complementado pelas leituras dos trabalhos referenciais de Luísa Tiago de Oliveira, Alessandro Portelli, Rui Bebianno, António Costa Pinto, Enzo Traversos e Fernando Catroga. As entrevistas foram transcritas e posteriormente analisadas.

protagonistas da história recente das filarmónicas, foi importante clarificar factos, embora sempre numa perspectiva de cruzamento de dados, entre si e com as fontes documentais acedidas. As entrevistas foram realizadas a trinta e quatro elementos e ex-elementos¹⁹ que integraram as dezasseis bandas civis do nosso estudo, no terceiro quarto do século XX, e obedeceram a um guião semiestruturado, a fim de dar aos entrevistados a oportunidade de se exprimir livremente, garantindo assim uma riqueza discursiva. Essas eram constituídas por um tronco comum,²⁰ idêntico para todos os participantes, de forma a ser possível exercícios de comparação, e um tronco específico característico de cada uma das filarmónicas e elaborado tendo em conta as especificidades de cada um desses agrupamentos. Essa recolha de memória oral dos intervenientes, uma das principais componentes da pesquisa, implicou três fases distintas:

- A preparação das entrevistas, com a respectiva fundamentação teórica e metodológica;
- As entrevistas propriamente ditas;
- A transcrição das gravações, a análise do discurso e a respectiva integração nos subcapítulos correspondentes.²¹

Para a efectuação desta pesquisa foi essencial a inclusão de um estudo de casos²² com filarmónicas de regiões distintas uma vez que, num país com várias centenas destes agrupamentos musicais, seria utópico incluir a sua totalidade. Cunha define o estudo de caso como uma metodologia que visa essencialmente a compreensão de um sujeito, de um dado acontecimento, de um grupo de sujeitos ou de uma instituição. A mesma autora considera que um caso pode ser uma pessoa, uma organização, um programa de ensino, um acontecimento particular ou um simples depósito de documentos, desde que tenha um limite físico ou social que lhe confira identidade.²³ A aplicação de um estudo de casos centrado em filarmónicas de diferentes regiões geográficas do país (norte, centro litoral, centro interior e sul) permitiu a consideração de distintas realidades dessa prática musical, embora com afinidades entre elas.

No entanto, existem aspectos menos válidos que têm sido apontados ao estudo de casos. Judith Bell considera que neste método de investigação geralmente não é possível a

¹⁹ As faculdades de memória dos indivíduos e o seu tempo de permanência na respectiva filarmónica foram os factores primordiais para a selecção dos entrevistados.

²⁰ O guião da entrevista contemplou os seguintes tópicos no tronco comum: Emigração interna e externa; Guerra Colonial; Preferências musicais e outras opções de ocupação dos tempos livres; Escola de música; Instrumental da banda; Aspectos financeiros; Aceitação da banda na comunidade; Outras questões acerca da banda. Esta selecção de assuntos teve sobretudo como finalidade a criação de uma narrativa coerente que permitisse uma posterior análise de conteúdo.

²¹ Embora nem sempre seja uma prática comum, consideramos a transcrição das entrevistas essencial para a respectiva análise de conteúdo. As citações dos entrevistados contidas ao longo desta tese são transcrições textuais dos discursos dos participantes, as quais não foram alvo de quaisquer correcções gramaticais ou alterações semânticas. Sempre que possível, tentamos resumir as ideias partilhadas pela maioria dos entrevistados, embora ressalvando as excepções fora dessa norma. A transcrição das entrevistas está disponível no sítio: <https://bandasemusicaparasopros.wordpress.com/anexos-b/>.

²² No subcapítulo 4.1. apresentamos uma breve exposição do nosso Estudo de Caso onde são descritos e justificados os critérios tidos em conta para a escolha dos concelhos estudados e respectivas filarmónicas.

²³ Maria José dos Santos Cunha, op.cit., p. 72-73.

generalização,²⁴ o que nos parece bastante óbvio. Evidentemente, este estudo de caso colectivo – com dezasseis bandas – não é exemplificativo das centenas de filarmónicas existentes no país e muito menos valida uma realidade generalizada das bandas civis em Portugal. Todavia, tem semelhanças e paralelismos comuns a outros casos, particularmente, aqueles próximos das regiões estudadas, o que nos leva a sustentar que este estudo é igualmente significativo para a compreensão da história das bandas em Portugal, particularmente, entre as décadas de 1950 e 1970. Evidentemente, as limitações e a impossibilidade de ampliação do estudo a outras bandas devem ser superadas com a realização de novos estudos relativos a outras filarmónicas.

Não podíamos negligenciar o estudo exploratório realizado e que se revelou fundamental para a preparação dos instrumentos de investigação a utilizar na presente tese e para a concepção de um modelo de análise do conteúdo. Nessa fase preliminar descobrimos novas pistas e dados mediante a recolha de informação adicional através de depoimentos e “pré-entrevistas”, ou entrevistas exploratórias, a maestros, compositores, executantes, directores e outras personalidades que trabalharam e contactaram directamente com filarmónicas e/ou com personalidades ligadas a esses agrupamentos musicais. Esses indivíduos tinham em comum a ligação a uma filarmónica no terceiro quartel do século XX, ou parte dele. O estudo exploratório foi especialmente relevante para a elaboração do guião das entrevistas, isto porque, as respectivas questões foram efectuadas tendo em conta o objecto de estudo e as hipóteses que o estudo exploratório nos ajudou a clarificar.²⁵ Nesse estudo, tivemos ainda em conta um conjunto significativo de fontes secundárias, tais como, jornais nacionais e regionais, revistas, bases de dados, monografias, trabalhos académicos, correspondência e postais trocados.

A estrutura desta tese compreende duas partes, precedidas da habitual introdução. A Parte I é constituída pelos capítulos 1, 2 e 3 e, basicamente, é um contributo para um enquadramento histórico das bandas em Portugal até à década de oitenta do século XX, reconhecendo, todavia, que a existência de um universo de centenas delas, disseminadas pelo território continental, dificultou a elaboração dessa história. O fundamento para a sua elaboração prende-se sobretudo com a escassez de uma visão histórica daqueles agrupamentos em Portugal.²⁶ No primeiro

²⁴ Judith Bell, *Como realizar um projecto de investigação: um guia para a pesquisa em ciências sociais e da educação*, Lisboa, Gradiva, 1997.

²⁵ No início do estudo exploratório tínhamos a emigração e a Guerra Colonial como hipóteses principais para os fenómenos mais influentes na actividade das filarmónicas. Com o desenvolver da investigação surgiram novas hipóteses, algumas tão ou mais importantes que estes dois fenómenos. São exemplos o surgimento de novas formas de passatempo, a situação financeira das bandas civis ou a formação musical dos respectivos elementos. Desta forma, podemos falar de uma evolução da investigação ao nível das hipóteses para a resolução do nosso problema.

²⁶ Apesar da nossa pretensão em investigar somente as filarmónicas sediadas nos quatro concelhos já mencionados – os quais integram o nosso Estudo de Casos e são abordados nos capítulos 4 e 5 – igualmente os capítulos 2 e 3 foram elaborados, maioritariamente, com base em fontes primárias, dada a escassez de investigações sobre o período histórico em consideração, o que acentuou a dificuldade do nosso trabalho.

capítulo – intitulado “Bandas de Música e seus antecedentes até meados do século XX” – é elaborada uma síntese histórica das bandas e *ensembles* de sopros – com especial incidência em Portugal – até meados da centúria vigésima, que é quando se inicia o nosso estudo. Esse capítulo tem uma estrutura quadripartida. Após uma explanação do conceito de banda de música, incluindo agrupamentos semelhantes e precedentes, são expostas três secções relativas à história dos agrupamentos para sopro até meados do século XX. A primeira delas caracteriza as bandas e seus antecedentes até à revolução liberal portuguesa, a partir da qual uma série de fenómenos potenciaram diversas mutações nesses conjuntos instrumentais, sobretudo ao nível dos instrumentos musicais; a segunda secção medeia entre a instauração do liberalismo e a queda da primeira república, a fase da disseminação e maior popularidade das filarmónicas; finalmente, a terceira secção oferece-nos uma panorâmica do que foram as bandas entre a ditadura militar e o ano de 1950. O segundo capítulo sintetiza o percurso histórico das filarmónicas, no decorrer do terceiro quartel do século XX, período onde se centra o nosso estudo. Em termos de organização inicia-se com uma contextualização política, económica, social e cultural do país nas décadas de cinquenta, sessenta e inícios de setenta, face à influência que esta exerceu na vida musical nacional, e na actividade das bandas de música em particular, seguindo-se uma caracterização das bandas civis ao nível da disponibilidade de recursos humanos, situação financeira e organização institucional, instrumental e salas de ensaio, modelo de ensino musical e ainda do grau de aceitação local. São tidos em conta personagens e instituições que contribuíram para o desenvolvimento do movimento filarmónico em Portugal, bem como o tipo de reportório musical habitualmente interpretado pelas bandas e as iniciativas e eventos mais relevantes organizados e levados a cabo nesse período. Finalmente, o terceiro capítulo trata da caracterização da banda civil, em Portugal, desde a revolução democrática até, sensivelmente, finais da década de oitenta. Após uma contextualização histórica do período conturbado imediatamente a seguir à revolução dos cravos, segue-se uma panorâmica acerca da disponibilidade de recursos humanos nas filarmónicas, a qual beneficiou particularmente do ingresso em massa de elementos do sexo feminino, bem como do aparecimento de atractivos para que os jovens se interessassem por esses agrupamentos musicais. A situação financeira das bandas civis, bem como a respectiva oficialização, são os temas seguintes, após os quais passamos a uma explanação quanto ao instrumental e à adequabilidade das sedes e salas de ensaio. A secção subsequente trata a formação musical dos instrumentistas das bandas civis e respectivos regentes, e os compositores e a música para filarmónica são objectos de estudo no subcapítulo que se segue, terminando com uma abordagem às instituições e personalidades mais relevantes do período em consideração, no contexto das bandas civis e da música para sopros em geral. O alargamento do recorte temporal

Quanto ao capítulo 1, relativo a uma história das bandas até 1950, foi elaborado com base, sobretudo, em artigos, teses e monografias já existentes.

de cerca de uma década e meia após o terceiro quartel da centúria vigésima – que é o âmbito cronológico da nossa investigação – justifica-se pelas relevantes transformações ocorridas nas bandas civis ao longo daquele período, amplamente realçadas pelos nossos interlocutores, que consideram aquela a fase de revitalização das filarmónicas. Com frequência os entrevistados relacionam o terceiro quartel do século XX com o período imediatamente a seguir, por conseguinte, não fazia sentido o recorte temporal da presente tese findar repentinamente em 1975, sem proporcionar uma perspectiva nacional da época seguinte.

Os capítulos quarto e quinto constituem a Parte II da tese – o nosso Estudo de Casos. No capítulo 4 propomos uma caracterização e contextualização do campo de estudo, nomeadamente, das bandas civis dos concelhos de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras até meados do século XX, incluindo as que tiveram uma existência efêmera ou cessaram antes de 1950. Após uma fundamentação do Estudo de Casos, expomos uma caracterização histórica, geográfica, demográfica e associativa dos concelhos referidos, seguida de uma resenha histórica das bandas lá sediadas até meados do século XX, contextualizando-as com a situação política, com a religião e, em alguns casos, com a industrialização. O cerne desta investigação encontra-se no capítulo 5, onde expomos, analisamos e interpretamos os dados obtidos acerca de cada uma das bandas civis pesquisadas, sendo através da informação aqui contida que ficamos a conhecer e compreender de forma detalhada as filarmónicas dos municípios de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras, no terceiro quartel do século XX. Em termos de estrutura, após uma secção de exposição e explanação relativa aos fenómenos potencialmente influentes na actividade das bandas – os quais servem de paradigma de análise – este capítulo é constituído por quatro subcapítulos, os quais dizem respeito a cada um dos quatro concelhos investigados. Em cada um deles são analisados os parâmetros que podem ter influenciado a actividade das filarmónicas durante o período em estudo. Na habitual conclusão é apresentada uma sinopse do trabalho, descrevendo os pontos essenciais, a partir da discussão, análise e interpretação dos resultados obtidos. Pretendemos reunir aqui o material da investigação, de forma a estabelecer as conexões mais relevantes. Não obstante a possível redundância, a extensão dos capítulos levou-nos a considerar a inclusão de uma síntese conclusiva em cada um deles, embora de forma mais sintética.

A sequência dos temas tratados foi feita de acordo com critérios de natureza lógica e cronológica. Neste sentido, a estrutura desta tese assenta em marcos cronológicos que consideramos paradigmáticos na história das bandas. Fundamentalmente, os diferentes capítulos de cada uma das partes deste estudo obedecem a uma ordem sequencial: na Parte I estende-se desde épocas mais remotas da história dos instrumentos de sopro, até à década de 1980; e na Parte II, do século XIX até à Revolução de 1974, um recorte temporal mais limitado por ser o cerne do nosso estudo. A opção pela divisão em partes prende-se também com a extensão da tese. Embora independentes, ambas são complementares.

PARTE I: PERSPECTIVA NACIONAL

CAPÍTULO I : BANDAS DE MÚSICA, ANTECEDENTES E CONGÉNERES ATÉ MEADOS DO SÉCULO XX

O presente capítulo ocupa-se da caracterização histórica de *ensembles* musicais de sopro, até meados do século XX, pois entendemos que a mesma é imprescindível a fim de traçar paralelismos e divergências entre os casos que assim o exijam. Refira-se, todavia, que não é nossa intenção elaborar uma descrição exaustiva das origens e desenvolvimento desses conjuntos em Portugal, e ainda menos na Europa em geral.

Embora o nosso objecto de estudo seja a banda civil, ou filarmónica, neste primeiro capítulo são igualmente referidos aspectos e marcos relevantes acerca das congéneres militares, dadas as influências e semelhanças que têm existido entre ambas ao longo da história. Consideramos mesmo que, para perceber aquelas, é essencial conhecer e compreender estas. Pensamos, igualmente, ser importante abordar as bandas de outros países da Europa Ocidental, particularmente onde tiveram maior tradição, e traçar paralelos com as congéneres portuguesas, a fim de entendermos a génese e o desenvolvimento destas.

O primeiro capítulo tem uma estrutura quadripartida. Após uma explanação do universo conceptual de banda de música, incluindo agrupamentos semelhantes e antecedentes até à contemporaneidade, são expostos três subcapítulos relativos à história dos conjuntos de sopro até meados do século XX. O primeiro caracteriza-os até à revolução liberal portuguesa, quando uma série de fenómenos potenciaram mudanças nesses conjuntos instrumentais, sobretudo ao nível organológico; o segundo medeia entre a instauração do liberalismo e o término da primeira república, a fase da disseminação e maior popularidade das filarmónicas; por último, o terceiro oferece-nos uma panorâmica das bandas entre a ditadura militar e o ano de 1950.

1.1. Para uma conceptualização de agrupamentos musicais de sopro na cultura ocidental

Tendo em conta que os agrupamentos musicais de sopro são um universo ainda pouco explorado em Portugal decidimos esclarecer e definir, no início deste trabalho, um quadro conceptual de designações e significados habitualmente associados a esses agrupamentos – com especial incidência no nosso país – face à diversidade e até mesmo confusão terminológica existente. Através da análise e interpretação dos contextos, funções, reportórios e características

instrumentais procuramos definir e entender relações entre diferentes conceitos relacionados com conjuntos musicais de sopros ao longo da história e, em particular, na actualidade. Em suma, esta secção trata da explanação de diferentes conceitos relativos a agrupamentos musicais de sopro, somente no Ocidente e especialmente em Portugal, tendo em conta o trajecto desenvolvido por estes agrupamentos e as suas diferentes características.

A par de outros significados,²⁷ na esfera musical o termo “banda” tem sido usado com frequência de forma indiscriminada para definir tipos de agrupamentos de música de carácter bem diferenciado, como sejam, banda de *rock*, banda de *heavy metal*, banda de *jazz*, banda militar ou banda civil. É sobre este último, o nosso objecto de estudo, que incide este subcapítulo, embora se torne relevante abordar também as congéneres militares, dadas as convergências de ambas, bem como outros agrupamentos de características semelhantes, tais como, fanfarra, charamela ou *harmoniemusik*, todos compostos por instrumentos de sopro. Ao longo da história da música o vocábulo “banda” tem tido distintas aplicações, sendo reconhecida uma certa ambiguidade na sua utilização porque, como a semântica altera-se consoante o contexto e a época, o seu sentido alterou-se ao longo dos séculos por diversos motivos, nomeadamente, pelos diferentes papéis desempenhados, pelas distintas constituições instrumentais, em parte devido ao acrescento de novos instrumentos e abandono de outros, e também por influência de contextos patronais e organizacionais.

Vários autores afirmam que a palavra banda, enquanto termo musical, é de origem italiana.²⁸ Embora Borba e Graça admitam ter sido a Itália que primeiro adoptou este nome para as músicas militares, consideram que este termo é proveniente da palavra gótica *bandi*.²⁹ Além de Portugal e Itália, esta designação é utilizada em Espanha. Já em França esses agrupamentos são frequentemente denominados por *harmonie*, uma designação imprópria segundo Ernesto Vieira,³⁰ ou por *bande*. Os franceses usam o termo *harmonie militaire* para designar as bandas militares e *orchestre d'harmonie* para as civis. Em Inglaterra, os mesmos designam-se por *band*, ou *wind band*, e na Alemanha por *Blasorchester* e *Musikkapelle*, ou *Militärkapelle*, no caso das formações militares.

Ao longo da história da música o termo banda também tem sido utilizado para designar a secção dos instrumentos de sopro de uma orquestra, tal como a palavra *harmonie*. No *Requiem* de Berlioz, por exemplo, é solicitado pelo compositor uma banda de metais extra, ou seja, um

²⁷ Em *Os Lusíadas*, por exemplo, Camões fala da Banda do Austro para designar o Hemisfério Sul, in Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Canto I, Estrofe 42, s.l., Edição Expresso, 2003, s. p..

²⁸ Frederico de Freitas, “Banda” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura - Edição Século XXI*, Vol.4, dir. de João Bigotte Chorão, Editorial Verbo, Lisboa | São Paulo, 1998, p. 99; Ernesto Vieira, *Dicionário Musical*, 2ª ed., J.G. Pacini, S.L., 1889, p. 85.

²⁹ Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, *Dicionário de Música Ilustrado (AH)*, Edições Cosmos, Lisboa, 1956, p. 139.

³⁰ Ernesto Vieira, *Dicionário Musical*, 2ª ed., J.G. Pacini, S.L., 1889, p. 85.

reforço do naipe dos metais. No entanto, este termo já foi, igualmente, aplicado a outras secções da orquestra, nomeadamente, à secção das cordas. A utilização do termo *La Grande Bande*, para designar os *24 violinos do Rei* (Luís XIV) é um bom exemplo da indiferenciação com que a palavra banda tem sido utilizada, sobretudo até ao século XIX, tal como a utilização do termo *The king's band*, para denominar o conjunto similar ao de Luís XIV, pertencente ao rei Carlos II. Neste sentido, genericamente, e do ponto de vista estritamente musical, a palavra banda tem sido utilizada para designar um conjunto de instrumentistas e pode ser aplicado a secções da orquestra, particularmente à secção dos sopros – banda de sopros. Portanto, este conceito nem sempre foi utilizado, como hoje, para denominar grupos de instrumentos de sopro e de percussão.

Existem, todavia, outras denominações que em séculos antecessores designaram conjuntos de instrumentos de sopro, como sejam *música*, *charamela* ou *harmoniemusik*. Em Portugal foi comum, até há poucas décadas atrás, a utilização do termo *música* para designar agrupamentos de instrumentos de sopro e percussão, mas a utilização deste termo já vem, pelo menos, desde o século XVII. Adolfo Panelas dá conta de documentos existentes na Santa Casa da Misericórdia de Aljustrel, datados de 1662, que utilizam o termo *música* para designar um eventual agrupamento antecessor da Banda de Música daquela localidade.³¹ Quanto à *charamela* (usado até às primeiras décadas do século XVIII em espaços ao ar livre, incluindo no domínio militar, e na igreja), além de designar um instrumento de sopro com palheta dupla ou o seu intérprete, em séculos transactos referiu-se a um agrupamento musical onde predominava o antecessor do oboé – a *charamela* – bem como outros instrumentos de sopro e de percussão. Estes agrupamentos musicais tinham especial utilidade nas instituições religiosas, nomeadamente nas catedrais. Segundo Paulo Estudante, pelo menos desde o século XVI, algumas catedrais possuíam *charamelas*.³² Em países da Europa central, especialmente nos de língua alemã, alguns agrupamentos de instrumentos de sopro foram designados por *harmoniemusik*. Na óptica de Roger Hellyer, este termo foi usado particularmente “from the mid-18th century until the 1830s when it was primarily applied to the wind bands (Harmonien) of the European aristocracy and the music written for them, and secondarily to their popular imitations in street bands (...) and small military bands without heavy brass instruments or percussion”. Para este autor, traduzir o vocábulo *harmonie* simplesmente por banda de sopros é bastante vago, e por banda militar

³¹ Adolfo Panelas, *1ª resenha histórica da flarmónica da Sociedade Musical de Instrução e Recreio Aljustrelense*, Gráfica Mineira, Aljustrel, 2004, p. 107.

³² Paulo Estudante, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, Síntese em português da Tese de Doutoramento em História da Música e Musicologia, Université Paris IV – Sorbonne, Universidade de Évora, 2007, vol. 1, p. 13. Para compreender a incorporação de *charamelas* na Sé de Coimbra v. Paulo Estudante, “*Por sere mto nescenarios para o seruido desta See Incorporação permanente dos charamelas no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI-XVII)*” in *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, XXVII, p. 295-339, 2014.

geralmente é errado.³³ Mendelssohn designou *Ouvertüre für Harmoniemusik*, op. 24, a sua obra para vinte e três instrumentos de sopro e percussão e Elgar denominou o seu quinteto de sopros por *Harmony Music*. A missa *Harmoniemesse*, de Haydn, foi assim denominada devido à saliência dos instrumentos de sopro. Diversos compositores consagrados escreveram obras para *harmoniemusik* (Mozart, Krommer, Beethoven ou Schubert).

Especificamente em relação à designação banda de música, esta tem sido frequentemente associada a dois grupos distintos – a banda militar e a banda civil – sendo a segunda, frequentemente, conhecida por filarmónica. Etimologicamente a palavra filarmónica deriva da junção dos vocábulos gregos *philo*, que significa “que ama”, e de *harmonikos*, que indica “combinação de sons”. Ou seja, filarmónico é aquele que ama a música. A palavra filarmónica terá sido associada a esses agrupamentos musicais de sopros e percussão a partir de meados do século XIX, após a criação de diversas sociedades filarmónicas, com objectivos de divulgação musical, particularmente de música instrumental, entre as quais se destacaram a Sociedade Filarmónica, fundada por Bomtempo, em 1822, e inspirada no modelo inglês da *Philharmonic Society*, bem como as posteriores Academia Melpomenense (1846) ou a Sociedade Filarmónica Portuense (1952). Como refere Luís Cardoso, os filarmónicos das primeiras décadas do século XIX não tinham relação específica directa com bandas filarmónicas. Este autor considera que a evolução semântica gerou a definição actual, em que a filarmónica passou a ser a própria instituição que suporta uma banda, ou a própria banda, e os filarmónicos deixaram de ser os patrocinadores para serem os executantes das bandas.³⁴

Autores como Ernesto Vieira, Tomás Borba, Lopes Graça e Frederico de Freitas, fazem uma distinção clara entre banda e filarmónica, associando a primeira exclusivamente aos agrupamentos militares. No final do século XIX Ernesto Vieira definiu concretamente a banda como uma corporação de músicos militares em cada regimento ou batalhão, distinguindo-o de fanfarra,³⁵ ou seja, o autor está nitidamente a confinar o termo banda aos agrupamentos militares, ignorando os congéneres civis, o que nos impele a defender que na época era usual o termo banda estar associado particularmente aos agrupamentos musicais militares. O ponto de vista de Vieira revela-nos também que, na segunda metade do século XIX, a expressão banda filarmónica designava um conjunto musical que, embora fosse idêntico às congéneres militares (bandas), era constituído por músicos amadores (filarmónica).

³³ Roger Hellyer, “Harmoniemusik”, in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, Second Edition, Macmillan Publishers Limited, London, 2001, p. 856. “De meados do século XVIII até 1830 e aplicava-se às bandas de sopros da aristocracia europeia e ao repertório musical escrito para estas e, secundariamente, para as suas imitações populares conhecidas por *street bands* (bandas de rua), (...) bem como pequenas bandas militares sem instrumentos pesados de metal ou percussão”. Tradução do autor.

³⁴ Luís Cardoso, *Bandas civis: resenha histórica e compositores*, Intervenção no Colóquio “A música no passado, no presente, no futuro”, Organização do Governo Civil de Aveiro, 2010, p. 2.

³⁵ Ernesto Vieira, *op.cit.*, p. 80-85.

Tal como Vieira, Tomás Borba e Lopes Graça, no seu dicionário de 1956, diferenciam os termos filarmónica e banda, definindo o primeiro como uma sociedade musical de amadores, ou banda civil, constituída por amadores das diferentes classes sociais e com uma organização próxima, tanto quanto possível, das bandas militares.³⁶ Para estes autores, banda civil é sinónimo de filarmónica (que é uma sociedade musical de amadores) e o filarmónico é aquele que gosta de música e/ou que pertence a qualquer grupo ou sociedade de amadores de música.³⁷ Ao segundo termo, na sua definição, dão-lhe um cariz estritamente militar,³⁸ uma opção que não deixa de causar estranheza uma vez que, em meados do século XX, o termo banda já era comumente aplicado também às chamadas bandas civis ou bandas amadoras, o que nos leva a sustentar que estes autores se basearam nas respectivas entradas do dicionário musical de Ernesto Vieira, compilado mais de meio século antes, numa época em que banda designava somente um agrupamento musical militar. Pelo que nos relata Pedro de Freitas, em 1955, parece ter sido realmente em meados do século XX que o termo banda civil substituiu, pelo menos em algumas regiões do país, a palavra filarmónica: “as filarmónicas ou bandas civis, como modernamente se designam os organismos musicais que interpretam a divina arte dos sons por meio de instrumentos de sopro (...)”.³⁹

Apesar de não restringir a designação banda aos agrupamentos militares, Frederico de Freitas também distingue banda de filarmónica, considerando a primeira como uma corporação de músicos cujo conjunto se compõe de instrumentos de sopro e percussão,⁴⁰ uma definição vaga, uma vez que as filarmónicas também podem ser consideradas corporações de músicos que tocam instrumentos de sopro e percussão. Quanto à filarmónica, o mesmo autor descreve-a como “uma sociedade onde se pratica a música de conjunto por meio de uma banda. Chama-se vulgarmente filarmónica a uma pequena banda civil composta por instrumentos de sopro de madeira, metal (também ditos de latão) e percussão”.⁴¹

Michael Kennedy, na sua definição de banda filarmónica, refere que esta frequentemente é chamada de banda militar, o que não deixa de ser curioso: “uma banda de diversos instrumentos de sopro, frequentemente com percussão, muitas vezes chamada de «banda militar» para a distinguir da «banda de metais», na qual não são usadas madeiras. Nos EUA banda filarmónica

³⁶ Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, op.cit., p. 141.

³⁷ Idem, p. 513.

³⁸ Idem, p. 139-141.

³⁹ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto XVI, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, Setúbal, 1955.

⁴⁰ Frederico de Freitas, “Banda” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*, Vol.4, dir. de João Bigotte Chorão, Editorial Verbo, Lisboa | São Paulo, 1998, p. 99;

⁴¹ Frederico de Freitas, “Filarmónica” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*, Vol.11, dir. de João Bigotte Chorão, Editorial Verbo, Lisboa | São Paulo, 1998, p. 1390.

designa banda militar”.⁴² André Granjo dá-nos uma explicação para essa indiferenciação no uso dos termos banda militar e banda civil. Em informação prestada pessoalmente, este investigador confirma que os britânicos utilizam o termo *military band* (banda militar) para as *wind bands* (bandas de sopros) em geral, a fim de diferenciarem esses agrupamentos das comuns *brass bands* existentes no seu país. Granjo dá-nos, como exemplo, a dedicatória à Banda da BBC da obra *Hammersmith*, de Gustav Holst, na qual foi inscrito o termo *BBC Military Band*. *Fisrt Suite for Military Band* (op. 28, n°1) e *Second Suite for Military Band* (op. 28, n°2), ambas de Holst, são outras peças paradigmáticas para conjuntos de sopros que apresentam a designação de “military band”.

Ainda quanto ao significado do vocábulo filarmónica é importante isolar a estrutura formal que suporta legalmente uma banda civil – geralmente uma associação – da formação instrumental do respectivo agrupamento musical. Ou seja, de um lado temos a associação sociocultural e do outro a formação instrumental da banda, sendo que ambas se complementam. Neste propósito, realçamos a frase inicial da definição de filarmónica mencionada por Frederico de Freitas: “uma sociedade onde se pratica a música de conjunto por meio de uma banda”. O vocábulo filarmónica é bastante comum na região sul do país, enquanto no norte, banda é o termo mais comum para designar o agrupamento musical de carácter civil que temos vindo a falar. Uma explicação possível para esta distinção de designações é a ligação desses grupos musicais, na região sul, a uma sociedade ou colectividade, que já vem do século XIX. Somente no último quarto do século XX tal se verificou em massa no norte do país porque em períodos antecessores a banda esteve geralmente isolada de qualquer colectividade.

Nas últimas décadas várias definições de banda de música, ou banda filarmónica, têm surgido em diferentes obras, as quais têm em conta as realidades actuais deste tipo de agrupamento, bem como aspectos e particularidades das mesmas. Segundo Paulo Lameiro, uma banda de música é um “conjunto de instrumentistas de sopro e percussão, amadores, associados em colectividades a partir de meados do século passado no nosso país, que actuam com fardas mais ou menos próximas das militares, numa grande diversidade de acontecimentos públicos, profanos ou religiosos”.⁴³ Portanto, Lameiro está a restringir as bandas de música apenas aos agrupamentos de carácter civil, ignorando as bandas militares. Quanto a nós, a definição de banda filarmónica usada por Luís Cardoso é a mais consistente e actual, embora na descrição do tipo de actuações destes agrupamentos, o autor não considere os eventos tauromáquicos:

⁴² Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Trad. de Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery, Rev. Téc. de Rui Vieira Nery e Miguel Sobral Cid, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994, p. 59.

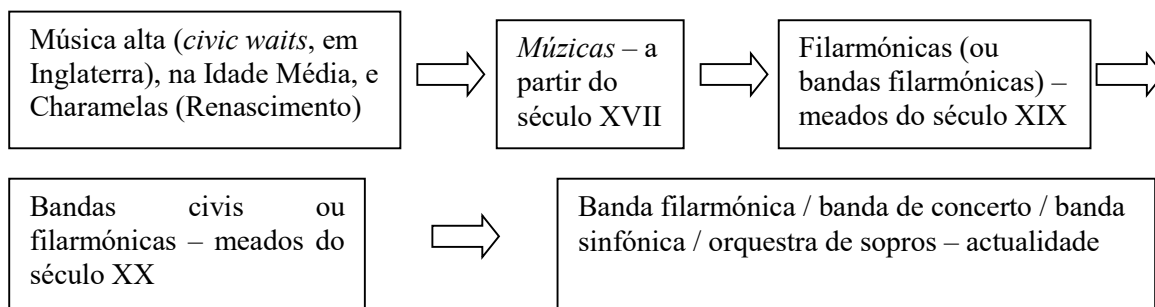
⁴³ Paulo Lameiro, “Práticas Musicais nas Festas Religiosas do Concelho de Leiria – O lugar privilegiado das bandas filarmónicas”, *Actas dos 3s. Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, Câmara Municipal de Cascais, Cascais, 1997, p. 214.

*Um agrupamento musical que engloba flautas, oboés, fagotes, clarinetes, saxofones, trompas, trompetes, trombones, eufónios, tubas e percussão, admitindo pequenas variações a este efectivo. Estes agrupamentos surgem, na maioria dos casos, por motivos cívicos e constituem-se, na actualidade, enquanto associações sem fins lucrativos. Actuam em festas civis, profanas ou religiosas, realizam desfiles, concertos, missas, funerais e cerimónias protocolares públicas, actuando em geral ao ar livre, embora recentemente haja um incremento às actuações em auditórios fechados, teatros e outras salas de espectáculos. São constituídas maioritariamente por músicos amadores e fornecem, enquanto instituições, a formação musical básica, por vezes a indumentária e os instrumentos. Apresentam-se publicamente em uniforme tipicamente constituído por boné, calça, casaco e camisa idênticos. Tradicionalmente o público não paga directamente para assistir às actuações, embora estas possam ser cobradas pela banda a uma entidade organizadora. O repertório praticado é muito diversificado, constituindo-se de marchas, transcrições sinfónicas, fantasias, rapsódias, obras solísticas, arranjos de música popular ligeira, pout-pourris de óperas ou zarzuelas e música original indiferenciada. As bandas filarmónicas tendem a ter um forte enraizamento nas comunidades locais, sendo muitas vezes um dos elementos que identificam culturalmente uma determinada localidade e vice-versa.*⁴⁴

Embora seja uma definição flexível, o termo banda filarmónica, correcta ou incorrectamente, controversamente ou não, é a denominação mais usual na actualidade, em Portugal, para caracterizar esses agrupamentos musicais, heterogéneos do ponto de vista social, económico, educacional e etário, que são constituídos por instrumentos de madeira, metal e percussão, se exibem uniformizados sob a direcção musical de um maestro, sendo constituídos por ambos os sexos – sobretudo desde a década de oitenta – e com um número bastante variável, que pode ir dos vinte e cinco aos oitenta elementos.⁴⁵ De qualquer forma, assumimos as dificuldades na adopção de um termo e na procura de uma definição completa, actual e consistente, que caracterize adequadamente os agrupamentos musicais de sopros nas suas diferentes vertentes: administrativa, musical e humana. Podemos concluir que a designação dos diferentes agrupamentos musicais de sopro, de carácter civil e antecedentes das actuais bandas de música, tem evoluído desde a Idade Média, quando esses conjuntos instrumentais eram conhecidos por grupos de “música alta”. Ora vejamos o seguinte esquema:

⁴⁴ Luís Cardoso, op.cit., p. 1-2.

⁴⁵ No âmbito de um inquérito a 121 bandas da região centro, realizado por André Granjo no âmbito da sua Dissertação de Mestrado, o número de executantes variava entre dezassete e oitenta e três elementos. André Granjo, *The Wind Band Movement in Portugal: praxis and conditionalities*, Tese de Mestrado apresentada em Fontys Conservatorium – Tilburg Zuid-Nederlands Hogeschool Voor Musiek, 2005, p. 17.



Evolução da designação de agrupamentos musicais de sopro civis

Nos últimos decénios alguns agrupamentos musicais com uma constituição instrumental baseada em instrumentos de sopro e percussão têm sido frequentemente denominados por outros termos, incluindo no nosso país. São exemplos as designações banda de concerto e, sobretudo, banda sinfónica, traduções dos termos ingleses *concert band* e *symphonic band*, respectivamente. Algumas composições musicais originais para banda, por exemplo, costumam referir na partitura a indicação *concert band* ou *symphonic band*. Esta opção, em parte, é compreensível uma vez que, embora tenham todas uma constituição instrumental à base de instrumentos de sopro e percussão, frequentemente têm funções, objectivos e reportórios distintos. Contudo, por vezes, estes termos são usados em Portugal meramente por questões ligadas ao carácter depreciativo atribuído comumente às designações banda e filarmónica.

A banda de concerto (*concert band*) é uma designação frequente, embora menos em Portugal do que nos EUA, para denominar agrupamentos musicais compostos por instrumentos de madeira, metal e percussão, cujo espaço performativo se restringe a palcos, em locais fechados, contrariamente a outro tipo de bandas que actuam habitualmente ao ar livre, incluindo a marchar. A *Sinfonia em Si bemol*, de Hindemith, entre muitas outras obras, foi composta precisamente para banda de concerto e contém, inclusivamente, essa designação na respectiva partitura. Além do espaço performativo, outra das habituais distinções entre banda de concerto e banda filarmónica está ligada à composição musical, designadamente, à não dobragem das diferentes linhas melódicas no reportório da banda de concerto,⁴⁶ opostamente ao que sucede comumente no reportório das bandas filarmónicas, cujas linhas melódicas são geralmente dobradas. Ao contrário do que ocorre na banda filarmónica, na banda de concerto é respeitada a instrumentação solicitada pelo compositor nas suas obras. Alguns aspectos que a diferenciam da banda sinfónica são, por exemplo, a flexibilidade em interpretar a maioria do reportório escrito para sopros, a menor quantidade e diversidade de instrumentos musicais exigidos pelo

⁴⁶ Um intérprete para cada parte, tal como na secção de sopros da orquestra sinfónica, ou seja, sem duplicações. Deste modo todos os instrumentistas são potenciais solistas, o que exige um elevado grau de preparação técnica individual.

compositor, a sonoridade menos densa e potente e, por vezes, o menor grau de exigência técnica atribuído (geralmente, de nível 1, 2, 3 ou 4, segundo o *rating* da WASBE).

Banda sinfónica (*symphonic band*) é outra denominação frequentemente atribuída a alguns agrupamentos de sopros e percussão. Porém, esta denominação não está relacionada com o acrescento de certos instrumentos de cordas ligados às orquestras sinfónicas, nomeadamente, violoncelos e contrabaixos de corda, como frequentemente é aceite, uma vez que, uma banda de vinte e cinco ou trinta elementos possuidora de contrabaixos de cordas e de violoncelos não é uma banda sinfónica.⁴⁷ O termo sinfónica aplicado à banda está meramente relacionado com a grande, equilibrada e diversificada quantidade de instrumentos musicais solicitada pelos compositores (por oposição a um *ensemble* de sopros), incluindo alguns menos comuns noutros conjuntos de sopro, como a harpa, o piano, a flauta alto, o clarinete alto, o clarinete contrabaixo, o saxofone baixo ou o contrafagote. Portanto, a banda sinfónica prevê um agrupamento instrumental denso com naipes ampliados, com alta capacidade de volume sonoro. Por outro lado, o grau de exigência artística é geralmente elevado (nível 5, 6 ou 7 do *rating* da WASBE). Uma banda com cento e vinte elementos, mas sem contrabaixos de corda e violoncelos, não deixa de ser uma banda sinfónica. Uma justificação em jeito de sugestão que arriscamos avançar, porventura controversa e discutível, para legitimar o emprego deste termo está relacionada com o seu sistema de financiamento e modelo social de gestão. Ou seja, uma banda sinfónica – tal como uma orquestra sinfónica – pode ser financiada sobretudo por subvenções públicas, contrariamente a uma filarmónica, cuja principal receita provém de instituições privadas – o mecenato, como é tão comum nos EUA. Tal como as orquestras filarmónicas, também as bandas filarmónicas dependem muito de receitas próprias e do apoio de privados, sobretudo na região norte, caso contrário a sua sobrevivência poderia estar em causa.⁴⁸

Relativamente à banda militar os franceses usam frequentemente, e de forma indiscriminada, o termo *harmonie* para denominar, quer as civis, quer as militares. Os portugueses, tal como os ingleses e italianos, referem banda militar, *military band*, *banda militare*, respectivamente. Como já foi mencionado, Borba e Graça associam o termo banda às bandas militares, e definem-no como “grupo organizado somente com instrumentos de sopro e percussão que, em conjugação com a bandeira nacional, marcham à frente dos exércitos (...)”. Às

⁴⁷ No capítulo 4 apresentamos uma fotografia da Banda de Tarouquela em 1930, com vinte e oito executantes, incluindo um executante de contrabaixo de cordas. Similarmente apresentamos fotografias da Banda Castanheirense, na década de 1900, e da SIMPS, em 1944, com um contrabaixo de cordas e com uma dimensão a rondar os trinta elementos. Naturalmente, a existência deste instrumento não legitima a denominação de banda sinfónica. André Granjo também nos deu conta de uma fotografia da Banda do Troviscal, em 1914, onde é visível um contrabaixo de cordas no seio da banda.

⁴⁸ Daí a origem etimológica da palavra filarmónica: amigo da música. No oposto, veja-se o caso da Banda Sinfónica Portuguesa, cujos apoios monetários são essencialmente públicos. As bandas militares e das forças de segurança são igualmente financiadas por fundos públicos, logo, sinfónicas.

bandas civis, ou seja, as bandas não ligadas à instituição militar, estes dois autores designam de filarmónicas, um termo que tem uma entrada própria.⁴⁹

Fora de Portugal, neste caso na Grã-Bretanha, Michael Kennedy refere que o termo banda militar

*é usado na Grã-Bretanha tanto para uma banda do exército, marinha ou força aérea como para qualquer outra banda do mesmo género que use instrumentos de sopro de metal ou de madeira. A composição de tais bandas varia de país para país e de regimento para regimento. Na Grã-Bretanha tem a seguinte constituição instrumental: um flautim (ou flauta, ou ambos); um oboé; um clarinete requinta; 12-14 clarinetes sopranos; dois clarinetes baixos; um saxofone alto e um tenor; dois fagotes; quatro trompas; dois barítonos; dois eufónios; quatro bombardões; quatro cornetins; dois trompetes; três trombones; dois tambores e vários instrumentos de percussão. Por vezes, quando as condições de execução o permitem, podem aparecer um ou dois contrabaixos de corda, como alternativa ao mesmo número de instrumentos de sopro de metal.*⁵⁰

A fanfarra é um conjunto diferente da banda, apesar de constituído por instrumentos de sopro e percussão, mas com a particularidade de os sopros serem unicamente de metal. Em França é conhecida por *fanfare*, ou *orchestre de cuivres*, e em Itália por *fanfara*. As fanfarras partilham as suas origens históricas com as bandas de música ou com alguns dos antecedentes destas. O termo fanfarra tem tido vários significados desde a sua criação. Segundo Fano e Costa pode ser aplicado:

- 1) *A flourish of trumpets or other brass instruments, often with percussion, for ceremonial purposes (...);*
- 2) *Any short prominent passage for the brass in an orchestral work;*
- 3) *A signal given in the hunt (...) (this is an exclusively French usage);*
- 4) *In 19th-century France and Italy, a military or civilian band consisting mainly or entirely of brass instruments;*
- 5) *In German colloquial speech, a misnomer for Fanfarentrompete, a modern natural trumpet usually built in E^b.*⁵¹

⁴⁹ Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, op.cit., p. 139.

⁵⁰ Michael Kennedy, op.cit., p. 59.

⁵¹ Fabio Fano e Roberta Costa, “Fanfare”, in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, Second Edition, Macmillan Publishers Limited, London, 2001, p. 543-544. “a um floreio dos trompetes ou outros instrumentos de metal, frequentemente acompanhados de percussão, com propósitos cerimoniais; a uma pequena passagem saliente dos metais numa orquestra; a um sinal dado durante a caça (uso exclusivamente francês); a uma banda militar ou civil de França ou Itália, no século XIX, sendo essa composta total ou parcialmente por instrumentos de metal; um termo incorrecto, no

É o penúltimo significado de fanfarra que interessa para o nosso estudo. O termo tem raízes no espanhol *fanfa*, com origem em finais do século XV, e possivelmente deriva do árabe *anfár*, que significa trompetes. O termo fanfarra ocorre pela primeira vez em França no ano de 1546 e em Inglaterra em 1605, em ambos os casos em sentido figurativo.⁵²

Segundo Miguel Ribeiro a fanfarra remonta ao tempo em que os exércitos começaram a utilizar os instrumentos no campo de batalha para transmitir ordens, apelar à coragem, incutir medo no inimigo ou celebrar uma vitória. A utilização deste tipo de conjuntos instrumentais encontra-se também documentada em ocasiões festivas ou em rituais religiosos e profanos. Neste contexto o significado da fanfarra encontra-se ligado à produção sonora de um conjunto de instrumentos específico, cujo volume e timbre característicos despertam ou reforçam determinados estados de espírito ou fornecem um meio de transmissão de uma ordem ou mensagem não-verbal.⁵³

Ernesto Vieira atribui dois significados ao termo fanfarra: uma pequena peça de música para clarins ou trompas, ou para um conjunto de instrumentos diversos de metal; ou uma corporação de músicos tocando somente instrumentos de metal. Este autor considera que uma fanfarra completa, organizada com trinta a quarenta elementos, deve possuir os seguintes instrumentos: corneta requinta, cornetins, cornetas, clarins, trompas, trombones, saxhorns (barítonos, baixos, contrabaixos e contrabaixos graves), saxofones (soprano, contralto, tenor e baixo) e um par de tímpanos. No entanto, existem pequenas fanfarras com um mínimo de oito ou dez executantes. Neste caso os instrumentos indispensáveis são cornetins, saxtrompas, trombones, barítono e baixo.⁵⁴

Vieira menciona algumas particularidades das fanfarras portuguesas, face às francesas, designadamente a utilização dos tímpanos, substituídos pelos franceses por instrumentos de percussão próprios da banda, como bombo, caixa e pratos. A ausência de clarins e trompas está relacionada com a dificuldade de obter tocadores para estes instrumentos. Para Vieira, a fanfarra é preferível à banda nas pequenas corporações de música, nomeadamente quando o número de executantes é limitado e não permite por isso organizar-se em banda. A facilidade com que se aprende a tocar os instrumentos de pistões e a uniformidade destes instrumentos é uma vantagem para que a fanfarra seja a preferida na organização de sociedades populares. Ainda segundo Vieira, a fanfarra é usada necessariamente na música militar de cavalaria, porque aí os instrumentos de madeira são inexequíveis. Este autor considera que era usual dar-se o mesmo

discurso coloquial alemão, para *fanfarentrompete*, um trompete natural moderno geralmente construído em Mi bemol"; Tradução do autor.

⁵² Id., *ibid.*

⁵³ Miguel Ângelo Ribeiro, "Fanfarra" in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol.2 (C-L), ed. de Salwa Castelo-Branco, Circulo de Leitores, Lisboa, 2010, p. 454.

⁵⁴ Ernesto Vieira, *op.cit.*, p. 243.

nome à fanfarra e à charanga. Esteticamente Vieira realça o belo efeito dos tímpanos nas fanfarras, os quais não são usados pelas fanfarras em França, e critica negativamente a integração na fanfarra dos instrumentos de percussão da banda, como fazem em França, por considerar que estes fundem-se mal com o timbre seco dos instrumentos de metal, produzindo um efeito detestável. Vieira elogia o timbre especial dos clarins e das trompas na fanfarra, instrumentos que produzem um belo colorido nas peças concertantes. Apesar da ausência de instrumentos de madeira a fanfarra produz uma harmonia vigorosa, cheia e com efeitos especiais e característicos.⁵⁵

Para Frederico de Freitas a fanfarra

*é um conjunto de instrumentos de metal e percussão. A sua composição é muito variável, podendo considerar-se a partir de um simples terno de clarins até um conjunto de cerca de 50 executantes, constituído por famílias dos instrumentos seguintes: clarins, cornetas, cornetins, trompas, saxotrompas, trombones, sax-hornes, saxofones, tímpanos e caixa militar.*⁵⁶

Os britânicos utilizam a denominação *brass band* (banda de metais) para um conjunto instrumental de sopros semelhante às nossas fanfarras. Vejamos a caracterização interessante que Michael Kennedy faz desses conjuntos:

Este tipo de combinação de instrumentos encontra-se por toda a Europa e em países colonizados por europeus. A constituição britânica usual inclui cornetins, flügelhorn, saxhorns, eufónios, trombones e bombardões (forma de tuba baixo), com percussão. Apesar de não pertencerem à mesma família saxofones são incluídos. À excepção do trombone todos os instrumentos de sopro são transpositores, sendo as suas tonalidades Sib e Mib (...). Muitos dos compositores ingleses do século XX escreveram para este tipo de agrupamento, tais como, Elgar, Vaughan Williams, Ireland, Bliss, Bantock, Howells, Birtwistle e Bourgeois (...). O movimento das bandas de metais em Inglaterra recua até ao início do século XIX e deriva, em parte, dos conjuntos de sopro das antigas cidades e, em parte, das bandas de sopro militares, muito numerosas durante as guerras napoleónicas. Depois de Waterloo (1815) os soldados deixaram o exército, mas os músicos continuaram a tocar na vida civil. Como os instrumentos de metal eram mais baratos, as bandas floresceram como passatempos entre a população da classe trabalhadora, sobretudo nas cidades industriais de Lancashire e Yorkshire. As competições de bandas de metais começaram por volta de 1818, embora só se tenham

⁵⁵ Ernesto Vieira, op.cit., p. 243-244.

⁵⁶ Frederico de Freitas, “Fanfarra” in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*, Vol.11, dir. de João Bigotte Chorão, Editorial Verbo, Lisboa | São Paulo, 1998, p. 811.

*desenvolvido completamente cerca de 1840. Entre os campeonatos mais célebres encontra-se o British Open e o National. Foi para este que Elgar escreveu Severn Suite, em 1930. As bandas adoptam frequentemente o nome de uma firma industrial, de uma mina, ou de um local.*⁵⁷

Para uma distinção clara dos diversos *ensembles* musicais de sopro, designadamente bandas civis, bandas militares e fanfarras, existe uma série de particularidades que nos podem ajudar a classificá-los, designadamente, a constituição instrumental, embora ela seja bastante variável sobretudo no contexto das bandas civis. Todavia, se a constituição instrumental de uma banda civil a diferencia nitidamente de uma fanfarra (composta por instrumentos de metal), pode não ser suficiente para a distinguir de uma banda militar pois geralmente é semelhante. Uma banda, civil ou militar (pelo menos, algumas), entre os derradeiros decénios do século XIX e a década de 1970, englobou, habitualmente, os seguintes instrumentos: flautim; clarinete requinta; clarinetes soprano a três partes; saxofones (alto, tenor e, por vezes, soprano e barítono); cornetins (ou trompetes); fliscorne; saxtrompas (ou clavicornes) a duas partes; trombones (de pistões) a duas partes; barítono; contrabaixo e percussão (geralmente apenas caixa, bombo e pratos). Nas bandas militares, e em algumas civis, foram acrescentados nas últimas décadas – ou reintroduzidos, no caso dos três primeiros – a flauta, o oboé, o fagote, o clarinete baixo, a tuba e vários acessórios do naipe da percussão. Entretanto, as saxtrompas foram substituídas pelas trompas, os trombones de pistões pelos trombones de vara e os cornetins pelos trompetes.

Um factor que distingue nitidamente as bandas civis das congéneres militares é a sua ligação institucional, isto porque, a primeira está usualmente ligada a uma associação ou a uma corporação de bombeiros, e a segunda está sob alçada do ramo militar a que pertence. O espaço performativo e o tipo de trabalho artístico que efectuam também são distintos em ambas. Enquanto as bandas civis actuam maioritariamente ao ar livre, sobretudo em festas religiosas⁵⁸ e eventos taumáticos, as congéneres militares, na sua vertente cultural, privilegiam as actuações em auditórios, embora se apresentem ao ar livre nas cerimónias militares.

Contudo, apesar destas dissemelhanças, são várias as analogias entre uma banda civil e uma militar, designadamente a tipologia de repertório e o facto de ambas actuarem com uniformes. Embora ele seja diversificado e haja discrepâncias entre regiões e de banda para banda, podemos identificar alguns tipos de peças executados desde meados do século XX, tanto pelas bandas civis como pelas militares: marchas, hinos, transcrições orquestrais (sobretudo de aberturas de ópera, operetas, zarzuelas e poemas sinfónicos), rapsódias, fantasias e arranjos de

⁵⁷ Michael Kennedy, op.cit., p. 59.

⁵⁸ Ao longo desta tese, no âmbito das actividades performativas das bandas civis, sempre que falamos em festas ou festividades religiosas, referimo-nos às festas dos santos padroeiros de cada localidade.

temas latino-americanos e anglo-saxónicos⁵⁹ – estes, a partir da década de oitenta. Portanto, não existe um repertório específico para bandas militares e outro para bandas civis. Mesmo o género musical mais associado às bandas militares – as marchas – é interpretado igualmente pelas civis. Mais recentemente várias bandas têm adoptado progressivamente um repertório originalmente composto para banda de música e escrito maioritariamente por compositores norte-americanos, holandeses e alguns portugueses, como Luís Cardoso, Jorge Salgueiro, Jorge Campos, Carlos Pires Marques, Carlos Martins Marques, Afonso Alves, Carlos Amarelinho, Nelson Jesus, Samuel Pascoal, entre outros. Quanto aos uniformes, até há poucas décadas era usual os elementos das bandas civis usarem uma farda semelhante aos militares. Porém, nas décadas de oitenta e noventa foi abandonada essa opção e, actualmente, o uniforme da maioria das bandas civis é semelhante a um fato, com as particularidades de, frequentemente, na camisa e no casaco constar o logótipo da banda, e usarem boné, esse sim, ainda de influência militar. As bandas, civis e militares, também se distinguem de outros agrupamentos musicais de sopro, por terem habitualmente mais que um executante em cada tipo de instrumento.

O universo das bandas civis em Portugal é heterogéneo e possui diferenças significativas de região para região e, frequentemente, até dentro da mesma zona, portanto, cada vez mais a homogeneização das bandas deixa de fazer sentido. Enquanto, por exemplo, muitas bandas do norte e centro litorais são constituídas por setenta ou oitenta elementos, apresentam um nível artístico elevado e são constituídas maioritariamente por músicos profissionais e estudantes de música, os quais são remunerados nos serviços que efectuam, a maioria das bandas das regiões de Lisboa, Alentejo, Algarve e interior norte e centro apresenta um número de elementos a rondar os trinta ou trinta e cinco elementos, quase todos músicos amadores que não recebem qualquer tipo de compensação financeira pelas actividades em que participam, além da sua formação musical ser, frequentemente, limitada.

Essa heterogeneidade *bandística* manifesta-se igualmente nos diferentes contextos de actuação, no tipo de financiamento, no repertório musical praticado e até na organização institucional. Os principais espaços de performance da maioria das bandas civis das regiões norte e centro são as festas religiosas, onde efectuam dois ou três concertos ao longo do dia, além das arruadas, procissão e eventual participação na missa. Os concertos, geralmente ao despique⁶⁰ com outra banda, são o momento musical mais importante e o que os músicos e ouvintes mais

⁵⁹ Comumente denominado música ligeira, este estilo de música tem como propósito a distração e a passividade do ouvinte. Podemos relacionar este conceito com a música que passou a estar disponível às massas (por conseguinte, música popular), a partir de finais do século XIX, com a invenção e disseminação de aparelhos de difusão e gravação musical. A principal diferença face à música de entretenimento de épocas precedentes é precisamente a sua ampla massificação.

⁶⁰ O despique é um “confronto musical” entre duas bandas, com uma duração geralmente superior a duas horas, no qual ambas executam alternadamente uma peça musical em coretos próximos um do outro. A peça a tocar pela segunda banda deve ser de características semelhantes à congénere, ou seja, se a primeira banda apresentar a abertura de uma ópera a outra deve executar tal género.

apreciam. Na zona sul do país o fenómeno é distinto. Apesar de as bandas dessas regiões participarem igualmente em festas religiosas, embora em menor grau e em festas de dimensão inferior, frequentemente essa participação restringe-se às arruadas e à procissão. Quando é realizado um concerto, raramente ao despique com outra banda, dificilmente prende tanta atenção do público, como no norte. Embora seja controversa, a questão do despique, apreciado no norte e frequentemente menosprezado noutras regiões, é vista como importante para as bandas do norte e centro litorais. Primeiramente, porque possibilita um mercado mais amplo às bandas, ou seja, se não houvesse despique, em vez da habitual participação de duas bandas num arraial, seria apenas uma, como acontece em alguns. Em segundo lugar, surge a questão da motivação, do brio e do empenho dos músicos, maestros e direcções, com o objectivo primário de ter um desempenho artístico superior à outra banda.

O tipo de financiamento das bandas civis é igualmente díspar entre regiões, bem como os valores orçamentais. No norte, a principal fonte de receita das bandas são as festas religiosas, bem como o subsídio, geralmente anual, por parte do respectivo município. As bandas mais reputadas são contratadas por um valor a rondar os cinco ou seis milhares de euros por serviço e o subsídio anual camarário, frequentemente, atinge bastantes milhares de euros. No sul, as poucas participações em festas religiosas raramente rendem mais de um ou dois milhares de euros à banda participante, além de os subsídios municipais serem residuais face aos praticados no norte.

Embora não difira muito entre as bandas civis e as militares, a tipologia de repertório praticado é variável de região para região e, até mesmo, entre bandas vizinhas. De um ponto de vista global, a maioria das bandas do norte litoral executa um repertório mais exigente do ponto de vista musical, constituído essencialmente por transcrições de obras orquestrais do século XIX e primeira metade do século XX, embora cada vez mais optem pela inclusão de composições musicais originalmente escritas para banda que, frequentemente, são aceites com reticências pela maioria dos ouvintes. No sul e no interior, a maioria das bandas privilegia um tipo de repertório mais acessível musicalmente, no qual predominam os géneros tauromáquicos e populares.

Quanto à organização institucional das bandas civis, actualmente, é mais homogénea, uma vez que estão ligadas a associações sem fins lucrativos, a par das que estão inseridas em corporações de bombeiros, casas do povo ou outro tipo de instituições. Contudo, este fenómeno da organização institucional nem sempre foi tão homogéneo. Enquanto no sul do país, sobretudo na região de Lisboa, desde o século XIX quase todas as bandas estão legalizadas e inseridas em colectividades, até às décadas de setenta e oitenta foi habitual a maioria das bandas do norte e centro não estarem oficializadas ou legalizadas, não possuindo órgãos sociais ou estatutos. Consistiam somente em grupos de músicos que se reuniam para interpretar música, cuja organização estava apenas a cargo do maestro ou de uma pessoa influente da localidade.

Com o tempo, e já no decorrer do século XX, o termo banda foi usado em Portugal para denominar agrupamentos musicais distintos dos aqui tratados, designadamente, a banda jazz, ou

jazz band, ainda na primeira metade do século, e a banda *rock*, este já na segunda metade do século XX e associada ao surgimento de um novo género musical – o *rock'n'roll*. Noutros países o termo banda também tem sido aplicado a conjuntos musicais diversos: *big band*, *circus band*, *pipe band*, *folk band*, entre outros.

A opção pela designação bandas civis no título desta tese, em detrimento de outras com significado semelhante, como filarmónica ou banda filarmónica, prende-se com o facto de ser uma designação comumente aceite e, sobretudo, ser o termo mais usual no período em consideração para denominar os agrupamentos musicais que constituem o nosso objecto de estudo. Não obstante, no corpo de texto também é usado, de forma indiferenciada, a denominação filarmónica – outro termo comum naquele período – no intuito de evitar designações repetitivas. Estes termos estão particularmente patentes na bibliografia da época e nas fontes primárias consultadas. Igualmente na bibliografia actual, pelo menos uma destas duas denominações, continua a ser frequente na linguagem de vários autores de teses de doutoramento, designadamente, Pedro Marquês de Sousa, Katherine Brucher, Agostinho Gomes, Carla Minelli, Helena Lourosa ou Luís Cardoso. Há também casos de autores que utilizam designações distintas e, porventura, mais actuais e específicas. André Granjo denomina as bandas civis, ou filarmónicas, por bandas amadoras comunitárias, embora reconheça que as mesmas são “vulgarmente conhecidas como bandas filarmónicas”⁶¹, e António Rosa denomina os mesmos agrupamentos por bandas comunitárias de carácter e sugere a seguinte justificação:

*Banda: pela sua história centrada na delimitação dos espaços performativos em que os grupos participavam. Comunitária: pelo facto de ser no seio da comunidade que os agrupamentos se tornavam funcionais e por ser esta, que os suporta material e humanamente. Carácter: por se considerar que, através do processo de desenvolvimento formal, institucional e artístico, estes agrupamentos assumem, ao longo dos tempos, caracteres diferentes, de acordo com aspectos sociais, geográficos, culturais e religiosos.*⁶²

Sugestivamente, e em jeito de conclusão, apresentamos outra denominação provida de sentido na contemporaneidade – banda de sopros e percussão – , uma adaptação do termo inglês *wind band*, ao qual acrescentamos a palavra percussão, face à progressiva importância que diversos compositores de música para banda têm atribuído a este naipe nas últimas décadas.

⁶¹ André Granjo, “O projecto de encomendas de música para banda da SEC de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais”, in J. M. Pedrosa Cardoso e Margarida Lopes de Miranda, *Sons do Clássico: no 100º aniversário de Maria Augusta Barbosa*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 229.

⁶² António Rosa, “Banda, in principio”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, nº 11, Queluz, Exército Português, 2014, p. 33.

1.2. Música para sopros até à Revolução Liberal em Portugal: antecedentes das bandas

Desde os primórdios da humanidade que a música desempenha um papel relevante na vida do ser humano e nos acontecimentos mais marcantes do seu dia-a-dia. Paralelamente ao canto, as civilizações mais antigas utilizaram diversos instrumentos, especialmente de sopro, a fim de assustar os inimigos, comunicar entre si, encorajar os combatentes e dar realce às cerimónias sagradas. Ainda antes da Era Cristã, particularmente, civilizações do Médio Oriente, do Antigo Egipto, do Império Romano e da Antiga Grécia usaram instrumentos de sopro e percussão nas mais variadas funções. Particularmente na Antiga Grécia utilizou-se a flauta, os crótalos, os címbalos, os sistros, o aulos e a trombeta, ligada sobretudo à execução de sinais sonoros para as tropas. Em quase todas as nações essa tipologia de instrumentos tem estado presente nas batalhas militares, onde têm a função, não apenas de incentivar os militares a combater, como de fazer convergir as ordens. Neste sentido, de acordo com Pedro de Freitas “os romanos (...) reconheceram que as necessidades da guerra implicavam a adopção da música no exército, e foram os primeiros a criar músicos profissionais. E toma forma universal esta prática dos romanos. Por nós, os nossos monarcas tomam ao seu serviço pequenas bandas”.⁶³ Além da prática musical com instrumentos de sopro nas várias da Culturas da Antiguidade, realçamos a posterior tradição medieval dos menestréis⁶⁴, alguns deles intérpretes de instrumentos de sopro e de percussão, como podemos verificar nas seguintes imagens:



Figura 1.1. Imagens dos manuscritos das Cantigas de Santa Maria, século XIII⁶⁵

Entre os inúmeros instrumentos de sopro, e respectivas funções, referidos na Bíblia, parece ser a trombeta o mais aludido. Mateus, por exemplo, refere “(...) não faças tocar trombeta

⁶³ Pedro de Freitas, “É preciso dar ao povo música da sua feição”, Texto II, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, Setúbal, 1955.

⁶⁴ Os menestréis eram músicos profissionais, geralmente ao serviço de uma capela ou de uma corte.

⁶⁵ Disponível em http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/all_color.html [consultado a 10-08-2015].

diante de ti (...)”.⁶⁶ Efectivamente, sempre houve uma forte ligação entre a igreja e os conjuntos de sopro antecedentes das bandas de música, já que foi no círculo de eventos religiosos que muitos desses agrupamentos se formaram e se mantiveram. Segundo Whitwell, o aparecimento de bandas em serviços no interior de igrejas, surgiu com as bandas privadas de nobres a acompanhar cerimónias familiares, nomeadamente, casamentos, apesar de esta prática ter-se tornado genericamente aceite no seio da igreja somente no século XV. Whitwell considera que, a prática regular de bandas nas igrejas, a partir desse século, proporcionou a composição de inúmeras obras destinadas a instrumentos de sopro para serem executadas nesses espaços, designadamente, em Itália, no século XVI.⁶⁷ Por exemplo, as obras *Canzon in Echo Duodecimi Toni à 10* (1587) ou *Sonata Pian 'e Forte* (1597), ambas de Giovanni Gabrielli (1557-1612), compostas para a Catedral de São Marcos, além dos coros, utilizam instrumentos de sopro. No total, Gabrielli compôs cerca de doze canções instrumentais. Em Portugal, de acordo com Paulo Estudante,

*seja para Braga, Coimbra ou Évora é possível encontrar, desde relativamente cedo, testemunhos de uma presença instrumental nos principais eventos da cidade em geral, e da catedral em particular. Os charamelas, trombetas ou outros instrumentistas eram contratados pontualmente para servir nas procissões religiosas mais importantes ou em festas (...). Ficamos então a saber que terá sido o Bispo Cardeal D. Afonso (1522-1540) o responsável pela assalariação dos charamelas na Sé de Évora. Um facto aparentemente consumado antes de 1537 (...).*⁶⁸

Realmente, as actividades religiosas têm sido o principal mercado dos agrupamentos de sopro ao longo dos séculos. Segundo o que consta numa monografia de Adolfo Panelas sobre a Banda de Aljustrel, pelo menos desde o século XVII: “Em 1662, os músicos abrilhantaram as *Endoenças*, cobrando pelo seu trabalho a quantia de 2500 réis. Nas mesmas festas do ano seguinte, assim como em 1656, encontrámos o pagamento aos *músiquos* por 3000 réis”.⁶⁹

No século XV as bandas civis consistiam em *ensembles* de charamelas⁷⁰ e trombetas ou trombones. Nessa época, tais conjuntos começaram a executar música regularmente em concertos

⁶⁶ “O Santo Evangelho Segundo S. Mateus”, cap. 6, versículo 2, p. 10 in AA.VV., *O Novo Testamento de Nosso Senhor Jesus Cristo – Bíblia Sagrada*, Sociedade Bíblica do Brasil, s.d..

⁶⁷ David Whitwell, *A concise history of the wind band*, Winds, Northridge, 1985, p. 20-21.

⁶⁸ Paulo Estudante, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaises dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, Síntese em português da Tese de Doutoramento em História da Música e Musicologia, Université Paris IV – Sorbonne, Universidade de Évora, 2007, p. 16 e 18.

⁶⁹ Adolfo Panelas, op.cit., p. 10.

⁷⁰ Para melhor compreender a charamela v.: Paulo Estudante, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaises dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, Tese de Doutoramento, Université Paris IV – Sorbonne, Universidade de Évora, 2007, 2 vols.

públicos. Ainda nesse século, muitas das bandas civis de Itália eram conhecidas por *concerti*,⁷¹ uma tradição que se manteve até ao Período Clássico.⁷² Em Inglaterra, estes *ensembles* eram denominados *waits*, e tinham sobretudo uma função de vigilância nas comunidades onde estavam inseridos. A partir do século XV, progressivamente, a função de vigilância foi substituída pela função artística. Podemos considerar os *waits* como os modelos de bandas civis existentes em Inglaterra na Idade Média, sendo que nos países germânicos os seus equivalentes eram denominados *stadt Pfeifer*. Na perspectiva de Ulrich Michels, os instrumentos utilizados eram flautas, cromornos, cornetas, charamelas e sacabuxas, os quais executavam toques, fanfarras, corais, danças e sonatas, a determinadas horas do dia.⁷³



Figura 1.2. Ensemble de *waits* do século XVI⁷⁴

Como já referimos, a popularidade das bandas civis, no seio da aristocracia, é crescente desde o século XV. Neste século, a maioria dos instrumentistas profissionais tocava, de facto, instrumentos de sopro.⁷⁵ Os *ensembles* medievais, ligados à corte, distinguiam-se entre conjuntos de música alta e conjuntos de música baixa. O primeiro era mais relacionado com uma banda e era constituído por charamelas e trombones e, às vezes, trombetas, gaitas-de-foles e percussão. O segundo consistia em famílias de flautas, cordas dedilhadas (harpa, alaúde, etc.) e teclados, e tocavam habitualmente em jantares da aristocracia. Em termos práticos, ambos os agrupamentos eram distinguidos pelas funções e não por questões estéticas: conjuntos altos, de maior

⁷¹ Este termo é sinónimo de *ensemble*. Curiosamente em algumas regiões, como Cinfães, pequenos grupos instrumentais com instrumentos de sopro chamam-se concertos, tradução do italiano *concerti*.

⁷² David Whitwell, op.cit., p. 23-24. Muitas dessas bandas, tal como em Inglaterra, já usavam uniforme.

⁷³ Ulrich Michels, *Atlas de música II – do Barroco à actualidade*, Edição portuguesa, Rev. técnica e científica de Adriana Latino e Gerhard Doderer, Lisboa, Gradiva, 2007, p. 353. Beethoven, posteriormente, compôs *3 Equale* para quatro trombones, destinados aos músicos da torre de Linz, na festa dos fiéis defuntos de 1812.

⁷⁴ Disponível em <http://www.theyorkwaits.org.uk/pictures.html> [consultado a 10-08-2015].

⁷⁵ Idem, p. 31.

capacidade sonora, para salões grandes do palácio e para o exterior; conjuntos baixos, para uso privado em pequenas salas.⁷⁶ Particularmente em Portugal, Doderer refere a existência de conjuntos de instrumentistas de sopro de madeira/metal na corte portuguesa desde o século XIV, em forma de capelas de “música alta”, com o uso de charamelas, bombardas e sacabuchas, que coexistiam com os trombetistas propriamente ditos.⁷⁷

Finalmente, na esfera militar, na transição da Idade Média para a Idade Moderna, recorreu-se à música, não apenas pelo seu efeito psicológico, como para desempenhar um papel verdadeiramente operacional na coordenação de movimentos e tarefas. Ou seja, até ao final da Idade Média a música militar conservou a finalidade de produção de efeitos sonoros e rítmicos, servindo muitas vezes com cânticos de exaltação para sustentar o ritmo das batalhas e excitar a coragem e o ímpeto dos combatentes.⁷⁸

Na Renascença⁷⁹ podemos incluir uma série de manifestações históricas e culturais que marcaram a época e que contribuíram, de forma decisiva, para a orientação da civilização ocidental rumo à modernidade. Para este movimento, contribuíram o interesse pela cultura clássica greco-latina, o individualismo, o humanismo, a evolução da ciência, as comunicações internacionais, entre outros. A invenção da imprensa escrita, em meados do século XV, foi outro marco decisivo, incluindo no que diz respeito à música impressa, uma vez que contribuiu para a emancipação da música instrumental. A grande quantidade de instrumentos musicais que passou a estar disponível estimulou igualmente o maior interesse pela música instrumental, e esta abandonou progressivamente o papel de mero acompanhante da música vocal, alcançando um estatuto semelhante ao desta. De acordo com Stephen Rhodes, enquanto as famílias do oboé e do fagote são as únicas de palheta dupla na cultura ocidental contemporânea, no Renascimento existiram oito famílias desse tipo. Rhodes refere ainda que, nesse período, os instrumentos de sopro mais usuais eram a flauta transversal, a flauta de bisel, uma pequena flauta transversal denominada fife, a corneta, a trompete, a sacabuxa, a charamela, o racket, o sordun, o cromorno e a dulçaina (antecessor do fagote).⁸⁰ A estes podemos acrescentar o serpentão (modelo baixo da corneta), a bombardas (registro grave da charamela) e a cornamusa (gaita-de-foles).

O desenvolvimento tecnológico e criativo dos instrumentos de sopro, sobretudo os de madeira, levou ao aparecimento de diversos modelos e fez com que começassem a ser

⁷⁶ Idem, p. 32.

⁷⁷ Gerhard Doderer, “A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-1724)” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 13, Lisboa, 2003, p. 12-13.

⁷⁸ Pedro Marquês de Sousa, *História da música militar*, Lisboa, Editora Tribuna, 2008, p. 9.

⁷⁹ Neste período histórico vamos seguir o conselho de David Withwell e considerar a Renascença como somente o século XVI, isto, no âmbito da história das bandas. Este autor justifica esta decisão pelas mudanças ocorridas nos instrumentos de sopro no início desse século, designadamente, a substituição de inúmeros instrumentos medievais por outros mais recentes. Além de novos esses instrumentos passaram a ser construídos por famílias de diferentes tamanhos do mesmo instrumento. David Whitwell, op.cit., p. 50.

⁸⁰ Stephen L. Rhodes, *A history of the wind band*, EUA, Lipscomb University, 2007, p. 34ss.

construídos, no âmbito de famílias, em conjuntos de dimensões distintas, o que proporcionou um alargamento da sua tessitura. A organização destes instrumentos por famílias, ou *consorts*, substituiu o princípio medieval da “música alta” e da “música baixa”. Esta preferência por famílias do mesmo instrumento, com vários registos, tornou possível, aos agrupamentos de sopros, um timbre mais homogéneo, em contraste com o timbre contrastante dos instrumentos medievais. Esse princípio do *consort* também ajudou nas questões da afinação, visto ser possível obter uma família completa de instrumentos do mesmo fabricante. Em meados do século XVI, o *consort* começou a entrar em desuso, face ao novo hábito de utilização de instrumentos de famílias diferentes, e não somente de uma – o chamado *broken consort*. Nesse século, as famílias dos trombones e das cornetas foram as mais populares.⁸¹

Especificamente em França teve particular relevância a organização do agrupamento *Joueurs d'instruments de hautbois et saqueboutes*, que deu origem ao famoso *Les Grands Hautbois*, de Luís XIV. Este último influenciou os *ensembles* de sopro do Barroco final, na Europa,⁸² incluindo os importantes *Harmoniemusik* disseminados a partir de meados do século XVIII, em várias cortes europeias. De acordo com Withwell, no século XVI surgiu um novo tipo de conjunto de sopros, através de bandas privadas patrocinadas por comerciantes da classe média. Por vezes, essas bandas tinham a oportunidade de acompanhar os seus mecenas em viagem pela Europa, como sucedeu em 1589, quando a Banda da Cidade de Norwich se deslocou a Portugal.⁸³

Ao nível de repertório musical, segundo Rodhes, durante o século XVI surgiu um novo tipo de música descritiva ligado às batalhas militares – a *battaglia*. A mais famosa foi a quarta parte da canção *La Guerre*, de Clément Janequin. Tielman Susato escreveu, igualmente, *Battle Pavane* e Matthias Werccore compôs, em 1544, *La bataglea italiana*. Andrea Gabrieli elaborou, em 1592, *Aria della battaglia*, em oito partes para instrumentos de sopro.⁸⁴ Ainda no campo da composição musical para *ensembles* de sopro, na Renascença destacou-se Giovanni Gabrieli, que escreveu peças para coro, com quatro ou cinco instrumentos de sopro (principalmente trombones e cornetas).⁸⁵ Pierre Phalèse e Jean d'Estree foram outros compositores relevantes na composição para conjuntos de sopros. Além de algum repertório original, na Renascença, o repertório para conjuntos de sopro consistiu, sobretudo, em arranjos ou transcrições para instrumentos de sopro elaborados a partir de canções, motetes ou danças.

No nosso país, Dom Manuel I, segundo os cronistas da época, fazia acompanhar as suas refeições com música e a presença de vários instrumentos de sopro, facto demonstrativo da

⁸¹ David Whitwell, op.cit., p. 50-51. A lista de instrumentos elaborada por Michael Praetorius, no seu *Syntagma Musicum*, mostra-nos como a grande variedade de instrumentos de sopro pode ser agrupada no seio de famílias com o mesmo timbre.

⁸² David Whitwell, op.cit., p. 60.

⁸³ Idem, p. 78 e 81.

⁸⁴ Stephen L. Rhodes op.cit., p. 62-63.

⁸⁵ Idem, p. 68.

importância da música e dos instrumentos de sopro no quotidiano da corte.⁸⁶ De acordo com Manuel Joaquim, toda a corte que não tivesse ao seu serviço uma boa *capella* e certo número de tocadores de trombeta e timbales, era olhada como uma corte mesquinha, sem poder, sem esplendor e sem dignidade.⁸⁷

Pela mesma época *Os Lusíadas* fazem diversas referências a instrumentos de sopro, particularmente, à tuba, à flauta e à trombeta: “o som da tuba impele os belicosos ânimos que inflamam”;⁸⁸ e “(...) e não de agreste avena ou frauta rude, mas de tuba canora e belicosa”. *Agreste avena* significa flauta do pastor, e *tuba canónica e belicosa*, trombeta de guerra.⁸⁹

Politicamente, o período Barroco identifica-se pela afirmação de ideais absolutistas e pela existência de poderes centralizados, designadamente, por parte dos reis Luís XIV, em França, e Dom João V, em Portugal, ambos monarcas de forte cunho absolutista. Nesse período, a visibilidade dos agrupamentos de sopro aumentou bastante em diferentes contextos, nomeadamente, através das bandas municipais existentes em vários países europeus, bem como os conjuntos de sopros da instituição militar, na aristocracia, na igreja e na comunidade civil.

Na época Barroca, as bandas municipais de sopros tiveram um papel especialmente relevante nas cidades germânicas e os seus elementos eram considerados músicos municipais e devidamente remunerados. Esses músicos – os *stadtfeifer* – tinham como missão realizar concertos musicais na cidade, bem como participar em cerimónias religiosas e civis, alertar a população para a aproximação de inimigos ou para a deflagração de incêndios. Os instrumentos associados aos *stadtfeifer* eram a trombeta, a corneta, o trombone, a trompa francesa, a charamela, a dulçaina, a flauta, o oboé e alguns instrumentos de cordas.⁹⁰ Nesse período, vários instrumentos musicais entraram em desuso (flautas de bisel e cornetas), enquanto outros surgiram ou aperfeiçoaram-se (ex. oboés, fagotes, trompas e trompetes). O oboé atingiu um elevado nível de virtuosismo, sendo o Barroco, o seu período de ouro. A sua particularidade está associada aos *Douze Grands Hautbois*, da Corte Francesa, uma banda constituída por doze instrumentos de sopro onde predominava o oboé. Muitos dos hábitos da Corte de Luís XIV eram imitados noutros países europeus e, na transição para o século XVIII, várias cortes europeias organizaram bandas semelhantes à daquele monarca francês.

Especificamente no campo da música militar, no princípio do século XVIII, os seus instrumentos na Infantaria consistiam em charamelas, cornetas, clarins, trompas, fagotes, serpentões, pífaros e tambores. A Cavalaria utilizava somente trombetas e atabales.

⁸⁶ Damião de Goes *Apud* Joaquim de Vasconcelos, *Os músicos portugueses, biografia-bibliografia*, vol. 1, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, p. 222-223.

⁸⁷ Manuel Joaquim, *A música militar através dos tempos*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu, 1937, p. 17.

⁸⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Canto VI, Estrofe 63, s.l., Edição Expresso, 2003, s. p..

⁸⁹ Id., *ibid.*

⁹⁰ Stephen L. Rhodes, *op.cit.*, p. 91-92.

Posteriormente, as charamelas foram substituídas por clarinetes e oboés, juntando-se-lhes também os tambores.⁹¹

Entre os compositores germânicos desse período que escreveram música para sopros, são dignos de referência Johaan Pezel, Tiburtio Massaino (autor de *Canzona for eight trombones and continuo*), Friedrich Fasch, David Heinichen e Telemann. Keiser elaborou duas suítes para sopros e J. C. Bach quatro *Military Pieces*. O género musical “marcha”, muito próprio da música militar, foi especialmente aperfeiçoado na Alemanha. Dos autores que escreveram este género, nos séculos XVII e XVIII, referimos Haëndel, o italiano Caetano Pugnani ou o suíço Rousseau.

Entre os franceses destacou-se Jean Baptiste Lully (1632-1687). Este compositor escreveu várias obras para as bandas de Infantaria do Rei Luís XIV (1643-1715), constituídas por oboés e fagotes, designadamente, *Marcha Francesa*, *Marcha dos Mosqueteiros do Rei* e *Marche de Savoye*. A par de Lully, no século XVII evidenciaram-se André Philidor, Martin Hotteterre, Luis Mollier⁹² e ainda Henri Desmarests e Michel de Lalande. Além de várias marchas, Lully escreveu outras peças para sopros, destinadas a trompetes, tambores, oboés e fagotes. Luís XIV foi um especial protector das bandas, nomeadamente, das de carácter militar. Para as diversas cerimónias ele possuía um conjunto de sopros e percussão, conhecido por *Écurie*, composto por trompetas, tambores, oboés, fagotes, cornetas, sacabuxas, gaitas-de-foles e cromornos. Em Inglaterra, além da obra *Music for the Royal Fireworks* (indica a utilização de oboés, fagotes, trompetes, trompas e timbales), de Haendel, pelo menos duas peças musicais para sopros merecem referência, designadamente, *Music for his magesties Sagbutts and Cornetts*, de Matthew Locke, e *Flat mournful trumpets*, uma marcha fúnebre de autoria de Henry Purcell.

Regressando novamente a Portugal, em 1628, Marcos Nunes, mestre das *Charamelas de Lisboa*, assumiu o compromisso com a Câmara desta cidade de “ter promptas [as charamelas] para todas as festas e procissões da cidade e aonde ella o mandar”, constituindo o conjunto de “cinco charamelas, a saber: dois tiples, um tenor, um contralto e uma sacabuxa”.⁹³ Em Vila Viçosa, na corte do Duque Teodósio (1510-1563), existiu um agrupamento musical constituído por oito trombetas, três clarins, oito timbales e oito charamelas.⁹⁴

Ao longo do século XVIII, a música militar foi especialmente beneficiada com a organização do Exército. Como nota Marquês de Sousa, a organização militar de Dom João V (denotando influência francesa) e a organização militar do Conde de Lippe (em 1762-64), sob a influência da escola da Prússia, estabeleceram uma forte presença da música militar na orgânica dos Regimentos do Exército e da Armada Real onde, além dos tambores, pífaros e trombetas,

⁹¹ Ernesto Vieira, op.cit., p. 81.

⁹² Manuel Joaquim, op.cit., p. 19.

⁹³ Souza Viterbo, “Os charamelas da cidade de Lisboa”, *A Arte Musical*, ano XIV, vol. 315, 1912, p. 13-15.

⁹⁴ Gerhard Doderer, “A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-1724)” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 13, Lisboa, 2003, p. 13.

passaram a existir agrupamentos musicais mais completos, integrando oboés, fagotes, trompas, clarins, etc., com a finalidade de conferirem mais solenidade às cerimónias e proporcionarem momentos culturais, de lazer e de bem-estar dos militares. Este autor considera que, a introdução dos instrumentos de percussão, originou o aparecimento das bandas e do seu género musical característico, as marchas militares, com os diversos instrumentos de sopro (oboés, fagotes, trompas naturais, clarins e serpentão) no ambiente militar e na estética do Absolutismo.⁹⁵

Sob o ponto de vista musical a segunda metade do século XVIII é geralmente conhecida por Classicismo, um termo que designa a pretensão de um retorno aos ideais estéticos da Antiguidade Greco-Latina, considerada modelo de perfeição. A ascensão da burguesia, as ideias do Iluminismo e a expansão da maçonaria são características desse período. Musicalmente foi um tempo de grande contraste com o Barroco, onde se assistiu à difusão de concertos públicos e à aspiração dos músicos a um outro estatuto social. Os expoentes do Classicismo, destacados pela historiografia, foram Haydn, Mozart e Beethoven. Entre os diversos conjuntos musicais característicos dessa época, o *Harmoniemusik* teve particular importância na música para sopros. Este tipo de *ensemble* de câmara e de tradição erudita emergiu em meados do século XVIII e a sua função principal foi de entretenimento dos membros da corte, proporcionando música ambiente em eventos sociais, embora actuassem também em concertos públicos e privados. Simultaneamente emergiram agrupamentos semelhantes no seio das classes populares, cuja prática musical se cingia a eventos ao ar livre. Apesar de diferir ligeiramente de país para país, bem como ao longo das décadas, a sua constituição instrumental habitual era de pares de oboés, clarinetes, trompas e fagotes, embora por vezes fossem integrados outros instrumentos de metal e de percussão. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Krommer escreveram obras para os *Harmoniemusik*, particularmente, divertimentos, serenatas, suítes e *partitas*, tal como outros compositores menos conhecidos, designadamente, W. F. E. Bach, Hummel, Rosetti, Druschetzky, Dittersdorf e Hoffmeister. Na perspectiva de Whitwell, a emergência desse agrupamento musical desenvolveu, não só uma importante literatura musical na época, como se estabeleceu como o núcleo dos sopros nas orquestras e nas bandas militares. Este autor considera que o nascimento deste formato instrumental está ligado a um tipo de banda de sopros da corte, do barroco germânico, modelado após os “Les Douze Grands Hautbois”, de Luís XIV, de França.⁹⁶ A partir da década de 1830, os *Harmoniemusik* entraram em decadência devido, não apenas a conflitos bélicos, como à dissolução das estruturas sociais que os apoiavam, nomeadamente, a aristocracia. Além das obras originais, nessa época foi comum a prática da adaptação para *Harmoniemusik* de diversos géneros musicais, sobretudo excertos de óperas, com o objectivo de difundir e

⁹⁵ Pedro Marquês de Sousa, “A música Militar em Portugal – do seu carácter funcional ao artístico”, p. 303-304 in *I Jornadas de Memória Militar/Os militares, a ciência e as artes*, Amadora, Comissão Portuguesa de História Militar, 2008.

⁹⁶ David Whitwell, op.cit., p. 111.

popularizar as respectivas obras. Joseph Triebensee, Johann Nepomuk Wendt, H. G. Ehrenfried, G. F. Fuchs, J. Stumpf e C. A. Gopfert, por exemplo, difundiram transcrições de excertos de várias óperas. Os próprios compositores, incluindo Mozart ou Beethoven, apreciavam essa prática, no intuito de levar a sua música a uma audiência mais vasta, cujo meio de transporte principal era as bandas militares que então se propagavam.

No contexto de diversos conflitos entre turcos e europeus, no século XVIII os agrupamentos musicais de sopro foram progressivamente influenciados pela música *janizara* (um estilo de música das bandas militares turcas que privilegiava os instrumentos de percussão), o que levou à consequente adopção de instrumentos de percussão turcos, como o bombo, os címbalos e o triângulo, que passaram a integrar o então designado naipe da pancadaria das bandas de sopros, proporcionando um certo efeito colorido. Face ao aumento da potência sonora causado pela integração daqueles instrumentos turcos, as bandas aumentaram o número de instrumentos de sopro, incluindo alguns novos, como o clarinete, em finais do século XVIII.

Concretamente em Portugal, Cristina Fernandes faz referência a “grupos de instrumentistas de sopro pertencentes à Real Câmara [que] actuavam também esporadicamente nos jardins e salões da monarquia, segundo os princípios da *Harmoniemusik* em voga nos finais de setecentos”. De acordo com esta autora, “a Banda das Reais Cavalariças e um outro agrupamento herdeiro da antiga Charamela Real, formado por instrumentos de sopro e percussão mais arcaicos, mantinham as suas funções no cerimonial áulico da monarquia portuguesa nos finais do século XVIII e inícios do século XIX”. Paralelamente a estes agrupamentos musicais, ainda segundo Fernandes, “a partir de 1800 um outro tipo de conjunto de instrumentos de sopro passou a ter uma presença assídua nas festas e efemérides da Coroa” – as bandas militares, cujo número e frequência com que eram convidadas cresceu de ano para ano.⁹⁷ Ainda no nosso país, Ernesto Vieira faz diversas referências a instrumentos de sopro no seio da monarquia, designadamente no reinado de Dona Maria I: “Quando a Rainha Nossa Senhora entrou na varanda, se ouvirão tocar os antigos instrumentos dos *Ministres*, charamelas, e trombetas, a que correspondiam com harmoniosas sonatas os tímboles, e clarins com o seu riquíssimo uniforme”,⁹⁸ e no de Dom João VI: “Apenas El-rei Nosso Senhor chegou á varanda, tangerão os Ministreis, charamelas, trombetas e atabales”.⁹⁹

Como já referimos, a charamela pode designar um determinado agrupamento musical constituído por instrumentos de sopro. Uma das que se destacou no século XVIII pertenceu ao Bispo de Braga, a qual, como nota Vieira, era composta por oito instrumentistas que tinham a

⁹⁷ Cristina Fernandes, “Da cultura de corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e reportórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os concertos públicos (1755-1807)”, p. 91-92, in Vanda de Sá e Cristina Fernandes (coord.), *Música instrumental no final do Antigo Regime – contextos, circulação e reportórios*, Lisboa, Edições Colibri, 2014.

⁹⁸ Auto da *acclaração* de D. Maria I, 1777 *apud* Ernesto Vieira, *op.cit.*, p. 343.

⁹⁹ Auto da *acclaração* de D. João VI, 1818 *apud* Ernesto Vieira, *ibid.*, p. 344.

incumbência, mediante uma gratificação, de actuar nas festas sacro-profanas realizadas na cidade, especialmente as cerimónias religiosas dentro das igrejas e durante as procissões. Embora tenha sido extinta em 1834,¹⁰⁰ teve como sucessora uma pequena banda de seis músicos (um cornetim, dois clarinetes, duas saxtrompas e um baixo), sustentada pela Confraria do Sacramento. Tinham um fardamento próprio e o repertório consistia em marchas e minuets.¹⁰¹ Outra charamela digna de realce foi a da Universidade de Coimbra, um agrupamento idêntico aos que existiram noutras universidades medievais europeias. Fora de Portugal, a *Banda de Charamelas de Bruxelas* foi uma das mais reputadas da época, sendo constituída por músicos municipais. Segundo Cutileiro, em 1808 a Brigada Real de Marinha organizou a sua música marcial. Este agrupamento, que acompanhou a corte para o Brasil, permaneceu lá após a independência deste país.¹⁰² No círculo militar a primeira charamela que temos conhecimento é de meados do século XVIII.



Figura 1.3. Charamela portuguesa do século XVIII¹⁰³

¹⁰⁰ O seu término não terá sido alheio ao facto de 1834 ser o ano do triunfo definitivo do Liberalismo e consequente alteração da relação entre Estado e Igreja Católica. A extinção das Ordens Religiosas foi uma das consequências.

¹⁰¹ Ernesto Vieira, *Dicionário biográfico de músicos portugueses. História e bibliografia da música em Portugal*, 2º vol., Lisboa, Tipografia Matos Moreira & Pinheiro: Lambertini, 1900, p. 327.

¹⁰² Alberto Cutileiro, *Alguns subsídios para a história da Banda da Armada*, Comunicação apresentada no Centro de Estudos de Marinha, Lisboa, 1977, p. 6ss. Todas estas charamelas – consideradas antecedentes das bandas – terão influenciado o surgimento de outros agrupamentos de sopro e percussão.

¹⁰³ Figura reproduzida em Pedro Marquês de Sousa, *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, repertórios e práticas interpretativas*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 2 (Anexos).

A subida ao trono de Dom João V, em 1707, deu origem a um processo dinâmico de renovação musical. Paralelamente ao crescimento da Capela Real levantou-se para este monarca a questão de uma representação adequada da “música alta” dentro e fora do espaço palaciano. Em 1721 Dom João V encarregou Diogo Mendonça da Corte Real de contratar um corpo de trombetistas para a corte. Três anos depois essa Banda Real era formada por vinte e dois trombetistas e três timbaleiros, aumentando mais tarde para vinte e quatro trombetistas e quatro timbaleiros, todos eles estrangeiros. Este número está relacionado com os vinte e quatro trombetistas da *Garde du corps*, de Luís XIV.¹⁰⁴ Todavia, a constituição deste agrupamento não alterou os hábitos musicais dos portugueses e podemos considerá-lo mais um acto da megalomania de Dom João V, que tinha a pretensão de se comparar ao poderoso Luís XIV.

A Tomada da Bastilha, em 1789, mudou o rumo da História, não só de França mas de toda a Europa. A monarquia e a aristocracia foram destituídas, ao mesmo tempo que a Igreja perdeu influência e o povo almejou a liberdade. A cultura musical deixou de estar reservada às elites, sobretudo à igreja, e passou a ser acessível a todas as classes, no seio das quais foram organizados os mais variados agrupamentos musicais, incluindo bandas de música, ainda que de organização elementar. A burguesia precisava de algo para mobilizar as massas e a música das bandas despertou emoções e sentimentos no povo. A partir daí uma série de metamorfoses criaram aquilo que podemos designar por banda de música moderna. Efectivamente é comum considerar-se que a moderna banda, neste caso a de carácter militar, nasceu com a Revolução Francesa, concretamente com a criação da Banda da Guarda Republicana de Paris, em 1789, constituída de início por quarenta e cinco executantes e organizada por Bernard Sarrete¹⁰⁵ (1765-1858) a fim de participar em festivais e cerimónias civis. Esse agrupamento rapidamente ganhou proeminência, tornando-se o protótipo das bandas militares europeias. Regina Gomes é de opinião que a França aproveitou, portanto, a oportunidade oferecida pela Revolução Francesa de 1789 e, posteriormente, o valor que o regime de Napoleão atribuiu às bandas militares, para se tornar numa referência a nível *bandístico* e para organizar as maiores bandas até então existentes, não só em número de efectivos, como ao nível da variedade de instrumentos utilizados (a Banda da Guarda Francesa foi o melhor exemplo). Cada tipo de unidade militar francesa tinha a sua própria banda e estas exerceram uma influência considerável sobre as bandas militares dos países com quem mantinham contacto.¹⁰⁶

As bandas musicais eram as opções naturais para actuações ao ar livre devido, não só ao grande volume sonoro, como aos problemas que os instrumentos de cordas encontravam em

¹⁰⁴ Gerhard Doderer, op.cit., p. 8-10.

¹⁰⁵ Sarrete teve um papel preponderante na criação do Conservatório de Paris ao criar uma escola de música gratuita – *Ecole Gratuit de Musique de la Garde Nationale Parisienne* – a fim de formar os músicos da *Garde National*. Em 1795 esta escola deu origem ao referido conservatório.

¹⁰⁶ Regina Gomes, *As bandas filarmónicas como expressão e veículo culturais*, Tese de Licenciatura em Antropologia apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, 1985, p. 24-25.

espaços abertos. De acordo com Vieira, os instrumentos que constituíam esses agrupamentos musicais eram os seguintes: clarinetes, flautas, trompas, fagotes, serpentões, trombones, clarins, cornetas, timbales, tambores, triângulo e bombo. Estes instrumentos foram, progressivamente, substituídos uns e transformados outros.¹⁰⁷ A criação da Banda da Guarda Republicana de Paris foi um momento fulcral para a história das bandas de música, uma vez que muitas congéneres, incluindo civis, deixaram-se influenciar e alargaram os seus horizontes ao combinar funções militares com funções culturais. Embora tenha sido Sarrette o organizador daquele agrupamento musical, o seu primeiro maestro foi o compositor François-Joseph Gossec (1734-1829), assistido por Charles Simon Catel (1773-1830). Além das funções de direcção, estes dois indivíduos tinham a incumbência de compor música para ocasiões especiais. Segundo Rhodes, a dimensão deste agrupamento musical foi revolucionário na época, sendo cinco vezes maior que os octetos de sopros de tamanho *standard* nas cortes europeias.¹⁰⁸

A Banda da Guarda Republicana de Paris, bem como outras entretanto criadas, beneficiaram das composições originais para banda de uma série de compositores de reconhecido mérito, sobretudo franceses e alemães.¹⁰⁹ Especificamente em Portugal, ao longo do século XIX destacaram-se José Francisco Arroio (1818-1886), Fernando José de Paiva (1791-1875), António Argar, Manuel António Correia (1808-1887), Artur Reinhart, Manuel Tavares, António Taborda (1857-1911), Manuel da Glória Reis (1847-?), Domingos António Caldeira (1851-?) e Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860). Este último, durante a primeira metade do século XIX evidenciou-se como um dos principais compositores de música para banda e as suas obras foram frequentemente executadas por diversas bandas, militares e civis, até ao século XX. Santos Pinto compôs bailados, operetas, sinfonias, música sacra e música popular. O facto de ter aprendido trompa e corneta de chaves poderá ter influenciado a decisão em compor música para

¹⁰⁷ Ernesto Vieira, *Dicionário Musical*, Lisboa, Lambertini, 1889, p. 81.

¹⁰⁸ Stephen L. Rhodes, *op.cit.*, p. 185.

¹⁰⁹ Dos franceses destacamos François Gossec (1734-1829), autor de *Military Shymphony in F, Te Deum e Classic Overture in C*; Luigi Cherubini (1760-1842), autor de *Marcia in Fà Maggiore*; Etienne Mehul (1763-1817), autor de *Overture in F*; Charles Catel (1773-1830), autor de *Symphonie Militaire e Overture militaire in C*; Anton Reicha (1770-1836), autor de *Musique pour célébrer la mémoire des grandes hommes e Commemoration Symphony*; Hector Berlioz (1803-1869), autor de *Symphony Funébre et Triomphale*; Charles Gounod (1818-1893), autor de *Petite Symphonie in B-flat*; e Camille Saint-Saëns (1835-1921), autor de *March Oriente et Occident*. Nas regiões de língua alemã evidenciaram-se Wilhelm Wieprecht (1802-1872), autor de várias marchas e arranjos; Richard Wagner (1813-1883), autor de *Weihegruss* – para metais e coro masculino, *Greenting to Friedrich August II os Saxony* – para banda militar e coro masculino; *Trauersinfonie*; *Huldigungsmarsch*; Richard Strauss (1864-1949), autor de *Serenade for Wind Instruments*, op. 7; *Suite in B-flat*, op. 4; *Fanfarrre der Stadt Wiel* – para metais; Anton Bruckner (1824-1896), autor de *Apollo March e March in B-flat*; Louis Spohr (1784-1859), autor de *The Noturno in C*, op. 34; Johann Hummel (1778-1837), autor de *Three Grand Military Marches*; Meyerbeer (1791-1864), autor de *Fackeltänze*; e Felix Mendelssohn (1809-1847), autor de *Overture for Wind Band e Trauer-Marsch*. Merecem referência outros autores de música para banda, como Antonín Dvorák (1841-1904), autor de *Serenade for Wind Instruments*, op. 44; Grieg (1843-1907), autor de *Trauermarsch zum Gedenken an Richard Nordraak*, e Rimsky-Korsakov (1844-1908), autor de *Variations for oboe and military band* e dois concertos para trombone e clarinete, com acompanhamento de banda.

banda, sendo no género “marcha” onde mais se destacou. Santos Pinto foi docente do Conservatório Real de Lisboa, músico na Real Câmara e no Teatro de São Carlos,¹¹⁰ nomeadamente na sua banda. De acordo com a pesquisa de Binder, o exemplo mais remoto de música portuguesa para banda é uma obra de Marcos Portugal (1762-1830) composta em 1809 e publicada em 1810 – o *Hymno Patriótico da Nação Portuguesa*. Foi escrita para pares de requinta, flajolé, flautim, clarinete em Si bemol, trompa em Mi bemol, trompetes em Si bemol, fagote, duas vozes, serpente e bumbo. O hino foi composto em Lisboa como último número da cantata *La Speranza*, ou *L’Augurio Felice*, encenada no Teatro São Carlos em comemoração do aniversário de Dom João. Em 1810, uma versão para coro e banda militar do *Hino Patriótico* foi impressa em Lisboa. Foi considerado o hino nacional brasileiro até 1822 e português até 1834.¹¹¹

Pedro Marquês de Sousa divide a tipologia do repertório para banda do século XIX com base em três grandes grupos: marchas (ordinários, passos dobrados, marchas graves, marchas fúnebres, hinos e marchas de concerto – que surgiram já no século XX), géneros de dança (valsas, polcas, mazurcas, etc.) e peças de concerto (temas operáticos, fantasias, suítes, rapsódias, etc.). Este investigador considera que ao longo do século seguinte assistimos ao abandono gradual dos géneros de dança, ao mesmo tempo que surgiu um repertório de cariz mais sinfónico,¹¹² sobretudo nas décadas de quarenta e cinquenta, no nosso ponto de vista. A propósito das peças de concerto referidas por Sousa, essas seriam na sua maioria transcrições para banda de obras orquestrais. Rui Pinto destacou a popularidade dessas transcrições para banda na esfera da sociedade burguesa: “É possível inferir que, sobretudo para a sua função recreativa, a banda militar tomava de empréstimo, através de transcrição, arranjo e composição, o repertório de ópera, teatro, canto e piano e bailado, então os divertimentos públicos mais apreciados pela sociedade burguesa.”¹¹³ Ainda sobre a tipologia do repertório habitualmente interpretado pelas bandas após a Regeneração, o ponto de vista de Rui Vieira Nery vai ao encontro do que referiu Sousa: “a partir da Regeneração o repertório das bandas civis e filarmónicas restringia-se aos géneros da música popular urbana (marchas, fanfarras, suítes de danças de salão) ou quando

¹¹⁰ Joaquim de Vasconcelos, *Os músicos portugueses, biografia-bibliografia*, vol. 2, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, p. 82. Entre as suas obras para banda destacamos *Fantasia para fagote sobre motivos de “Roberto Devereux”*; *Duetto concertante*, para trompas com acompanhamento de banda militar; *Marcha Triunfal*, dedicada a Dom Pedro V; *Piquena Pessa Militar*; *A Camponêza na Sésta e Pesa de Muzica e Rythmo de Aria*.

¹¹¹ Fernando Pereira Binder, *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889*, dissertação de Mestrado apresentada à universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006, p. 23-24.

¹¹² Pedro Marquês de Sousa, “As bandas militares na história da música em Portugal – Seminário comemorativo dos 25 anos da Banda Sinfónica do Exército”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2014, p. 16.

¹¹³ Rui Magno Pinto, “O músico militar como virtuoso na centúria oitocentista – Seminário comemorativo dos 25 anos da Banda Sinfónica do Exército”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2014, p. 18.

muito aos *pot-pourris* e fantasias sobre temas de ópera italiana e de teatro musical ligeiro”.¹¹⁴ A análise do reportório musical comercializado em finais do século XIX, anunciado num periódico da época e apresentado na figura seguinte, permite-nos confirmar os pontos de vista de Sousa e Nery: selecções de ópera, temas de dança (polcas, mazurcas, tangos, valsas, escocesas, quadrilhas, galopes, e gavotes) e marchas (graves, fúnebres e passos ordinários). Embora a seguinte figura não o confirme, no âmbito das selecções de ópera eram privilegiados duetos, tercetos, cenas, cavatinas e árias. Estas partituras referem-se à colecção “O Marcial”, disponibilizado pela casa Augusto Neuparth.

PUBLICAÇÃO DE MÚSICA PARA BANDA
A MAIS BARATA QUE SE CONHECE

PEÇAS PUBLICADAS

| | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1—Passo dobrado da opera <i>Boccacio</i>, por A. F. Douvens. 2—<i>As Campainhas</i>, mazurka, por F. A. Abreu. 3—<i>Joven Maria</i>, polka, por M. A. Corrêa. 4—Mazurka da opera <i>Boccacio</i>, por J. Zuzarte. 5—Quadrilha de <i>Lanceiros</i>, por M. A. Corrêa. 6—<i>O intrepido</i>, passo dobrado, por M. A. Corrêa. 7—<i>O espiritismo</i>, polka, por J. Neuparth. 8—Marcha grave, por T. Jorge. 9—<i>Victoria</i>, polka, por Monteiro da Silva. 10—<i>A mulher do papá</i>, polka, por F. A. Abreu. 11—<i>Bemvinda</i>, valsa, por Escazena. 12—<i>A Graciosa</i>, scotisch, por M. A. Corrêa. 13—Marcha grave, por Azevedo e Sousa. 14—<i>Noite e dia</i>, polka, por C. Campos. 15—<i>Polka dos quisos</i>, por M. A. Gaspar. | <ol style="list-style-type: none"> 16—<i>Vito do processo do Cancan e Que é da chave?</i> canção brasileira, por L. Filgueiras. 17—<i>Flores do outomno</i>, valsa, por A. F. Douvens. 18—Quadrilha da opera <i>Ruy Blas</i>, por M. A. Corrêa. 19—Passo dobrado com cornetas, por C. Campos. 20—<i>Marietta</i>, polka, por C. Campos. 21—<i>My queen</i>, celebre valsa, por C. Campos. 22—Passo dobrado, por C. Campos. 23—Marcha funebre, por T. Del'Negro. 24—<i>Os lanceiros azues</i>, por Brahmer. 25—<i>Juanita</i>, polka. 26—<i>Juanita</i>, mazurka. 27—<i>A partida</i>, passo dobrado, por C. Campos. 28—<i>A noiva</i>, polka, por C. Campos. 29—<i>A noiva</i>, valsa, por C. Campos. |
|--|---|

Banda militar, O MARCIAL, collecção de musica para banda
(em partituras)

| | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1—M. Corrêa, <i>Virginia</i>, valsa..... 3500 2—Parlow, <i>Napoleão</i>, passo ordinario para banda por F. Abreu. 3500 3—G. Cossoul, <i>Homenagem a Camões</i>, marcha para banda por C. Campos 13000 4—P. Cezari, <i>A Camões</i>, marcha funebre..... 3600 5—M. Corrêa, <i>Jau</i>, tango 3400 6—C. Gomes, <i>Guarany</i>, duet. do 1.º acto para banda por Campos 13400 7—F. Abreu, <i>Julia</i>, mazurka 3500 8—F. Gazul, <i>Adelaide</i>, polka..... 3500 9—Suppé, <i>Cavallaria ligeira</i>, abertura para banda por C. Campos 13400 10—Suppé, <i>O Marcial</i>, passo ordinario para banda por C. Campos 3500 11—F. Amat, <i>Elisa</i>, dança hespanhola..... 3400 12—M. Corrêa, <i>Força do destino</i>, de Verdi, quadrilha 13000 13—T. Jorge, <i>O Anno Bom</i>, passo ordinario..... 3400 14—Rab. <i>A Aventureira</i>, polka por F. Abreu 3600 15—M. Corrêa, <i>Pot-pourri carnavalesco</i> 13000 16—A. e Sousa, <i>Imparcial</i>, mazurka..... 3500 17—C. Campos, <i>Marcha grave</i>..... 3500 18—F. Braga, <i>Alice</i>, valsa para banda por F. Abreu 13000 19—M. Corrêa, <i>Constança</i>, scotisch..... 3560 | <ol style="list-style-type: none"> 20—Alvarenga, <i>Oh! Quisomba</i>, canção brasileira..... 3400 21—M. Corrêa, <i>Pot-pourri</i>, sobre motivos da opera <i>Roberto do Diabo</i> de Meyerbeer..... 13000 22—Mário, <i>A Caçada</i>, polka para banda por M. Corrêa 3400 23—J. Neuparth, <i>O Despertar</i>, polka para banda por C. Campos. 3500 24—Jorge Junior, <i>Os Lusíadas</i>, marcha grave para banda por Abreu 13200 25—Arditi, <i>A Ingenua</i>, gavotte para banda, por C. Campos.... 3500 26—Alberti, <i>Marcha oriental</i>, para banda, por C. Campos..... 3500 27—R. d'Oliveira, <i>Flor Linda</i>, polka, solo de cornetim..... 13000 28—* * * <i>Stela</i>, mazurka..... 3500 29—Deransart, <i>Mascotte</i>, polka para banda por Taborda..... 3500 30—Del'Negro, <i>Pot-pourri</i>, sob. mot. da op. <i>Favorita</i> de Donizetti 13000 31—Del'Negro, <i>Marcha funebre</i>..... 3400 32—Forbach, <i>Perola de baile</i>, polka para banda por F. Abreu... 3400 32^{bis}—<i>Marcha real hespanhola</i>..... 3300 33—Del'Negro, <i>Johel</i>, valsa..... 3800 34—Burgmein, <i>Tramway</i>, celebre galope para banda por Del'Negro 3800 35—Gobbaerta, <i>Andréa</i>, mazurka para banda por C. Campos.... 3300 36—E. Lami, <i>Marquez de Pombal</i>, marcha..... 13000 |
|--|--|

Figura 1.4. Colecção de partituras para banda disponível no Armazém de Música e instrumentos de Augusto Neuparth, 1884¹¹⁵

¹¹⁴ Rui Vieira Nery, “Políticas culturais”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 3º volume (L-P) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 1018.

¹¹⁵ *Amphion*, 1º ano, nº 9, 01-08-1884, p. 8. *Amphion*, 1º ano, nº 4, 16-05-1884, p. 8

Além da Revolução Francesa, outros factores influentes na formação de bandas de música em Portugal, nomeadamente as de carácter militar, foram a participação de um corpo expedicionário português na Campanha do Rossilhão (1793-94), bem como as campanhas napoleónicas na Península Ibérica, no princípio do século XIX. Em ambos os conflitos os militares portugueses contactaram com os exércitos franceses, e respectivos músicos, os quais formavam conjuntos instrumentais de sopro bem apetrechados e actualizados, o que estimulou várias medidas a favor de uma melhor organização dos agrupamentos musicais existentes no Exército Português. A este propósito, Vieira realça o estabelecimento de uma banda para cada regimento de infantaria composta por oito músicos e um mestre. Além destes, os comandantes dos regimentos podiam contratar músicos, a título particular e em número variável, os quais eram denominados de *musicos de contracta*.¹¹⁶ Paulo Ferreira de Castro também destaca o papel que esse conflito teve no desenvolvimento das bandas militares: “Na sequência das Guerras Peninsulares, desenvolveu-se também consideravelmente por todo o país a tradição das bandas militares, que viriam a desempenhar um papel de relevo na cultura musical popular até meados do século XX e a fornecer em muitos casos bons instrumentistas de sopro às orquestras portuguesas”,¹¹⁷ muitos dos quais de origem estrangeira.

Efectivamente, a acção dos imigrantes desempenhou historicamente um papel significativo no desenvolvimento da música em Portugal. Ao longo do século XIX, na continuidade de uma prática de contratação de músicos no exterior para interpretar música na corte e em igrejas, um número crescente de músicos europeus instalou-se no país, tendo como resultado o crescimento do meio musical português,¹¹⁸ incluindo a própria música militar. São inúmeros os instrumentistas estrangeiros conhecidos que integraram bandas militares. Muitos deles foram regentes de bandas militares portuguesas, como André Navarro ou Eduardo Neuparth. Rui Magno Pinto refere inclusivamente que:

*Várias bandas dispunham de um efectivo caracterizado pela existência de relações familiares: no RI 4, os Titel; no RI 16, os Soller; no RI 19, os Miró; no RI 4, os Galipienço; no RI 8, os Gutierre e os Sálas; no RI 22, os Cuebas; no Batalhão de Caçadores 2, os Blanes; outras famílias de músicos, tais como os Soller e os Osternoldh, encontravam-se dispersas pelo país em vários regimentos.*¹¹⁹

¹¹⁶ Ernesto Vieira, *Dicionário Musical*, Lisboa, Lambertini, 1889, p. 82.

¹¹⁷ Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, 1991, p. 130.

¹¹⁸ Rui Cidra, “Música e migração”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 3º volume (L-P) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 774.

¹¹⁹ Rui Magno Pinto, “O músico militar como virtuoso na centúria oitocentista – Seminário comemorativo dos 25 anos da Banda Sinfónica do Exército”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2014, p. 20.

Sampayo Ribeiro faz, igualmente, referência a músicos estrangeiros que integraram bandas militares portuguesas: “Para a criação de várias bandas regimentares foram contratados vários músicos estrangeiros, tais como, os Navarros, os Escazenos, os Arroyos, o Osternoldt, o Neuparth, o Villaverde, os Douwens, etc”.¹²⁰ No domínio da importação de músicos estrangeiros, foram relevantes as já mencionadas Guerras Napoleónicas e respectivo contacto entre portugueses e estrangeiros: “Não abundavam os músicos portugueses; e nas fileiras da música militar predominava em grande quantidade uma mescla de espanhóis, franceses, italianos e alemães, que havia sido importada aquando do regresso do nosso Exército da Guerra Peninsular”.¹²¹ Gaspar Campos, Joseph Croner, Joaquim Miró e Edermann Neuparth foram alguns dos músicos que entraram em Portugal durante as Guerras Napoleónicas. Este último, em 1817, após ter sido nomeado Mestre de Música da Nau Dom João VI,¹²² foi a Livorno buscar a futura esposa de Dom Pedro, Dona Leopoldina de Áustria, com destino ao Brasil. Quando chegaram, em Novembro desse ano, o próprio Dom João VI propôs aos músicos que permanecessem naquele país, ao que quase todos acederam, formando assim a Música das Reais Cavalariças.¹²³ Uma análise da constituição da Banda Neuparth mostra-nos a grande quantidade de músicos estrangeiros nas bandas militares portuguesas: Erdmann Neuparth, Gaspar Catelão, António Bulak, João Vieira, António Joze, Joze Croner, António Carretero, Joze Romano, Francisco Roth, Pedro Tevar, Christiano Florick, Romão Monteanos, Leopoldo Smith, Joze Mural, António Joaquim, Marçal Joze, Luiz Kar.¹²⁴ O mesmo fenómeno ocorreu na Banda da Armada. Foi dirigida pelos músicos estrangeiros Caetano Tozzi (italiano), Pascoal Corvalini (italiano), Mark Holzel (alemão) e Artur Reinhardt (belga), tal como sucedeu na congénere da Guarda Municipal nas primeiras décadas de actividade: Jerónimo Soller (espanhol), Jaques Murat (Francês). Igualmente, a já referida Banda Real da Corte Joanina, organizada em 1721-24, era constituída por músicos estrangeiros, nomeadamente de origem alemã, contratados nos Países Baixos.¹²⁵

As actividades de edição de música e construção de instrumentos musicais também foram monopolizadas por imigrantes europeus desde finais do século XVIII. A instalação em Lisboa e no Porto de famílias alemãs, francesas e italianas, dedicadas à construção e comércio de instrumentos musicais, edição e comercialização de música impressa, acompanhou a expansão internacional desta indústria. Entre esses imigrantes, destacaram-se os Haupt, uma família alemã

¹²⁰ Mário de Sampayo Ribeiro, *Considerações à margem do folclore musical – as bandas civis do concelho de Oliveira de Azeméis*, Obra Social de S. Martinho da Gândara, Lisboa, 1954, p. 25.

¹²¹ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto IV, Separata do jornal O Distrito de Setúbal, Setúbal, 1955.

¹²² Chefiou o conjunto musical desta embarcação conhecido por Banda Neuparth.

¹²³ Ernesto Vieira, *Dicionário biográfico de músicos portugueses. História e bibliografia da música em Portugal*, 2º vol., Lisboa, Tipografia Matos Moreira & Pinheiro: Lambertini, 1900, p. 120. Além de mestre de música na nau de D. João VI e das Reais Cavalariças (Brasil), Neuparth foi fundador do Montepio Filarmónico e da Casa Neuparth – futura Valentim de Carvalho (em 1823).

¹²⁴ Fernando Binder, “O Dossiê Neuparth”, *Rotunda*, UNICAMP – Campinas, nº 4, 2006, p. 78.

¹²⁵ Gerhard Doderer, op.cit., p. 15.

atraída para Portugal pela política económica do Marquês de Pombal, nos anos de 1750, a qual a partir de finais do século XVIII fabricou aerofones de madeira, família de instrumentos preponderante nas filarmónicas. Graças a essa família Lisboa conheceu, entre finais do século XVIII e a primeira metade do XIX, um desenvolvimento significativo na construção de instrumentos de sopro de madeira o que teve, na óptica de Brito e Cymbron, reflexos a nível de instrumentistas amadores, como testemunha uma fonte de 1821 citada por estes dois autores: “A flauta é aqui o instrumento que mais se estuda”. Na construção de instrumentos de madeira Manuel António da Silva foi, a partir de 1807, o português que atingiu maior nível, sendo as suas flautas, clarinetes, oboés e fagotes considerados de elevada qualidade na Exposição Industrial de 1849.¹²⁶ Fabricou e vendeu flautas, clarinetes, oboés, fagotes e, mais tarde, instrumentos de metal.

Embora parte dos instrumentos de sopro fosse importada e depois comercializada em casas especializadas, a maioria era de fabrico local, como os instrumentos da *Charamela Real*. Segundo Manuel Carlos de Brito, “embora a origem desses instrumentos [da Real Câmara] não seja mencionada, é de crer que eles fossem de fabrico local, como o serão igualmente as 22 trombetas da *Charamela Real* que ainda hoje se conservam no Museu Nacional dos Coches”.¹²⁷ Na segunda metade do século XVIII existiam em Lisboa diversas casas comerciais dedicadas ao comércio de instrumentos musicais. Brito cita dois anúncios da *Gazeta* para mencionar a *Real Fabrica de Musica ao Chiado* e o *Armazem de Musica*. O anúncio deste último destaca, inclusivamente, os instrumentos militares.¹²⁸

1.3. A banda de música no quadro do Liberalismo e da 1ª República

O término do regime absolutista e a revolução liberal portuguesa de 1820 promoveram os ideais da revolução francesa – liberdade, igualdade e fraternidade – e contribuíram para diversas mutações na sociedade portuguesa, ocorridas em paralelo com os conflitos entre liberais e absolutistas e entre cartistas e constituintes. O clero e a nobreza (as ordens privilegiadas) sofreram uma investida do povo, o que beneficiou uma parcela social deste – a burguesia – então em franca emergência. Os princípios e ideais do liberalismo divulgaram-se e obtiveram prática efectiva no

¹²⁶ Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, 149.

¹²⁷ Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, Imprensa Universitária, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, p. 159.

¹²⁸ Idem, p. 165.

país. Como resultado de tudo isto, as primeiras décadas do século XIX foram singularmente complexas em termos políticos, económicos e sociais e proporcionaram alterações estruturais na vida social portuguesa. As invasões francesas (1807, 1809 e 1810) e a consequente partida da família real para o Brasil (1807-1821), a perda da colónia brasileira, bem como as guerras entre absolutistas e liberais (de 1828 a 1834), tiveram repercussões na vida nacional, incluindo em termos musicais.

O liberalismo possibilitou a democratização cultural e foi um contributo importante à formação e difusão das bandas de música, porque a ideologia liberal defendeu o alargamento da cultura e da instrução ao maior número de pessoas possível. Aí, as bandas tiveram um papel relevante como instrumentos de difusão de princípios liberais, nomeadamente, a possibilidade de as pessoas ouvirem música e até de a praticarem. O espírito liberal influenciou a criação de organizações de carácter colectivo e contribuiu para a proliferação do movimento associativo. Nesse contexto, em 1822 o compositor João Domingos Bomtempo (1775-1842) criou em Lisboa uma Sociedade Filarmónica à imagem da *Royal Philharmonic Society*, que o compositor tinha visitado em Londres. Essa instituição tornou-se um paradigma que influenciou a criação de outras semelhantes, incluindo algumas que organizaram agrupamentos musicais. Pedro de Freitas refere mesmo que “não nos resta dúvida alguma de que se deve atribuir (...) a Bomtempo (...) o sistema filarmónico em Portugal”.¹²⁹ Com a criação desta sociedade, o principal objectivo de Bomtempo era divulgar a música instrumental, numa época dominada pela ópera italiana. Todavia, a tentativa de Bomtempo não prosperou eficazmente – pelo menos no campo erudito – pois a influência do lirismo italiano continuou a imperar em Portugal. Acresce que esta sociedade teve uma curta existência e a sua actividade foi sucessivas vezes interrompida e recomeçada, devido, sobretudo, a razões de natureza política, nomeadamente, as ideias liberais de Bomtempo.

Posteriormente à criação da Sociedade Filarmónica de Lisboa foram organizadas outras com objectivos semelhantes, como a Academia Filarmónica (1838) e a Assembleia Filarmónica (1839), presididas pelo Conde do Farrobo, a Academia Melpomenense (1845), a Sociedade de Concertos Populares, fundada por Augusto Neuparth e Guilherme Cossoul (1860), a Associação Musical 24 de Junho (1870), e a Sociedade de Concertos de Lisboa (1875). Na cidade do Porto também houve quem se empenhasse na criação de sociedades filarmónicas. De acordo com Vasconcelos, Francisco Eduardo da Costa (1818-1855) com ajuda de alguns amigos fundou, na década de 1830, a Sociedade Filarmónica do Porto, a qual teve grande simpatia e afluência por parte do público.¹³⁰

¹²⁹ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto V, Separata do jornal O Distrito de Setúbal, Setúbal, 1955.

¹³⁰ Joaquim de Vasconcelos, *Os músicos portugueses, biografia-bibliografia*, vol. 1, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, p. 66. Os anos seguintes à criação da Sociedade Filarmónica foram muito instáveis

Criadas inicialmente no seio da aristocracia e da burguesia, muitas dessas sociedades de concertos influenciaram sociedades musicais amadoras, entretanto criadas, no seio das camadas mais humildes da população. Portanto, a par das manifestações musicais de cunho erudito, com a instauração do liberalismo, a música, até então um privilégio de classes abastadas, transitou para a rua através das bandas militares e civis. Neste âmbito, Marquês de Sousa considera que o nosso movimento associativo musical se verificou, paralelamente, em duas direcções: das elites para as classes populares e das cidades para a periferia até ao campo. Tal é verificável, de acordo com esse investigador, “através da actividade das academias e sociedades de concertos, fundadas em Lisboa e no Porto nas décadas de 1840 e 1850, seguindo-se posteriormente as sociedades musicais e recreativas de bairro, as bandas de empresas e as sociedades filarmónicas das localidades no meio rural”.¹³¹ A propósito da disseminação de colectividades, na perspectiva de Pedro de Freitas, personalidades como João Rodrigues Cordeiro ou Guilherme António Cossoul “encetaram a obra de tornar os grupos filarmónicos, que desde 1834 se expandiam numa onda avassaladora por todo o país, em sociedades filarmónicas”. Aliás, este autor refere que nesse ano iniciou-se a popularidade das filarmónicas, as quais considera terem evoluído no ambiente da criação dos batalhões voluntários para a defesa da liberdade política constitucional.¹³²

Foi, igualmente, nas primeiras décadas do século XIX que apareceram as bandas regimentais. No ano de 1803 são conhecidos os primeiros músicos na Guarda Real de Polícia, uma corporação extinta posteriormente e que deu origem, em 1834, à Guarda Municipal de Lisboa. Os músicos transitaram para esta força de segurança e, em 1838, integraram a então recém-criada Banda da Guarda Municipal de Lisboa, um agrupamento de dezanove músicos, cujo primeiro chefe foi Jerónimo Soller e que, após a instauração da república, passou a denominar-se Banda da GNR. Entretanto, multiplicaram-se em todo o território bandas ligadas ao Exército, aumentando gradualmente o número de efectivos. Muitos dos militares que integraram bandas militares, durante ou após o serviço militar, abraçaram a função de regente ou formador nas bandas civis entretanto criadas. Ainda no que se refere à música militar, em 1840, o Batalhão Naval foi dotado de uma charanga marcial e de uma fanfarra dirigida por Mark Holzel, um alemão que trouxe novas ideias ao gosto germânico e que introduziu novos instrumentos musicais. Estes dois agrupamentos – descendentes da já abordada Charamela da Armada Real – eram compostos por vinte músicos cada: um timbalão, dez caixas de guerra, cinco pífaros, oito cornetas de chaves, cinco sopranos, cinco clarins contraltos, cinco baixões e o tambor-mor. Mais

devido aos conflitos entre liberais e absolutistas, o que terá dificultado a criação de filarmónicas. Aliás, até à “normalização” de 1834 não houve iniciativas semelhantes à de Bomtempo.

¹³¹ Pedro Marquês de Sousa, *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, reportórios e práticas interpretativas*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 25.

¹³² Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 296 e 522.

tarde, em 1889, António Chéu foi admitido como chefe de música e introduziu os instrumentos de palheta, pelo que a partir de então se passou a denominar “banda”.¹³³ Pese embora os aspectos positivos, as bandas militares não eram imunes a críticas, face ao nível musical imperfeito. Segundo uma crónica de um jornal alemão da época – *Allgemeine Musikalische Zeitung* – “não se pode dizer que as músicas ou bandas regimentais sejam aqui muito perfeitas; mesmo assim contribuem em muito para que os instrumentos de sopro não sejam totalmente descurados”.¹³⁴

Aproveitando professores e parte do material do extinto Seminário da Patriarcal, em 1835, foi criado o Conservatório de Lisboa, que teve um papel de relevo na formação de instrumentistas de sopro, alguns oriundos de bandas militares e colaboradores em bandas civis. As alternativas a este estabelecimento de ensino musical eram as filarmónicas criadas a partir dessa época e que muito contribuíram para a formação musical de crianças e jovens.

O ano de 1834 pode ser considerado como referência no corte com a antiga sociedade, pois foi nesse ano que o liberalismo triunfou em definitivo, após sucessivos conflitos com os absolutistas. Uma série de medidas – entre as quais, a extinção das ordens religiosas masculinas – foram levadas adiante no intuito de modernizar Portugal. Contudo, até 1850 pouco se progrediu devido, sobretudo, à turbulência política e social, lutas internas e guerras civis. O movimento da Regeneração¹³⁵ foi a página de viragem, com a construção de vias, estradas e caminhos-de-ferro, bem como a receptividade a invenções vindas do estrangeiro, que chegavam mais rápido. O litoral foi particularmente beneficiado nesses projectos, o que propiciou um crescimento urbano nessa região e uma maior circulação de ideias e produtos. Após décadas de estabilidade política, social e económica, o último decénio do século ficou marcado pelas crises políticas e económicas surgidas após o *ultimatum* inglês, pelo crescimento do partido republicano, pela Revolução Republicana de 31 de Janeiro de 1891 e pela posterior queda da monarquia, em 1910.

As reformas elaboradas ao longo da Regeneração, incluindo as educativas e culturais, influenciaram aquilo que Marquês de Sousa chama de “refinamento dos hábitos sociais e culturais da sociedade, mesmo ao nível das classes menos favorecidas”. Este autor dá conta das profundas e rápidas mudanças na vida quotidiana e nas práticas sociais da população desse período.¹³⁶ Nesse ambiente de mudança, o povo também procurou a organização do seu próprio espaço social e cultural ou formas de apoio social, daí a *massificação* da organização de espaços públicos

¹³³ Alberto Cutileiro, op.cit., p. 6ss.

¹³⁴ Manuel Carlos de Brito e David Cranmer, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p. 53.

¹³⁵ Podemos considerar o ano de 1851 – ano do golpe de Estado de Saldanha – como o início da Regeneração, um movimento político português que teve como objectivo o desenvolvimento dos recursos materiais do país e que influenciou a sociedade e a cultura da segunda metade do século XIX. No fundo, foi um período de uma certa estabilidade política propício ao progresso social e ao florescimento cultural.

¹³⁶ Pedro Marquês de Sousa, *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, reportórios e práticas interpretativas*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 21.

específicos – as sociedades. Foi aí que se desenvolveu em grande escala o movimento associativo – bastante diferenciado do ponto de vista social – em paralelo com as sociedades de concertos já mencionadas. Do ponto de vista estritamente musical, de acordo com Rui Vieira Nery, a componente musical do período da Regeneração limitou-se, sobretudo, à criação de inúmeras bandas e filarmónicas civis: “O vasto movimento de associativismo cultural que eclodiu por todo o país a partir da Regeneração não deixou por isso de ter uma componente musical, mas esta manifestou-se sobretudo pela constituição de uma extensa rede de bandas e filarmónicas civis”.¹³⁷

Foi durante o período da Regeneração que se assistiu, de facto, à época áurea das filarmónicas, muitas delas estimuladas por rivalidades políticas, pois desde cedo os caciques locais se aperceberam que elas eram importantes núcleos de sociabilidade que podiam funcionar como excelentes bases de apoio eleitoral. Assim, por questões de prestígio e de preponderância, patrocinavam a sua fundação e amparavam-nas ao longo da sua existência.¹³⁸ As rivalidades políticas, sobretudo entre regeneradores e progressistas, influenciaram a criação de bandas, geralmente associadas a uma dessas forças políticas que as patrocinavam: “Regeneradores e Progressistas começam por se guerrear, odiar, procurando cada um dos dois partidos fazer extinguir a banda adversária. A luta toma proporções inquietantes”.¹³⁹ Em *História da Música Popular em Portugal* Pedro de Freitas relata dezenas de exemplos de bandas civis ligadas a facções políticas, como a Timbre Seixalense: “Integrada na política regeneradora (...) a Timbre vivia mais para a política regeneradora do que para servir a arte e a terra”. A rival União Seixalense era associada ao Partido Progressista;¹⁴⁰ ou a “(...) Sociedade Filarmónica 1º de Maio, pertenceu ao partido político Progressista (...). Existiu também [em Vila Real de Santo António] a Sociedade filarmónica União Mayerber que foi agregada ao partido Regenerador”.¹⁴¹

Desde meados do século XIX é comum a existência em cidades, vilas e aldeias de duas filarmónicas, quase sempre com um forte espírito de rivalidade entre elas, e cada uma associada, no passado, a um partido ou corrente política e geralmente apoiada pelos próprios responsáveis políticos, como sucedeu em Góis (Coimbra): “Existiam em Góis duas filarmónicas, uma afecta ao Partido Progressista, outra ao Partido Regenerador, designadas por “chata” e “cachimbana”;¹⁴² em Redondo (Évora): “A Filarmónica 1º de Dezembro, afecta ao Partido Progressista e a Filarmónica Amizade, patrocinada pelo Partido Regenerador rivalizavam entre si, à semelhança das forças

¹³⁷ Rui Vieira Nery, “Políticas culturais”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 3º volume (L-P) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 1018.

¹³⁸ Rui Casção, “Vida quotidiana e sociabilidade”, p. 526, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal. O Liberalismo (1807-1890)*, vol. 5, Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque (coord.), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 517-541. Para compreender a ligação da política à organização de bandas de música v.: Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Separata do jornal O Distrito de Setúbal, Setúbal, 1955 e Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946.

¹³⁹ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p.243.

¹⁴⁰ Idem, p. 362.

¹⁴¹ Idem, p. 152.

¹⁴² www.bandasfilarmonicas.com [acedido a 10 de Março de 2015].

partidárias que as financiavam”¹⁴³ ou em Manteigas (Guarda): “(...) após esta cisão [1872] e até à implementação da Primeira República os dois agrupamentos musicais mantiveram-se sob a direcção e patrocínio dos apaniguados locais dos partidos políticos; a Música Velha sob a direcção dos Regeneradores e a Música Nova sob direcção dos Progressistas”.¹⁴⁴ Na maioria dos casos a banda mais nova surgiu a partir de dissidências de elementos da banda já existente. Como refere Pedro de Freitas, “na existência de bandas civis nas localidades que contam mais de que uma, invariavelmente a mais nova é sempre filha da mais velha”.¹⁴⁵

Não foi só nos meios urbanos que a política interferiu no funcionamento das bandas, mas igualmente nos meios rurais, como podemos ver na seguinte referência de um autor alentejano:

*As paixões políticas, naquele tempo, eram muito vivas na minha terra; os partidos degladiavam-se ferozmente em todos os campos; um dia de eleições era um dia de batalha; (...) havia duas músicas – a dos laricas, como os Regeneradores chamavam aos Progressistas e a dos intrujões, como os Progressistas chamavam aos Regeneradores. A rivalidade que os levava por vezes a confrontos violentos, até ficarem amolgados os instrumentos e amachucados os ossos dos componentes das filarmónicas, foi motivo para que tivessem uma efémera duração. Quando tocavam no mesmo arraial, o que não sucedia com frequência, era certo armar-se desordem (...).*¹⁴⁶

Pese embora eventuais aspectos negativos – como a sua continuidade estar por vezes dependente da sobrevivência de determinado político – o fenómeno político foi relevante para a criação e manutenção de bandas a partir da Regeneração. Pedro de Freitas afirma mesmo que

*a política foi a mola real que difundiu as sociedades populares de música. Em tempo de eleições as dificuldades desapareciam. Instrumentos, fardamentos, música e foguetes, eram bem o nervo de todos os entusiasmos e mormente a quando das sofismadas manifestações políticas partidárias. Progressistas e regeneradores foram partidos políticos muito inflamados (...).*¹⁴⁷

¹⁴³ Id., *ibid.*

¹⁴⁴ Paulo Costa, *1865 a 2015 século e meio da Banda Boa União – Música Velha*, Guarda, edição Banda Boa União – Música Velha, 2015, p. 19.

¹⁴⁵ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 99. É o caso das bandas de Almada (Incrível e Academia), Palmela (Palmelense e Humanitária), Montijo (1º de Dezembro e 2 de Janeiro), Barreiro (União Barreirense e Recreio Barreirense), Setúbal (Capricho e Firmeza), Seixal (Timbre e União Seixalense), Alcácer do Sal (Amizade Visconde de Alcácer e Progresso Alcacerense), Fermentelos (Velha e Nova), Moura (Os Amarelos e Os Leões), Estremoz (Lusitana e Municipal), Montemor-o-Novo (Carlistas e Pedristas), Olhão (Música Velha e Nova) ou Manteigas (Velha e Nova).

¹⁴⁶ Manuel Brito Camacho, *Quadros Alentejanos*, *apud* Adolfo Panelas, *op.cit.*, p. 16. Igualmente, no capítulo 4 damos conta da interferência da política no seio de algumas bandas do concelho de Águeda.

¹⁴⁷ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 87.

A par das filarmónicas fundadas por indivíduos ligados à política (ou por motivos políticos), outras foram criadas por personalidades reconhecidas nas respectivas povoações, particularmente párocos (sobretudo nas regiões norte e centro),¹⁴⁸ professores primários¹⁴⁹ ou proprietários, como afirmou Pedro de Freitas:¹⁵⁰ “Na fundação delas [filarmónicas] encontramos eclesiásticos [que levavam para as suas paróquias os conhecimentos musicais adquiridos no Seminário], professores primários, músicos reformados, músicos amadores, médicos, advogados, capitalistas, proprietários (...)”.¹⁵¹ É de apontar que, ao contrário do sucedido nas regiões norte e centro do país – onde as bandas geralmente estavam isoladas de colectividades –, a maioria das bandas civis da região sul foi criada no seio de colectividades. Em alguns casos a criação da banda foi posterior à da colectividade, que continha geralmente outras actividades culturais, recreativas ou desportivas. Noutros, foi o inverso.

De modo transversal às bandas civis, e congéneres militares, foram organizadas bandas de características específicas. Em 1872, por exemplo, um grupo de cabos da polícia fundou, em Lisboa, a Banda Filarmónica União e Capricho, a qual deu origem à Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo, e contou com a colaboração de músicos não polícias. Esta banda – regida por Alfredo Keil, Freitas Gazul e Manuel Gaspar, entre outros – teve uma projecção significativa mas, a partir da década de 1950, a importância da banda no seio da associação diminuiu devido à crescente afirmação da dança, tendo cessado actividade em 1980 por falta de financiamento.¹⁵² No ano de 1894 foi também fundada uma banda no seio do Arsenal do Exército, e em finais do século XIX, uma fanfarra na Academia dos Amadores de Música, extinta com a renovação da instituição em 1922.¹⁵³

Paralelamente à fundação de bandas de música, algumas das profissionais aumentaram de forma significativa o número de elementos, sobretudo as de carácter militar e as municipais (em Espanha e Itália). A *Banda Comunale de Roma*, por exemplo, em 1885 era composta por oitenta músicos; e a da GNR de Lisboa, em 1901, por sessenta.

A já referida disseminação de concertos públicos, nomeadamente no contexto da criação de associações, levou à necessidade de disponibilizar repertório musical, daí a modernização da actividade dos editores em Portugal, que beneficiou com o aumento do mercado dos amadores. Como refere Leonor Losa, a criação de espaços comerciais em Lisboa e no Porto, a partir de

¹⁴⁸ Sociedade Filarmónica Alcanedense, Sociedade Filarmónica Ferreirense, Academia Musical União e Trabalho de Sarilhos Grandes, Sociedade Filarmónica Progresso Matos Galamba.

¹⁴⁹ Banda Filarmónica da Mamarrosa, União Filarmónica do Troviscal.

¹⁵⁰ Sociedade Filarmónica Ereirense, Academia Musical União e Trabalho de Sarilhos Grandes, Ançã.

¹⁵¹ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 503. Este fenómeno foi igualmente constatado em parte das bandas que integram o nosso Estudo de Caso.

¹⁵² Hugo Silva, “Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 4º volume (P-Z) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 1229.

¹⁵³ Teresa Cascudo, “Academia de Amadores de Música”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 1º volume (A-C) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 9.

meados do século XIX, veio fomentar a criação de um mercado de partituras. Esse negócio foi sobretudo impulsionado por empresários emigrados de países europeus como Eduardo Neuparth ou João Baptista Sasseti que se fixaram em Lisboa. A mesma autora refere que “grande parte dos conteúdos editados encontrava-se relacionada com o teatro (...) e com o contacto do baile enquanto evento de sociabilidade. O maior segmento editorial consistia em adaptações para piano ou voz e piano das árias de óperas mais marcantes da temporada teatral em curso”.¹⁵⁴ Frequentemente essas árias de óperas, e até as referidas adaptações para piano, eram transcritas para a formação banda, sobretudo pelos chefes de banda militar e a partir daí circulavam pelo país, incluindo nas bandas civis. Acresce que parte das partituras editadas e frequentemente publicadas em periódicos eram originais para banda. Neste sentido, merece destaque a acção da Casa Neuparth, a principal editora para banda de finais do século XIX, facto comprovado pela grande quantidade de reportório divulgado na revista *Amphion*.

A partir da segunda metade do século XIX os periódicos ligados à música aumentaram em número, tiragem, diversidade de conteúdos e público-alvo. A maioria focava domínios ou géneros musicais específicos, incluindo bandas filarmónicas. Neste sector destacaram-se dois: *Philharmonico Portuguez* e *O Filarmonico*. O primeiro, quinzenal, foi publicado pela primeira vez na Figueira da Foz, em 1 de Novembro de 1898, e incluía partituras originais escritas para banda. As peças publicadas (marchas de rua, de procissão e fúnebres, mazurcas, valsas, sinfonias, fantasias, tangos, etc.) eram compostas pelo director – António Ribeiro do Couto – e por compositores como J. D. Oliveira, D. Maria Silva, I. J. Martins, Matos Júnior, Filippe Fernandes, Carlos Graça, G. R. Costa, M. S. Madeira, B. R. Paços, T. S. Neves, E. S. Leite, Aníbal Dias, A. A. Brandão, D. S. Ruy, J. A. Godinho, D. C. Santos, Rio de Carvalho, J. P. de Figueiredo, H. M. Simões, H. N. Souza, além de alguns espanhóis. A última edição conhecida foi publicada em 1910. Por essa altura, em Janeiro de 1909, João Mineiro iniciou a publicação de *O Filarmonico*, que seguia em parte os objectivos e a filosofia de *O Philharmonico Portuguez*. Este novo quinzenário tinha como objectivos proporcionar novo reportório às bandas e divulgar a Agência Musical do seu fundador, dedicada a criar arranjos e composições para formações diversas. O último número foi publicado em Novembro de 1950.¹⁵⁵ A fábrica de instrumentos musicais Francisco Guimarães também editou um *Quinzenário Musical* nos primeiros anos do século XX, do qual se conhecem apenas seis números e onde foram publicadas unicamente partituras de Sousa Morais. Embora não tratassem exclusivamente de bandas de música, a *Amphion* e a *Arte Musical* publicaram vários artigos referentes a estes agrupamentos, sobretudo os militares.

¹⁵⁴ Leonor Losa *et all.*, “Edição de Música”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 2º volume (C-L) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 391.

¹⁵⁵ André Granjo, “Periódicos de música – 4. Bandas filarmónicas”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 3º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 994-995.

Na linha do que vinha a acontecer desde os anos quarenta e cinquenta, nas últimas décadas da centúria décima nona manteve-se a tradição de fundar bandas civis. Ribeiro e Castro associa o fecundo movimento filarmónico¹⁵⁶ desse período às comemorações da restauração da independência de Portugal, no primeiro dia de Dezembro. Na perspectiva de Castro, essa comemoração estimulou os portugueses e sucederam-se grandes movimentações na sociedade, no último quartel do século XIX, para fortalecer o espírito do primeiro dia de Dezembro. Prova disso foi a grande quantidade de bandas que iniciaram actividade nesse dia, contaminadas por essa onda, executando o *Hino da Restauração*. Muitas incluíram essa data na denominação oficial.¹⁵⁷

Segundo refere Marquês de Sousa, o desenvolvimento da prática musical em espaços públicos ao ar livre, designadamente em jardins públicos da capital, foi em grande parte devido ao gosto e à iniciativa de Dom Fernando II, que chegou a Portugal em 1836 e contribuiu intensamente na dinamização de concertos nos espaços públicos, segundo a moda de França, Alemanha e Áustria. Este autor menciona que “essa prática teve início em 1836 no Passeio Público de Lisboa e dali se expandiu para outros espaços da capital e até às vilas, onde a presença de bandas nos coretos se tornou muito frequente”.¹⁵⁸ Efectivamente, na segunda metade do século XIX, uma das oportunidades que as populações tinham de escutar música instrumental era nos concertos realizados aos domingos pelas bandas, sobretudo as militares. Em muitas cidades e vilas esses concertos realizavam-se em coretos, espaços públicos disseminados a partir de então. A necessidade de incluir música do agrado do público, como valsas, polcas e mazurcas, levou as bandas a incluírem arranjos musicais destes géneros dançantes no seu repertório.

Na capital, as bandas militares exibiam-se na Praça do Rossio ou no Jardim da Estrela e eram motivo para reunir diversos estratos da população. No Porto, o local preferido era a Praça de Dom Pedro IV. Se muitas pessoas preferiam o convívio mundano, outras aproveitavam para ouvir as peças dos principais compositores. O gosto musical chegou à província por meio das bandas dos respectivos regimentos que se exibiam nos passeios públicos e depois, quando da criação de filarmónicas ou bandas civis, que também fomentaram o gosto popular pela música. Com o patrocínio de instituições locais, fundaram-se então colectividades para o ensino e difusão da

¹⁵⁶ Segundo Pedro Marquês de Sousa, a expressão “Movimento Filarmónico” começou a ser usada no século XX para caracterizar o fenómeno colectivo (movimento) de longa duração de carácter estrutural, de criação das bandas de música, iniciado no século XIX Cf. Pedro Marquês de Sousa, *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, reportórios e práticas interpretativas*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 5.

¹⁵⁷ 4º Desfile Nacional de Bandas Filarmónicas – 1º de Dezembro, RTP2, 01-12-2015. Como sejam as sociedades 1º de Dezembro do Montijo, 1º de Dezembro de 1882 de Pragança, Cubense 1º de Dezembro, Alpiarcense 1º de Dezembro, 1º de Dezembro da Encarnação, 1º de Dezembro de Campo Maior ou 1º de Dezembro da Casa do Povo de Olhão – Moncarapacho.

¹⁵⁸ Pedro Marquês de Sousa, *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, reportórios e práticas interpretativas*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 23.

música.¹⁵⁹ Também fora da Europa, designadamente no Brasil, foi habitual a presença de bandas de música em coretos de jardins ou praças, como nos dá conta José Ramos Tinhorão: “os foliões [do carnaval de 1855] puderam contar com a música da mesma banda que, aos domingos, tocava para as famílias no interior do Jardim do Passeio Público”.¹⁶⁰

A participação nas festas religiosas católicas era a principal prática performativa das bandas, muito em particular no norte e centro do país, incluindo as congéneres militares.¹⁶¹ Portanto, o espaço performativo das bandas militares do século XIX não era substancialmente distinto das congéneres civis. Além das actuações em coreto e festas religiosas, as bandas actuavam em feiras, bailes, cerimónias institucionais e concursos de bandas. Não obstante os contextos de actuação serem semelhantes, existiam grandes discrepâncias artísticas entre bandas militares, profissionais, e as civis, amadoras. Face à grande tradição e popularidade das bandas de música, na segunda metade do século XIX, particularmente na cidade de Lisboa, alguns autores da época contestaram firmemente a preferência por estes agrupamentos (que se apresentavam habitualmente na rua) face aos concertos domésticos ou os dos teatros:

*Se os concertos em que se manifestam os primeiros talentos do mundo são pouco concorridos, entulham-se em compensação os passeios públicos nos dias santificados com uma multidão bárbara que escuta avidamente as inspirações do snr. Lecoq e Offenbach, apresentadas em pratos sujos pela Charanga de Lanceiros, ou pela Banda dos Ceguinhos (...).*¹⁶²

No contexto de uma exposição agrícola realizada em Lisboa, no ano de 1884, foi igualmente contestada a realização de um concurso de bandas, bem como a disseminação destes agrupamentos por todo o país: “Ninguém contestará que este concurso philarmonico desafina e não pouco da índole da exposição agrícola o facto de quase não haver villa ou aldeia mais importante que não tenha a sua philarmonica (...)”.¹⁶³

O ideal de progresso e desenvolvimento proclamado pela Regeneração levou a uma proliferação de comemorações, exposições e outros eventos internacionais, como acontecia em França, Inglaterra e Espanha. Além dos concursos de bandas, ao longo da centúria décima nona e início da seguinte as feiras e as exposições contavam frequentemente com a participação de bandas de música. Aliás, quase todo o tipo de eventos ou comemorações, ao ar livre, tinham a

¹⁵⁹ Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal – O Terceiro Liberalismo*, Vol. IX, Lisboa, Editorial Verbo, 1986, p. 370.

¹⁶⁰ José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 143.

¹⁶¹ As festas de La Sallete, em Oliveira de Azeméis, são um bom exemplo da participação de bandas militares em festividades religiosas.

¹⁶² Joaquim de Vasconcelos, *Os músicos portugueses, biografia-bibliografia*, vol. 1, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, p. 245.

¹⁶³ J. Veríssimo Almeida (1884) *apud* Eunice Relvas e Pedro Braga, *Coretos em Lisboa (1790-1990)*, Lisboa, Fragmentos, 1991, p. 33.

participação de bandas, civis ou militares, que actuavam frequentemente em coretos. A par das actuações ao ar livre, no dizer de Luzia Rocha, em finais do século XIX, as bandas militares tiveram um papel activo na dinâmica músico-teatral do Teatro de São Carlos e, em conjunto com a orquestra, foram uma parte musical interveniente na acção operática. Foram, inclusivamente, parte integrante nas festas que celebravam o mérito artístico dos cantores de ópera ou em festas de despedida destes. Esta investigadora dá-nos conta de uma actuação de cinco bandas numa dessas festas, incluindo a Banda da Guarda Municipal. A presença de bandas em palco também se verificou durante as habituais récitas. Em 1880, na estreia de *Guarany* – de Carlos Gomes, uma banda tocou em palco, concretamente numa cena do 3º acto.¹⁶⁴ O próprio Teatro Nacional de São Carlos possuiu uma banda. De acordo com Mário Moreau, o Teatro de São Carlos, na temporada de 1885-86, adquiriu em Paris novos instrumentos de sopro para a orquestra e para a banda.¹⁶⁵

Para compreender a evolução das bandas e outros conjuntos de sopros, ao longo da história, é essencial conhecer e perceber a origem e desenvolvimento dos instrumentos musicais de sopro, uma vez que ambos caminham lado a lado. A invenção de ligas metálicas e a evolução dos instrumentos de sopro no século XIX, ambos fruto dos progressos atingidos pela Revolução Industrial, foi fundamental para o aperfeiçoamento e estabilização do modelo instrumental das bandas de música. Os instrumentos musicais foram melhorados graças a novas técnicas de construção e a inovações e melhoramentos mecânicos verificados na primeira metade do século XIX, nomeadamente, a invenção dos pistões para os instrumentos de metal (que possibilitou o cromatismo) por Heinrich Stoelzel e Blümel, por volta de 1817, e aperfeiçoados nos anos seguintes. A invenção de um sistema de chaves para as flautas, nos anos de 1830, por Theobald Boehm, foi um marco crucial para o desenvolvimento da família das madeiras. Este sistema permitiu uma melhor performance técnica, graças à possibilidade de cromatismo total, e foi adaptado com sucesso a outros instrumentos da família das madeiras.

Coube, porém, ao *luthier* belga Adolphe Sax (1814-1894) o maior contributo do século XIX para o desenvolvimento das bandas de música, através da invenção das famílias do saxofone, do sino sinfónico e de vários modelos de saxtrompa (estes possuíam pistões). Gomes refere que Sax redesenhou vários instrumentos de sopro em uso pelas bandas militares francesas, fazendo standardizar os números e tipos de válvulas a serem utilizados nos instrumentos de metal, assim como desenhou os mecanismos das chaves dos instrumentos de sopro, fabricados em madeira,

¹⁶⁴ Luzia Rocha, “Bandas militares na ópera: apontamentos históricos de Rafael Bordalo pinheiro”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2011, p. 20-22.

¹⁶⁵ Mário Moreau *apud* Pedro Marquês de Sousa, “A evolução do diapasão nas bandas de música: do instrumental brilhante ao normal”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2013, p. 31. Para a banda foram adquiridos os seguintes instrumentos: 1 flautim, 1 flauta terça, 1 requinta, 6 clarinetes em Si bemol, 2 clarinetes em Lá, 2 saxtrompas, 3 trombones, 2 bombardinos, 2 contrabaixos em Mi bemol e 1 contrabaixo em Si bemol.

além de implantar o aparecimento de famílias completas de instrumentos.¹⁶⁶ As suas invenções produziram uma reforma completa na organização das bandas de música, incluindo em Portugal, as quais se fixaram com uma estrutura semelhante ao que são na actualidade. Pedro de Freitas considera que só depois das famílias de instrumentos inventadas e aperfeiçoadas por Sax é que, tanto as bandas militares como as filarmónicas tiveram: aquelas, o seu maior grau artístico; estas, o seu grande movimento inicial.¹⁶⁷ Foi em 1840 que se deu a maior invenção de Sax com a criação do saxofone, um dos instrumentos mais característicos das bandas de música, cujo uso, rapidamente se disseminou pela Europa. O primeiro a integrar as bandas civis foi o modelo alto, logo seguido pelo soprano, que tinha funções solistas. Segundo Vieira, a introdução do saxofone em Portugal deu-se em 1862, no contexto dos Concertos Populares, e o seu introdutor foi o fagotista Augusto Neuparth (1830-1887).¹⁶⁸ David Cranmer dá-nos conta de uma data anterior. De acordo com este investigador, em 1856 foi incluído um saxofone na orquestra do Teatro Dona Maria II para a apresentação da obra *O cedro vermelho*, drama de Francisco Gomes de Amorim, com música de José Maria do Carmo (afirma que foi o primeiro uso deste instrumento neste teatro). Cranmer menciona ainda a utilização, no mesmo ano, de dois saxofones para a banda de palco de *O sargento Frederico*, comédia de Dumanoir e Émile Vanderbuch, com música provavelmente de Eugène Déjazet.¹⁶⁹

Na perspectiva de Pedro de Freitas, com os instrumentos usados até meados do século XIX – trombetas, sacabuxas, clarins, charamelas, trompas, bombardas, atabales, serpentão, ophicleide, corneta, corneta de chaves e trombones de vara – os agrupamentos de sopro não poderiam ter a preponderância que passaram a ter posteriormente, dadas as imperfeições desses instrumentos, além de serem impróprios para as tão características funções das bandas. Este autor considera que tais instrumentos não eram capazes de empolgar e entusiasmar as populações, como sucedeu posteriormente.¹⁷⁰ De forma progressiva, os instrumentos mencionados por Freitas foram substituídos e apareceram outros que contribuíram para o êxito das bandas e um maior interesse do público pela sua música. Os instrumentos de bocal com chaves, como a corneta de chaves e o oficleide (tinha funções de baixo e substituiu o serpentão), foram substituídos pelo

¹⁶⁶ Regina Ferreira Gomes, *As bandas filarmónicas como expressão e veículo culturais*, Tese de Licenciatura em Antropologia apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, 1985, p. 17.

¹⁶⁷ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946. p. 43. Paralelamente a Adolphe Sax, Friedrich Wieprechet inventou instrumentos musicais e criou o seu modelo de banda de música, que se impôs sobretudo nos países de influência germânica. Outros construtores, como Ivan Müller, deram também relevantes contributos para o aperfeiçoamento de instrumentos de sopro.

¹⁶⁸ Ernesto Vieira, *Dicionário biográfico de músicos portugueses. História e bibliografia da música em Portugal*, 2º vol., Lisboa, Tipografia Matos Moreira & Pinheiro: Lambertini, 1900, p. 368.

¹⁶⁹ David Cranmer, *Música no D. Maria II. Catálogo da colecção de partituras*, Lisboa, Bicho do Mato, 2015, p. 27. O aperfeiçoamento dos instrumentos de sopro foi igualmente benéfico para as orquestras sinfónicas que, a partir de meados do século XIX, aumentaram progressivamente a quantidade e diversidade de instrumentos de sopro e, conseqüentemente, de cordas, a fim de alcançar o equilíbrio sonoro.

¹⁷⁰ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946. p. 43.

cornetim e pelo bombardino, respectivamente, ambos instrumentos de bocal que beneficiaram da invenção dos pistões. Especificamente em relação aos instrumentos de palheta dupla foram abandonados nas bandas, ainda na primeira metade do século XIX. Devido a uma maior amplitude sonora, ideal para tocar ao ar livre, o clarinete substituiu o oboé e o fagote foi trocado pelo saxofone, entretanto surgido. Curiosamente, na segunda metade do século XX, esses dois instrumentos voltaram a integrar as bandas militares e algumas civis. Na década de 1830 o alemão Wilhelm Wieprechet inventou a tuba, o mais grave dos instrumentos de metal. Todavia, só no derradeiro quartel do século XX integrou com regularidade as bandas civis, face à maior aceitação até então do helicon contrabaixo e sobretudo da saxtrompa contrabaixo em mi bemol, inventada por Adolphe Sax na década de 1840.

O principal elemento, quanto a nós, que distingue as bandas filarmónicas de outros agrupamentos musicais é precisamente a sua constituição instrumental, à base de instrumentos de sopro – de madeira e de metal – e de percussão. De acordo com André Granjo,

na segunda metade do século XIX, o instrumentário utilizado nas filarmónicas era muito variado. A competição entre diferentes fabricantes de instrumentos de sopro para fazer prevalecer as suas invenções e evitar conflitos de patentes provocou grande instabilidade na constituição das bandas que, no entanto, nas primeiras décadas do século XX viriam a apresentar uma configuração duradoura. Famílias inteiras de instrumentos que fizeram parte das bandas ao longo do século XIX – sarrusofones, oficleides, fliscornes de chaves, helicons, entre outros – foram sendo abandonadas e substituídas por saxofones, saxtrompas, cornetins e bombardinos.¹⁷¹

Na óptica deste investigador, em partituras manuscritas da segunda metade do século XIX e destinadas a esses agrupamentos musicais, constava comumente a seguinte instrumentação: flautim, requinta, três ou quatro clarinetes soprano, três cornetins, duas ou três trompas, dois ou três trombones, dois ou três bombardinos, contrabaixo de metal, bombo, caixa e, por vezes, pratos.¹⁷² Naturalmente, a constituição instrumental das bandas civis era heterogénea e dependia sobretudo dos respectivos recursos humanos e materiais. O caso das bandas militares era distinto, pois a sua constituição instrumental estava devidamente regulamentada. Segundo Vieira, um regulamento datado de 1815 indicava os seguintes instrumentos: um flautim, uma requinta, quatro clarinetes, duas trompas, dois clarins, dois fagotes, dois trombões ou serpentões, bombo e caixa de rufo. Um outro de 23 de Maio de 1872 estabeleceu a seguinte instrumentação para as bandas militares: uma requinta, um flautim, seis clarinetes, quatro cornetins e cornetas, duas saxtrompas

¹⁷¹ André Granjo, “Banda filarmónica – 2. Constituição instrumental”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 1º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 109.

¹⁷² Id., *ibid.*

ou trompas, três trombones, dois barítonos ou bombardinos, um baixo, dois contrabaixos, um bombo, uma caixa de rufo, uma caixa forte e um pratinheiro.¹⁷³ Ou seja, este último, além de determinar uma maior quantidade de instrumentos, substituiu uns e integrou outros. Este regulamento constituiu um modelo de organização para a maioria das bandas civis das décadas posteriores e manteve-se até à década de 1970, salvo pequenas *nuances*. Outro aspecto que importa realçar foi a desproporção entre os instrumentos de metal e os de madeira, estes, em menor proporção face à contemporaneidade. Uma razão plausível consiste no papel dos instrumentos de metal na função marcial das bandas de música, particularmente das militares, que eram o modelo seguido pelas civis.

Devido às discrepâncias verificadas no padrão de afinação dos instrumentos de sopro, na segunda metade do século XIX foi adoptado um referencial de afinação, com a definição de “diapasão normal” (lá 3 = 435 Hz), ou “francês”, segundo a proposta de uma comissão constituída por Auber, Halévy, Berlioz, Meyerbeer, Rossini e Ambrosi Thomaz, apoiados por especialistas em acústica. O diapasão normalizado francês foi adoptado na Orquestra do São Carlos em 1887, mas só começou a ser generalizado nas outras orquestras portuguesas no início do século XX. Durante aproximadamente um século o diapasão subiu um tom (uma tendência que acompanhou o movimento da popularização da música, saída dos salões para os espaços ao ar livre) em consequência da preferência de músicos e público por tonalidades mais agudas, de efeito mais brilhante, principalmente nas actuações em amplos espaços exteriores. As bandas militares e a grande quantidade de bandas civis, manifestando a sua preferência pelo diapasão mais elevado de efeito mais brilhante, contribuíram grandemente para esta tendência de manter o diapasão alto.¹⁷⁴ Marquês de Sousa faz referência a um congresso internacional de música realizado em Paris, no ano de 1900, no qual uma das questões discutidas foi a generalização e obrigatoriedade da utilização do diapasão normal.¹⁷⁵ Somente no derradeiro quartel do século XX o “diapasão normal” (entretanto alterado para lá 3 = 440 Hz) impôs-se definitivamente nas bandas civis, após alguns anos de coexistência com o mais agudo e estridente “diapasão brilhante” (lá 3 = 452 Hz), fenómeno lesivo para a afinação e, conseqüentemente, para o nível artístico desses agrupamentos. Nas congéneres do Exército, essa transição deu-se na década de 1960, alguns anos após o estabelecimento do lá 3 (440 Hz) como diapasão internacional normal. Até aqui, não obstante os congressos e normas internacionais, nunca existiu uma normalização internacional efectiva, face à diversidade existente entre os construtores de instrumentos estrangeiros e às

¹⁷³ Ernesto Vieira, *Dicionário Musical*, Lisboa, Lambertini, 1889, p. 82.

¹⁷⁴ Pedro Marquês de Sousa, “A evolução do diapasão nas bandas de música: do instrumental brilhante ao normal”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2013, p. 29-30.

¹⁷⁵ Pedro Marquês de Sousa, *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, reportórios e práticas interpretativas*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 29.

opções dos diferentes agrupamentos musicais. Por exemplo, as bandas militares preferiam um diapásão mais elevado para estimular os soldados a marchar.

Ainda no domínio da construção e desenvolvimento de instrumentos musicais é relevante mencionar a revolução industrial. Este acontecimento, que chegou a Portugal mais tarde face a outros países europeus, possibilitou o fabrico de instrumentos em massa, o que originou evidentemente um maior número de casas a vender instrumentos e a preços mais acessíveis. Todavia, o fenómeno trouxe aspectos negativos porque parte dos construtores tradicionais não foi capaz de actualizar os seus modelos nem de produzir quantidades elevadas de instrumentos em simultâneo, além da incapacidade de competir com os preços praticados pelas principais empresas estrangeiras, o que leva a acreditar que alguns deles cessaram actividade.

André Granjo considera que a produção artesanal – localizada sobretudo em Lisboa – entrou em declínio com a industrialização do fabrico de instrumentos, a processar no resto da Europa e nos EUA. Apesar do reconhecido nível dos construtores estabelecidos em Portugal, a importação de instrumentos produzidos industrialmente disponibilizou no mercado instrumentos a preços mais acessíveis e de qualidade padronizada. Esta mudança pôs fim a uma série de oficinas de cariz familiar que operava no país. Ainda assim, duas fábricas mantiveram actividade, ambas na cidade do Porto, usando tecnologias semelhantes aos grandes fabricantes da época, designadamente, a Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Musicais Custódio Cardoso Pereira & Castanheira, fundada em 1861; e a fábrica de instrumentos Francisco Guimarães, Filho & C.^a, criada em 1898.¹⁷⁶ Após a revolução liberal foram criadas, sobretudo na capital, diversas casas dedicadas à construção e venda de instrumentos musicais de sopro, parte delas fundadas por músicos estrangeiros ou seus descendentes, tais como, Eduardo Neuparth, João Batista Sasseti, Luigi Lambertini ou João Francisco Arroyo. De acordo com Ernesto Vieira, em 1835, Ernesto Haupt propôs ao Exército Português fundar uma oficina de instrumentos musicais, integrada no Arsenal do Exército, cujo objectivo era fornecer instrumentos musicais às respectivas bandas militares. Haupt ficaria responsável pelo fabrico dos instrumentos de madeira, enquanto os de metal ficariam a cargo de um construtor chamado Rafael. Todavia, esta oficina nunca foi uma realidade, pelo menos no edifício do Arsenal, já que era comum os construtores trabalharem nas próprias casas, embora por conta do Estado.¹⁷⁷

Joaquim Veríssimo Serrão dá conta de um relatório que nos oferece várias pistas acerca da importação de instrumentos no século XIX. O seu autor, Luís Augusto Palmeirim – que em 1883 dirigia o Conservatório Real de Lisboa – considera que a “importação de instrumentos

¹⁷⁶ André Granjo, “Construção de instrumentos musicais – 2.ii. Instrumentos de sopro”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 2º volume (C-L) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 329.

¹⁷⁷ Ernesto Vieira, *Dicionário biográfico de músicos portugueses. História e bibliografia da música em Portugal*, 1º vol., Lisboa, Tipografia Matos Moreira & Pinheiro: Lambertini, 1900, p. 487.

crescera a bom nível, para o que basta verificar as autorizações da Alfândega de Lisboa desde 1870. Técnicos estrangeiros tinham-se radicado em Portugal, a fim de montar e consertar instrumentos musicais”. Esse relatório menciona também o “aumento do comércio do género, com armazém e editoras da especialidade, para o que basta referir as casas Sasseti e Neuphart”. Ainda de acordo com Palmeirim, o piano era o objecto mais cobiçado pelos clubes e sociedades recreativas e pelas famílias endinheiradas, mas os instrumentos de sopro eram também adquiridos em grande número, participando o Estado na sua compra com destino às Bandas Regimentais.¹⁷⁸

No contexto das grandes tradições de bandas, na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX foi muito usual a organização de certames de bandas militares na Europa, particularmente em França e em Espanha. Esses eventos foram relevantes para a regulamentação e uniformização de questões ligadas à constituição humana e organológica das bandas. Segundo Manuel Joaquim, a génese desses concursos está “na luta sem tréguas que Adolphe Sax teve que suportar para impor as suas maravilhas instrumentais, onde cada banda caprichou e caprichará sempre em fazer o melhor que puder e souber”. Um dos primeiros e de maior repercussão foi realizado em Paris, no dia 24 de Julho de 1846.¹⁷⁹ Posteriormente, no âmbito da Exposição Universal de Paris, de 1867, foi organizado outro que contou com a participação de bandas da Prússia, Áustria, Rússia, Espanha, França e Holanda.¹⁸⁰ Igualmente na capital francesa, em 1890 foi organizada a Exposição Internacional de Paris, que teve a participação de diversas bandas e a realização de um congresso internacional, onde foram debatidas questões ligadas à standardização de procedimentos, como a generalização do uso do diapasão de afinação normal, a transformação dos instrumentos naturais em cromáticos, a unificação dos termos empregados pelos compositores na composição musical ou a unificação da orquestração das bandas de música e fanfarras.¹⁸¹ Em Espanha evidenciamos os concursos realizados em Badajoz nos anos de 1891 e 1892.¹⁸² A partir de 1886 foi organizado anualmente o

¹⁷⁸ Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal – O Terceiro Liberalismo*, Vol. IX, Lisboa, Editorial Verbo, 1986, p. 369.

¹⁷⁹ Foi organizado pela Associação dos Músicos e participaram dois mil executantes das bandas de dezasseis legiões da Guarda Nacional de Paris e arredores, dezoito regimentos de infantaria, três de dragões, uma de lanceiros, uma de artilharia, uma de *hussards* e os alunos do *Gimnásio Musical Militar*.

¹⁸⁰ Manuel Joaquim, *op.cit.*, p. 27-28. Banda Prussiana, com noventa executantes; Banda de Infantaria 73 (Áustria), com setenta e seis; Banda dos Cavaleiros da Guarda Russa, com setenta e um; Banda do 1º Regimento de Engenharia de Espanha, com sessenta e quatro; Banda dos Guias de Paris, com sessenta e dois; Banda dos Granadeiros Holandeses, com cinquenta e seis; Banda da Guarda de Paris, com cinquenta e seis; e Banda dos Granadeiros do Grão-ducado de Bade, com cinquenta e quatro. Além das peças de escolha livre, foi imposta a interpretação da abertura da ópera *Oberon*, de Weber.

¹⁸¹ A Arte Musical, nº 32, 30 de Abril de 1900, p. 62.

¹⁸² Manuel Ribeiro, *Quadros históricos da vida musical portuguesa*, Lisboa, Edições Sasseti, 1939, p. 248-249. No primeiro ano participaram as bandas espanholas de Caçadores de Tarifa, com trinta e três músicos; Regimento de Castilha, com quarenta e seis; e a Banda portuguesa de Infantaria 4, vencedora do primeiro prémio. No segundo ano participaram a Banda da Guarda Municipal de Lisboa, com quarenta e cinco executantes; a Fanfarra do Batalhão de Caçadores da Catalunha, com trinta e dois; a Banda do Regimento de Infantaria da Rainha (Lisboa), com vinte e nove; a Banda de Infantaria de Marinha de Cartagena, com

Certamen Internacional de Bandas de Música “Ciudad de Valencia”, que perdura até aos dias de hoje e é considerado um dos mais reputados a nível europeu.

Em Portugal também foram realizados alguns deste tipo de eventos ao longo da segunda metade do século XIX, particularmente inseridos em feiras ou exposições agrícolas e industriais. De acordo com Relvas e Braga, em 1884, no âmbito da 3ª Exposição Agrícola, realizou-se um concurso de bandas, cujo júri foi composto pelo Marquês de Fronteira, Alfredo Keil e Francisco de Freitas Gazul. A afluência foi de tal ordem que se realizou um segundo concurso de bandas, cujo reportório foi uma peça de harmonia à escolha e uma ode sinfónica. Paralelamente aos concursos, diversas bandas efectuaram concertos “contribuindo para a concorrência de pessoas à exposição”. Ainda segundo estes dois autores, o público pouco se interessou pela mostra de produtos, enquanto as bandas levaram-no “a ocorrer à exposição de forma maciça. Sem os concursos musicais a exposição não teria tantos visitantes”.¹⁸³ A Banda da SFIA foi uma das bandas civis participantes.¹⁸⁴ Pedro de Freitas também faz referência a dois concursos de bandas realizados na capital nos anos de 1876 e 1877.¹⁸⁵

Fora de Lisboa temos notícias de diversos eventos do género. Em 1885 realizou-se, em Évora, um concurso com as bandas do distrito, organizado aquando da visita da família real aquela cidade.¹⁸⁶ Nos dias 18, 19 e 20 de Agosto de 1893 realizou-se, em Viana do Castelo, um certame musical de bandas civis, onde foram permitidas inscrições de bandas portuguesas e espanholas.¹⁸⁷ Em 1896, bandas do distrito de Aveiro participaram num certame organizado na Vista Alegre¹⁸⁸ e em 1905 coube ao Club Galitos de Aveiro a organização de um novo certame musical.¹⁸⁹ Em 1903 e 1905 também foram organizados concursos de bandas em Setúbal,¹⁹⁰ e em 1908, em Faro, para o qual concorreram bandas civis de toda a região algarvia.¹⁹¹ Ainda em 1908, efectuou-se um certame musical, na Figueira da Foz.¹⁹² Em 1910 e 1911 realizaram-se outros em

sessenta e três; a Banda Municipal de Badajoz, com quarenta e oito; e a Banda do Regimento de Engenharia de Madrid, com cinquenta. À Banda da Guarda Municipal foi atribuído o segundo prémio.

¹⁸³ Eunice Relvas e Pedro Braga, *Coretos em Lisboa (1790-1990)*, Lisboa, Fragmentos, 1991, p. 32-33.

¹⁸⁴ AMCA FIA, Recorde de “O Incrível”, nº 1, Junho de 1974, p. 8.

¹⁸⁵ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 304.

¹⁸⁶ INATEL, *Bandas, Coros e Escolas de Música*, Lisboa, Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores – Divisão de Etnografia e Folclore, 1997, p. 34. A Banda da Sociedade Filarmónica Lusitana, de Estremoz, venceu o primeiro prémio.

¹⁸⁷ *O século*, 13º ano, nº 4127, 23 de Julho de 1893, p.4. Além da peça obrigatória, cada banda interpretou uma peça à escolha. O 1º prémio foi de 100 réis; o 2º, de 40; e o 3º, de 20. Houve uma menção honrosa.

¹⁸⁸ Deniz Ramos, *Da fundação das filarmónicas em Águeda*, Águeda, CM de Águeda, 2013, p. 92. O primeiro prémio foi atribuído a uma banda aguedense – a Banda de Aguada de Cima.

¹⁸⁹ Idem, p. 59. A peça obrigatória foi *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini.

¹⁹⁰ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto I, Separata do jornal O Distrito de Setúbal, Setúbal, 1955.

¹⁹¹ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, ed. aut., 1946, p. 111. A peça obrigatória foi novamente a abertura *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini.

¹⁹² Idem, p. 463. O primeiro prémio foi para a Banda Arazedense e a peça obrigatória foi a sinfonia *Florida*.

Braga e Barcelos, respectivamente. Posteriormente, em 1935, temos conhecimento da realização de um concurso de bandas, cujo júri integrou Luís de Freitas Branco.¹⁹³

Geralmente ligado às actuações de filarmónicas no contexto de festividades religiosas, o coreto¹⁹⁴ chegou aos meios rurais depois de se entranhar nas praças, jardins e avenidas citadinas. Construído geralmente perto da igreja, na aldeia, na vila ou na cidade, marca uma centralidade. Por exemplo, Largo do Coreto é um dos nomes mais comuns da toponímia das aldeias e vilas de Portugal. Entre a segunda metade do século XIX e a década de 1980 os coretos foram o principal espaço performativo das bandas, civis e militares, que ali actuaram com frequência, particularmente aos domingos. A partir dessa década, quando elas cresceram, não só em termos humanos, mas também materiais, progressivamente esses espaços foram abandonados, muitos dos quais têm servido unicamente de adereço arquitectónico, enquanto outros foram demolidos. Especificamente em Lisboa, Relvas e Braga referem que os primeiros coretos edificadas datam de finais do século XVIII e a sua construção teve o período áureo entre finais de oitocentos e a primeira década do século XX.¹⁹⁵ Um dos mais importantes nesta cidade, segundo Pedro de Freitas, foi inaugurado em 1897, precisamente na Avenida da Liberdade.¹⁹⁶

Na segunda metade do século XIX, e na primeira da centúria seguinte, os coretos integraram os projectos urbanísticos de vanguarda que acompanhavam o crescimento das cidades. Em Paris, por exemplo, aquele que ficou conhecido como o plano Haussmann (do urbanista George-Eugène Haussmann) transformou a capital francesa, entre 1853 e 1870, com a colocação de quiosques e coretos estrategicamente em espaços arborizados ou na confluência de grandes vias, criando um ambiente de contraste. O exemplo foi replicado por outras cidades da Europa e da América ao longo das décadas seguintes, adaptando-se às diferentes identidades geográficas e culturais. A população urbana via nesses espaços um símbolo de desenvolvimento social e cultural reprodutores do imaginário romântico de que eram símbolo os jardins ingleses, onde este tipo de equipamento se popularizou no Ocidente, antes de se tornar obrigatório nas cidades.¹⁹⁷

No início do século XX foram gravados os primeiros discos em Portugal, pela empresa britânica *The Gramophone*, precisamente pelas bandas da Guarda Municipal do Porto, em 1900, e do Corpo de Marinheiros da Armada Real, em 1903, o que atesta a importância que as bandas militares tinham, à época, na vida musical nacional. Todavia, esta prática não parece ter tido sequência dos decénios imediatos, pelo menos na esfera das bandas de música.

¹⁹³ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, ed. aut., 1946, p. 263. A peça obrigatória foi *Le Mac Maudit*, abertura de H. Staz, e a banda vencedora foi a Visconde d'Alcácer.

¹⁹⁴ Termo de origem italiana. Designa um recinto elevado que se ergue no adro de uma igreja ou numa praça destinado à realização de concertos musicais, sobretudo por bandas de música. Para uma compreensão mais alargada sobre estes edifícios v. Eunice Relvas e Pedro Braga, *Coretos em Lisboa (1790-1990)*, Lisboa, Fragmentos, 1991.

¹⁹⁵ Eunice Relvas e Pedro Braga, op.cit., p. 15.

¹⁹⁶ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, ed. aut., 1946, p. 109.

¹⁹⁷ *Visão*, nº 1188, 10-12 a 16-12-2015, p. 132.

Em 1910, após o derrube da Monarquia e a consequente proclamação da República, acentuou-se a fase conturbada política e socialmente do país, embora fecunda do ponto de vista cultural, num ambiente onde as inquietações provocadas pela Primeira Guerra Mundial coexistiram com novas correntes estéticas e literárias. No contexto dessa atmosfera, as filarmónicas e os movimentos associativos em geral, aliados aos novos ideais republicanos, recuperaram um novo impulso, que se manteve até à instauração do Estado Novo, um regime demolidor em termos associativos, que dificultou o funcionamento das sociedades democráticas. Apesar do ambiente cultural positivo da Primeira República, algumas bandas foram afectadas, não só pela instabilidade política, económica e social, como pelos fenómenos da emigração, da Primeira Guerra Mundial e da febre pneumónica, que dizimou dezenas de milhares de pessoas em Portugal. Neste sentido, na década de 1910 foram criadas menos filarmónicas que nas décadas antecedente e posterior, como podemos constatar no Quadro 2.2. No âmbito do referido conflito bélico (1914-1918), a mobilização de soldados para França e para África afectou a vida da maioria das famílias portuguesas, quer pela ausência dos homens, quer pelas restrições ao consumo de bens de primeira necessidade. De acordo com Fernando Rosas, entre Abril e Junho de 1916 concentraram-se em Trancoso 20000 soldados portugueses, após a declaração de guerra feita pela Alemanha a Portugal. Em 26 de Janeiro de 1917 partiu o primeiro grupo do Contingente Expedicionário Português (CEP) para França para combater na frente europeia, num total de 56400 soldados. Além destes, 49000 homens integraram as frentes africanas – 26400 provenientes de Portugal e 22600 indígenas. Ou seja, foram mobilizados mais de 105000 homens para as duas frentes da 1ª Guerra Mundial. Destes, 7760 foram mortos (sobretudo em África), 16600 ficaram feridos e mais de 13600 foram presos ou desaparecidos. O CEP teve cerca de 40% de baixas (38000 homens).¹⁹⁸ Naturalmente, alguns dos militares mobilizados para este conflito eram elementos de filarmónicas, as quais tiveram de abandonar. Ora vejamos este caso: “(...) só estando ausente da banda [Amândio Camelo] quando vestiu a farda do nosso Exército durante a 1ª Guerra Mundial, na expedição a Moçambique”.¹⁹⁹ No caso da Filarmónica do Arrabal (Leiria), o próprio regente foi mobilizado para França: “(...) maestro desde essa data [1932] até 1946, com interrupção de apenas 28 meses, por ter estado na I Grande Guerra em França”.²⁰⁰ Várias bandas cessaram actividade, pelo menos temporariamente, devido a este conflito bélico, nomeadamente, a 1º de Dezembro (do Montijo): “A entrada de Portugal na Grande Guerra de 1914 a 1918 levou-lhe muitos dos seus elementos. Chega mesmo, por essa razão, a ser dada como inactiva”; a Estrela

¹⁹⁸ Fernando Rosas, *História a História*, T1, Ep. 3, RTP2, 29-03-2015. Estes números são ainda mais significativos se tivermos em consideração que a população portuguesa rondava apenas cerca de seis milhões de habitantes.

¹⁹⁹ *Independência de Águeda*, Ano 57, 2ª série, nº 1552, 21-10-1961, p. 5.

²⁰⁰ Orlando Cardoso, *Filarmónica do Arrabal – cem anos de história*, Arrabal, edição própria, p. 61.

Moitense: “Em 1918, as calamidades da Guerra motivaram a sua completa desorganização”;²⁰¹ ou a Banda Arazedense (Coimbra): “Aquando da 1ª Guerra Mundial, em virtude de os músicos serem chamados para o serviço militar, a Filarmónica atravessou um período menos bom”.²⁰²

Pedro de Freitas foi um dos músicos mobilizados para França, em 1917, para a Primeira Guerra Mundial. Nesse país, integrou o Batalhão de Sapadores de Caminhos-de-Ferro, onde fundou uma banda de música com elementos do próprio Batalhão – a Banda do Batalhão de Sapadores de Caminhos-de-ferro (v. Anexo 1.1.). A ideia surgiu de um grupo de cabos e soldados músicos, que a apresentou aos oficiais. Estes aceitaram a proposta e encarregaram Pedro de Freitas de organizar a banda, escolher instrumentos, ensaiar e adquirir repertório musical. Findo o conflito a banda acompanhou o regimento para Lisboa e integrou oficialmente o quadro de bandas do Exército. No Regimento de Telegrafistas também foi criada uma banda de música, tal como na Escola Prática de Infantaria, em Mafra.²⁰³ Existiram outras bandas militares no seio do CEP, mas partiram para França já organizadas.

De modo paralelo às bandas civis e militares, ao longo da segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, foram constituídas inúmeras bandas no seio de fábricas, uma influência do ambiente associativo que então se vivia em Portugal.²⁰⁴ Algumas dessas bandas tinham conotações políticas, muitas delas republicanas, como prova uma banda que se recusou a tocar no casamento do Rei Dom Carlos, e até pelo nome de algumas, que adoptaram na denominação termos como União, Fraternidade, Firmeza, Esperança, etc. Apesar das óbvias vantagens – eram habitualmente apoiadas pelas administrações das empresas – estas bandas estavam dependentes da manutenção das fábricas onde foram criadas, o que pressupunha que uma eventual cessação ou crise afectava a respectiva banda, tal como aconteceu em Silves: “O revirar do século e a crise das fábricas que originaram as duas bandas, marcou o fim da “Caldas” em

²⁰¹ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 282 e 287.

²⁰² www.bandasfilarmonicas.com [acedido a 10 de Março de 2015]. Similarmente, as bandas Vouzelense (Viseu), Idanhense (Castelo Branco), do Crato (Portalegre), de Lavre (Évora) e Quinta do Anjo (Setúbal) consideram este conflito prejudicial à sua actividade.

²⁰³ Manuel Ribeiro, op.cit., p. 240. Para saber mais acerca dessa banda fundada em França v. Susana Barrote, *Pedro de Freitas: a vida e a obra de um escritor e musicógrafo nacionalista*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Salamanca, 2010.

²⁰⁴ Em Lisboa, por exemplo, foram criadas as bandas da Fábrica de Louça de Sacavém e da Fábrica de Louça dos Olivais, e no Barreiro a Banda da Companhia União Fabril (C.U.F.). Após a criação da Casa Castanheira, em 1861, operários da empresa fundaram uma banda de música. No início do século XX também existiu a Banda dos Operários da Fábrica da Casa Guimarães, constituída por vinte e oito músicos, e por volta de 1930, o músico da Banda da GNR José Valente, com o apoio do belga Maurice Alexandre Stass (director das Minas de Aljustrel), organizou a filarmónica desta empresa. Outras bandas integradas em empresas foram a Filarmónica dos Operários da Fábrica de Papel, a Banda da Fábrica dos Teixeiras (ambas em Coimbra), a Banda da Fábrica Vista Alegre (Ílhavo), a Banda das Fábricas Metalúrgicas Alba (Albergaria-a-Velha), a Banda da Fábrica de Papel do Prado (Lousã), a Banda de Música dos Corticeiros de Silves, a Banda Operária da fábrica de garrafas da Amora, a Banda Operária Torrejana, a Sociedade Filarmónica Fabril Arrentelense ou a Sociedade Philarmónica Operária Alenquerense.

1906 e da “Mascarenhas” em 1910”.²⁰⁵ À margem das bandas de empresas, outras foram organizadas em organismos escolares, como na Casa Pia (pelo menos nas delegações de Lisboa, Beja e Évora), no Colégio São José, nos Internatos do Reformatório C. de S. Fixe (Castelo Branco), no Asilo – Escola Distrital de Aveiro ou no Asilo de Santo António (Viseu).

O antes e o durante a Primeira República foi uma época privilegiada para os instrumentistas de sopro, particularmente os profissionais, isto porque, como expôs João de Freitas Branco (que refere que as bandas militares e civis eram numerosas), nessa época, não existiam os meios de reprodução musical que posteriormente apareceram. Antes dos “aparelhos de telefonia” ou de televisão, os comerciantes que necessitavam de proporcionar música aos fregueses tinham de contratar executantes,²⁰⁶ um fenómeno que constituiu um amplo mercado para os instrumentistas, muitos deles militares, sobretudo nos teatros da capital. Ainda quanto ao mercado das bandas ou espaços performativos, em particular das militares, na Primeira República parece ter diminuído a sua participação em festas religiosas locais, em consequência da laicização estimulada pelos governos republicanos.

Outro fenómeno relevante ocorrido na Primeira República foi a fundação, em 1914, da empresa lisboeta Valentim de Carvalho que, em 1923, adquiriu a loja de pianos e editora de partituras Salão Neuparth. Além de loja de instrumentos musicais, partituras e fonogramas, comercializou música impressa e manuais didácticos, além de gravar fonogramas. O seu catálogo organizava-se por categorias genéricas, entre as quais, a de “bandas”.²⁰⁷

As primeiras décadas do século XX foram particularmente produtivas na composição de música original para agrupamentos de sopros, parte dela de autoria de compositores estrangeiros de reconhecido mérito. Como exemplifica Stephen Rhodes, entre 1917 e 1928 foram escritas quarenta e nove obras originais para sopros, por Webern, Berg, Ives, Villa-Lobos, Piston, Sibelius, Poulenc, Busoni, Milhaud, Schoenberg, Stravinski,²⁰⁸ Hindemith, Shostakovich, Roussel, Vaughan Williams e Ibert. Apesar de a maioria se destinar a *ensembles* de sopros, não deixa de ser interessante a atenção que estes compositores, de *backgrounds* tão distintos, parecem ter encontrado nos instrumentos de sopro. A par destas obras, destinadas à secção de sopros da orquestra, surgiram outras destinadas especificamente a bandas, não só originais, como transcrições.²⁰⁹ Incompreensivelmente, essas obras não integraram o repertório das bandas civis

²⁰⁵ www.bandasfilarmonicas.com [acedido a 10 de Março de 2015].

²⁰⁶ João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, Europa – América, 1995, p. 293.

²⁰⁷ Leonor Losa, “Valentim de Carvalho”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 4º volume (P-Z) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 1304.

²⁰⁸ Concretamente Stravinski, compôs sete peças para conjuntos de sopros, entre 1916 e 1924: *Duet for Two Bassoons*, *The Soldier's Tale*, *Rag Time*, *Three Pieces for Clarinet Solo*, *Symphonies of Wind Instruments*, *Octet for Wind Instruments* e *Concert for Piano and Winds*.

²⁰⁹ Stephen L. Rhodes, op.cit., p. 467-468. Percy Grainger (*Hill Song no. 2*; *Lads of Wamphray*; *Irish Tune from County Derry*; *Molly on the Shore* e *Lincolnshire Posy*), Gustav Holst (*First Suite in E-Flat*; *Second Suite in F*), Florent Schmitt (*Dionysiaques no. 1*), Vaughan Williams (*English Folk Song Suite*; *Sea Songs*;

portuguesas, quer pelo frequente desconhecimento por parte dos regentes e dificuldade em aceder a elas, quer pelas limitações artísticas.

Em Portugal o género de repertório interpretado pela maioria das bandas seguiu as linhas gerais da segunda metade do século XIX: marchas (de rua, de procissão e fúnebres) e hinos, géneros dançantes (sobretudo valsas, polcas, mazurcas e chulas), peças orquestrais do século XIX (sobretudo selecções de ópera e opereta), rapsódias e fantasias inspiradas em temas portugueses, além de alguma música espanhola. Podemos também mencionar uma vertente de música sacra nas bandas civis, que servia para acompanhamento instrumental das missas, sobretudo nas festas. Entre as marchas destacaram-se as marchas militares e as de concerto, interpretadas quase sempre no âmbito da abertura de concertos, incluindo nas festas religiosas. A necessidade de incluir nos concertos música do agrado do público, como valsas, polcas ou mazurcas, levou as bandas a incluírem arranjos musicais destes géneros dançantes no seu repertório. De facto, as obras musicais associadas a danças em voga na época eram o principal género do repertório das bandas civis e a grande quantidade existente testemunha a sua popularidade. As bandas mais completas instrumentalmente e com maior capacidade artística (como as militares), que eram uma minoria, privilegiaram os géneros operáticos do século XIX, como é constatável no Apêndice 2.2. Esses géneros eram geralmente originais de orquestra, mas transcritos para banda, como operetas, zarzuelas e sobretudo óperas, na maioria italianas. A isso não foi alheia a italianização do gosto musical do público português do século XIX, bastante contestado no final do século em prol da música sinfónica alemã. Pouco comum no século XIX, a transcrição de géneros distintos da ópera, como poemas sinfónicos, suítes ou sinfonias foi progressivamente incluída no repertório das bandas a partir do início da centúria seguinte. Os compositores privilegiados no campo das transcrições e arranjos foram Wagner, Weber, Rossini, Verdi, Tchaikovski, Liszt, Brahms e Beethoven. Em relação às fantasias e rapsódias sobre temas portugueses houve um incremento no final do século (destaque para Sousa Morais, Manuel de Figueiredo, Ribeiro Dantas e Pinto Ribeiro), uma tendência similar à literatura e à música erudita que serviu para realçar o meio rural e popular e até mesmo um certo nacionalismo cultural constatável, por exemplo, na sinfonia *À Pátria*, de Viana da Mota. Nesta época surgiram também diversas suítes e outras obras de carácter sinfónico originais para banda, por vezes designadas odes sinfónicas, nas quais se destacaram Sousa Morais, Manuel António Correia, Fernandes Fão e Pinto Ribeiro. A esmagadora maioria dos autores de obras de concerto era estrangeira, embora muitas obras, sobretudo géneros operáticos, fossem transcritas para banda por portugueses, geralmente militares. Logo, esta tipologia era mais interpretada pelas bandas militares, até porque a maior exigência técnica desse

Toccata Marziale), Ernst Toch (*Spielmusik für Bläserorchester op. 39*), Gordon Jacob (*William Byrd Suite e An Original Suite*), Nikolai Myaskovsky (*Symphony no 19 e Dramatic Overture*), Hindemith (*Konzertmusik*), além das marchas de Prokofiev e Khachaturian.

tipo de repertório impossibilitava as congéneres civis de o executar. Nos restantes géneros, sobretudo marchas e hinos (de dificuldade geralmente inferior), predominavam os portugueses, uma tendência que se acentuou no início do século XX. Este fenómeno também se relaciona com os contextos de actuação de ambas as formações de sopros: as bandas civis actuavam sobretudo em festividades religiosas, cuja componente profana sugeria a interpretação de repertório popular, bastante do agrado do público.

Nos finais do século XIX e início da centúria seguinte, em Portugal destacaram-se os compositores João Carlos Pinto Ribeiro (1862-1931)²¹⁰ e João Carlos de Sousa Morais (1863-1919).²¹¹ Outros compositores bastante produtivos foram Manuel Joaquim Canhão (além das marchas e hinos, destacamos a *Abertura sinfónica* e a suíte *Noites de luar*), Artur Ribeiro Dantas, Francisco Carraça Vila Nova, Querubim António Assis, Joaquim Jacinto Figueiras, Mendes Canhão,²¹² António Taborda, Manuel Gaspar, António Ribeiro Couto, Benjamim Costa, António Maria Chéu e Sebastião Ribeiro.

A partir do final do século XIX, e ao longo do século XX, o género marcha militar foi particularmente integrado no repertório das bandas militares, em primeiro, e nas civis, depois. As marchas militares consideradas como o modelo foram elaboradas por compositores americanos, ingleses e alemães, entre as décadas de 1880 e 1920. John Philip de Sousa (1854-1932), Karl Teike (1864-1922) e Kenneth Alford (1881-1945) são alguns dos principais compositores deste género. Entre os portugueses destacaram-se Alves Amorim, Joaquim Fernandes Fão e António Gonçalves da Cunha Taborda. A marcha de rua, ou passo dobrado, é uma das variantes das marchas militares e foi o principal género cultivado pelos compositores de música para banda, sendo que na primeira metade do século XX se distinguiram José Silva Marques e Miguel Oliveira.²¹³ Baltazar Manuel Valente, regente da Banda 1º de Dezembro do Montijo entre 1895 e 1931, foi outro importante compositor de marchas, tendo composto mais de duzentas, além de várias sinfonias (*La Goya*, *D. Elvira*, *Lena*, *Paródite* e *Adeuz Mocidade*).²¹⁴

²¹⁰ Pinto Ribeiro compôs nove rapsódias, aberturas, uma fantasia militar, mais de duzentas marchas, vários números ligeiros e religiosos. Destacamos as aberturas *Flávia*, *Estrela do Minho* e *Manhã d'Abril*. A ode sinfónica *Princesa do Tâmega* e a *Rapsódia portuguesa* foram das suas peças mais interpretadas pelas bandas da época. Ribeiro regeu a Banda do RI 19, em Chaves e traduziu obras didácticas, incluindo os tratados de harmonia de Reicha e de Catel. Manuel Ribeiro, op.cit., p. 260.

²¹¹ Morais destacou-se nas rapsódias (*Festa da Serra do Pilar*, *Rapsódia do Porto*, *Rapsódia do Minho*, *Rapsódia de cantos populares do Baixo Alentejo* e *Rapsódia hilariana*), fantasias (*Rêverie fantasia característica*; *Sur les eaux du Tage*; e *Sinos de São João da Madeira*) e obras sinfónicas para banda (*A viagem do Gama: Ode sinfónica* e *A Alsaciana: symphonia original*). Compôs ainda *Instantâneas, pot-pourri da revista Nunca t'afflijas* e *Flores do Minho*.

²¹² Manuel Ribeiro, op.cit., p. 250ss. Alfredo Keil compôs uma versão para voz solo, coro, orquestra, banda e fanfara d'*A Portuguesa*.

²¹³ Paulo Lameiro, "Marcha", in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 3º volume (L-P) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 739-740.

²¹⁴ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p.277.

Numa das suas obras, Pedro de Freitas indica-nos o género de reportório de uma banda algarvia, em 1916, que vai ao encontro do que temos mencionado: “O seu reportório era formidável e constituído para todos os paladares: música sinfónica, clássica, óperas, fantasias, operetas, zarzuelas, rapsódias, música popular portuguesa, espanhola e brasileira; marchas, ordinários, etc.”.²¹⁵ Este autor menciona também o reportório “mais pesado” característico de bandas civis: “ouvertures, sinfonias, *pot-pourris* de óperas, fantasias originais, selecções de ópera, fantasias de ópera, zarzuelas, poemas sinfónicos, operetas e rapsódias”.²¹⁶ Especificamente em relação ao reportório da Incrível Almadense, Freitas alude algumas dessas peças pesadas: *1812; Viagem do Gama; Rapsódia Húngara nº 2*, de Liszt; *Gioconda; Rienz; Sinfonia Incompleta*. Faz o mesmo em relação à congénere Academia Almadense: *Rienze; Carnaval Romano; Guilherme Tell; 1812; Manon; Tannhauser*.²¹⁷

André Granjo menciona que algumas partituras manuscritas de Sousa Morais, datadas de 1917, fazem uso de uma banda constituída por flautim, flauta, oboé, requinta, quatro partes de clarinete soprano, clarinete baixo, saxofones (soprano, alto, tenor e barítono), fliscorne, três partes de cornetim, duas partes de saxtrompa alto, duas partes de barítono, contrabaixo e bateria.²¹⁸ Todavia, este tipo de instrumentação não pode ser visto como o mais comum na época, sendo destinado, especialmente, às bandas militares – com mais quantidade e variedade instrumental – e somente a algumas filarmónicas, excepções que podemos considerar privilegiadas. A Banda da Sociedade Filarmónica Barreirense foi uma dessas. Ora vejamos a sua constituição instrumental, na década de 1920: “duas flautas, um flautim, duas requintas, catorze clarinetes, um clarinete baixo, um fagote, seis saxofones (dois sopranos, um tenor, dois contraltos e um barítono), três cornetins, duas trompetes, um fliscorne, três clavicornes, seis trombones (quatro de acompanhamento, um de canto e um baixo), três bombardinos, uma tuba, dois baixos, um rabeção, um bombo, um pratelheiro e dois caixas”.²¹⁹ Esta constituição instrumental – riquíssima – não foi alheia ao facto de o regente, capitão Manuel Ribeiro, ser um destacado compositor e chefe de banda militar, o que lhe proporcionava uma outra visão da música e das bandas em particular, além das melhores possibilidades em convidar músicos profissionais – geralmente seus subordinados – para reforçarem a referida filarmónica. Uma outra banda sediada no concelho do Barreiro, mas de características distintas, foi a Banda da CUF, considerada igualmente uma excepção face à sua rica constituição instrumental. De acordo com Freitas, era constituída por

²¹⁵ Idem, p. 161.

²¹⁶ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 326.

²¹⁷ Idem, p. 380 e 387. Um facto digno de referência foi a criação, no âmbito desta Academia, de um septeto de saxofones constituído exclusivamente por executantes do sexo feminino, algo inovador na primeira metade do século XX. O mentor foi o regente Leonel Ferreira.

²¹⁸ André Granjo, “Banda filarmónica – 2. Constituição instrumental”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 1º volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 110.

²¹⁹ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 348.

cinquenta e dois músicos, repartidos pelos seguintes instrumentos: um flautim, uma flauta, uma requinta, doze clarinetes, oito saxofones (dois sopranos, dois tenores, três contraltos e um barítono), um clarinete alto, um clarinete baixo, um oboé, seis trompetes, um fliscorne, dois clavicornes, uma trompa, cinco trombones (um de canto e quatro de acompanhamento), dois barítonos, duas tubas, dois baixos, um bombo, uma prateleira, duas caixas”.²²⁰ É importante ter em conta que este agrupamento estava integrado numa empresa, o que usualmente proporcionava uma maior disponibilidade de recursos humanos, nomeadamente de funcionários, além de beneficiar da importante fonte de receitas que, geralmente, era a respectiva administração. De qualquer forma, embora fossem exceções, é de salientar a diversidade instrumental nestes dois agrupamentos musicais, semelhante às bandas profissionais da época. Quanto às civis, eram maioritariamente constituídas por um número de músicos variável entre vinte e trinta e possuíam, sem grandes variações, a seguinte constituição instrumental: flautim, requinta, clarinetes soprano, saxofones, cornetins, fliscornes, saxtrompas (e/ou clavicornes), trombones, bombardinos, contrabaixo, caixa, bombo e pratos.

As relações institucionais entre os conservatórios de música e as bandas militares (aqueles foram fulcrais para o aperfeiçoamento artístico de inúmeros músicos de sopro) são particularmente visíveis no Regulamento Especial da Escola de Música deste conservatório, aprovado em 1839 pelo Inspector-Geral Almeida Garret, que mencionou como objectivos da instituição “(...) formar compositores (...) e artistas para o serviço das catedrais, das orquestras e do Exército nas bandas militares”.²²¹ De facto, muitos dos alunos de instrumentos de sopro do conservatório estavam ligados a bandas militares, como é constatável numa carta do director Santos Pinto ao ministro dos Negócios da Guerra: “(...) muitos dos quaes [alunos] costumam destinar-se ao serviço do Exército”.²²² Uma década depois, num ofício enviado pelo Conde de Farrobo ao Ministério do Reino, é mencionado que “seria desdouro para o Conservatório Real, que aquella aula / compreendendo trompa, clarim, trombone, cornetta de chaves, e ophicleyde / fosse supprimida sendo ella uma das mais uteis e até indispensaveis não só porque taes instrumentos são a base das orquestras do Theatro, mas tambem a parte mais essencial das bandas militares.”²²³ Posteriormente, a legislação de 1870 estipulou a realização de um exame no Conservatório Nacional de Lisboa para ascensão aos postos superiores, na carreira dos músicos militares. Depois, em 1926, Artur Fão e Viana da Mota estabeleceram um protocolo para a realização, nesse conservatório, dos exames de promoção dos músicos da Banda da Armada.²²⁴

²²⁰ Idem, p. 357.

²²¹ Joaquim Carmelo Rosa, “Depois de Bomtempo: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842 a 1862”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 10, Lisboa, 2000, p. 85.

²²² Idem, p. 109.

²²³ Id., *ibid.*

²²⁴ Lina Santos e Mónica Martins, “Banda da Armada”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 1º volume (A-C) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 104.

Tal como nesta banda, vários músicos da congénere da GNR, dirigida por Fernandes Fão, eram frequentemente dispensados do serviço a fim de participarem em actividades ligadas ao Conservatório Nacional (v. Anexo 1.2.). Outros reflexos da ligação das bandas militares com o meio civil são os frequentes artigos de informação e de opinião, publicados na imprensa periódica, que atestam a relevância social das bandas militares junto da sociedade civil, e ainda a participação destas em eventos civis, incluindo festas religiosas. O papel interventivo dos músicos militares na sociedade pode ser elucidado nas conferências de Manuel Joaquim, em Viseu, ou na actividade de professor de liceu e autarca de José Cândido Martinó, ambos chefes de banda militar.

1.4. A banda de música entre a Ditadura Militar e meados da centúria vigésima

No dia 28 de Maio de 1926 um golpe militar findou o regime parlamentar republicano e deu início a uma ditadura militar (1926-28) marcada pela instabilidade, por condicionalismos e disputas internas. Em 1930, na óptica de António Reis, a ditadura militar entrou numa segunda fase ao ser entregue a Salazar a condução dos negócios administrativos e políticos. Durante os três anos seguintes foi preparada a nova Constituição e os instrumentos políticos necessários à implantação do Estado Novo. Foram aniquilados legalmente os partidos políticos e formada a nacionalista, autoritária e corporativista União Nacional. Para António Reis, a nova Constituição demonstrava uma ruptura com o passado, em que a ditadura militar foi substituída pela ditadura de um civil, e em que o poder executivo passou a ser o poder subordinante de todos os outros poderes.²²⁵

A ditadura militar, seguida de uma ditadura nacional (1928-1933) e do Estado Novo (1933-1974), marcou de forma incontornável a vida portuguesa, incluindo no campo musical, durante quase meio século. O Estado Novo debateu-se pela nítida separação entre a “alta cultura”, de cunho mais “erudito”, e a “cultura popular”, onde se integravam, por exemplo, as filarmónicas. Essa cisão foi constatável, inclusive, nos próprios organismos estatais de divulgação e apoio à cultura.²²⁶ Com a instauração do regime estado-novista, muitas sociedades democráticas passaram a ser minuciosamente controladas pelo regime e a organizar somente aquilo que era permitido

²²⁵ António Reis, “Introdução” in *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990, p. 7-8.

²²⁶ Por exemplo, no seio do Ministério da Educação Nacional foi organizado o Instituto de Alta Cultura, enquanto no Secretariado Nacional de Informação (SNI) foi criada uma Repartição de Cultura Popular.

pela censura, embora muitas delas, sobretudo nos meios rurais, conseguissem fugir a esse controlo. Pedro de Freitas é da opinião que o fim da política liberal, em 1926, foi nefasto para as filarmónicas. Este autor considera que “algum tempo depois da desagregação da velha política liberal [em 1926], diminuiu o entusiasmo pelas filarmónicas, passando estas a viver vida cada vez mais difícil e caminhando para uma quase completa extinção”.²²⁷ Este autor fala mesmo de uma crise que as bandas civis atravessavam: “(...) vêm [as sociedades musicais], desde há muito, sofrendo crises grave: umas fecham as portas, outras suspendem as bandas, e todas enfrentam problemas difíceis de resolver”.²²⁸ César de Oliveira partilha da opinião que, ambas as ditaduras, a partir de 1926, foram prejudiciais para as bandas e colectividades em geral:

*Nos finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX o mundo operário produziu imprensa própria e uma cultura específica diferenciada de outras classes sociais, com colectividades de cultura popular e de recreio, grupos de teatro, tunas, bandas, etc. Tudo isto sofreu uma rotura no quadro global da sociedade portuguesa plasmado pelo Estado Novo.*²²⁹

Mário Nunes é mais específico e, no âmbito do Estado Novo, aponta o dedo à vigilância e ao controlo que a polícia política exercia sobre as colectividades:

*(...) a actuação da Polícia do Estado sobre as associações e colectividades tornou-se assídua. (...) A transformação operada na política portuguesa e a vigilância exercida sobre as sociedades e organismos colectivos, no sentido de acabar com as mesmas (focos de oposição ao regime, centros de conspiração como eram apelidadas, a maioria).*²³⁰

Ainda assim, Daniel Melo considera que, “apesar de com a instalação da ditadura militar, a actividade cultural dos republicanos progressistas ter registado um refluxo, salvaguardaram porém, um expressivo espaço de manobra, designadamente, na edição literária, (...), em muitas associações culturais e recreativas, sobretudo no movimento filarmónico, uma das linhas de força da política cultural republicana desde oitocentos”.²³¹ Ou seja, este historiador considera que as colectividades conseguiram, de certa forma, escapar ao apertado controlo do regime, contrariamente a outras actividades culturais. Efectivamente, nas primeiras décadas da ditadura a actividade das bandas civis, particularmente das zonas rurais (quase todo o país) não parece ter

²²⁷ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 524.

²²⁸ Idem, p. 531.

²²⁹ César Oliveira, “A evolução social: modificações e tensões”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990. P. 175.

²³⁰ Mário Nunes, *Sociedade Filarmónica Penelense – 130 anos ao serviço da cultura musical*, Coimbra, Tipografia Comercial, 1988, p. 48.

²³¹ Daniel Melo, *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*, Lisboa, Instituto das Ciências Sociais, 2001, p. 328.

sido especialmente afectada, sobretudo, se tivermos em conta a grande quantidade desses agrupamentos então existente. Embora pareçam números manifestamente exagerados, na década de 1930 três diferentes autores referiram existir, respectivamente, 1000, 2500 e 3000 bandas civis em Portugal.²³² Acresce que, se olharmos para o Quadro 2.2. constatamos o número relativamente elevado de bandas civis fundadas até à década de 1940, embora ligeiramente inferior a cada uma das décadas da segunda metade do século XIX. Não obstante, as filarmónicas sediadas nas principais cidades perderam alguma popularidade, sobretudo entre os mais jovens, face à crescente expansão de estilos musicais ligeiros interpretados pelos designados *jazzes*.

Na primeira metade do século XX foram organizados inúmeros agrupamentos musicais paralelos às bandas civis, designados por tunas, concertos, Sol e Dó ou *jazzes*. Numa localidade pequena como Aljustrel, por exemplo, nas décadas de 1930 e 1940 foram organizados os *jazzes* Melody Band, Os Desprezados, os Verda Stelo, Terror Musical, Os Liras, Os Incompetentes e Orquestra Tonicha. Na década seguinte, após a extinção da filarmónica da localidade, foram criadas a Orquestra Bolero e a Orquestra Lusitânia.²³³ Com uma grande aceitação popular nos meios urbanos, além de instrumentos de corda estes grupos integravam alguns de sopro. Posteriormente, alguns foram transformados em filarmónicas, como sucedeu com a Banda de Nagoselo do Douro: “Nessa época [finais do século XIX], eram muito frequentes as tunas, conhecidas como tunas de tradição portuguesa nas quais, aliás, muitas bandas tiveram origem, e eram constituídas na sua grande maioria por, guitarra portuguesa, bandolim, acordeão e alguns instrumentos de sopro”.²³⁴ Também sucedeu o inverso, ou seja, bandas transformadas em tunas, como a Banda da Sociedade Filarmónica União Pinheirense, em 1938. Os motivos para este fenómeno podem estar relacionados com a carência de músicos (uma tuna exige um menor número de instrumentistas) ou meramente uma questão preferencial.

Nessa década de 1930 não deixa de ser curioso que o *jazz*, tal como o cinema sonoro, já era contestado por elementos ligados às bandas de música: “(...) nos tempos em que o cinema sonoro e o *jazz-band* não tinham ainda dessorado a sensibilidade musical dos homens (...)”.²³⁵ Da mesma forma, a versão oficial das instituições ligadas ao Estado Novo, nomeadamente da JCCP, era discriminatória em relação ao *jazz*. Vejamos a resposta a um pedido de subsídio feito por uma Casa do Povo para comprar instrumentos para a sua *jazz-band*:

²³² Arte Musical, 01-01-30, nº 1, p 5; Arte Musical, 10-07-32, nº 46, p 6; Arte Musical, 20-10-31, nº 29, p 5.

²³³ Adolfo Panelas, op.cit., p. 45-71. Temos conhecimento de outras bandas civis formadas a partir de conjuntos musicais pré-existentes, sobretudo tunas: Santiago de Riba-Ul, Mineiros do Pejão, Fajões, São Tiago de Silvalde, Lyra Barcoucense 10 de Agosto da Mealhada, Cédrim (todas no distrito de Aveiro), Quinta do Anjo (Setúbal), Sanguinhedo (Vila Real), Filarmónica Boa Vontade Lorvanense, Sociedade Filarmónica Penelense, Banda da Casa do Povo de Cabrela, Filarmónica Pampilhosense e Pocariça (Coimbra) ou Alvidense (Lisboa).

²³⁴ www.bandasfilarmonicas.com [consultado em 20-02-2014].

²³⁵ A. Dos Santos Pereira, “Introdução” in Manuel Joaquim, *A música militar através dos tempos*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu, 1937, p. 8.

*O subsídio tem de ser negado, menos por insuficiência de verba do que por não dever a Junta estimular iniciativas que contrariam a verdadeira cultura popular. Tive já a ocasião de dizer que deve estimular-se e acarinhar-se o aparecimento nas aldeias de ranchos folclóricos, tunas, fanfarras e filarmónicas (...). Não se afigura que através dos barulhos exóticos, extraídos de instrumentos também exóticos, se possa aperfeiçoar a mentalidade do povo das nossas aldeias.*²³⁶

Embora tenha a sua génese em 1924, somente após a década seguinte a Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio²³⁷ (FPCCR) teve um papel de algum relevo sobre as filarmónicas. Não obstante, as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas pelos frequentes confrontos com a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), em virtude da implantação e influência nas colectividades populares pretendida pela FNAT, que contrastava com o projecto da FPCCR. A maior divergência entre ambos os organismos era o controlo que a FNAT pretendia exercer sobre as colectividades e a própria FPCCR, o qual não era aceite por esta, que defendia uma independência das colectividades face ao poder político. De acordo com José Valente, a FNAT não colocava em causa a existência das colectividades e da sua federação, antes preconizava um regime de apertado controle sobre esta estrutura.²³⁸ Daniel Melo afirma mesmo que “a FPCCR representou um dos principais alvos de discriminação negativa pelo salazarismo na área da cultura popular”.²³⁹

No ano de 1932, poucos anos após a sua criação, a FPCCR estava organizada em quatro secções, incluindo uma que compreendia as colectividades com banda de música. Em 1947 estavam associadas a esta federação 581 colectividades, mas apenas cinquenta e oito possuíam filarmónica. No respeitante à actividade de promoção musical, destacamos a organização de concertos em 1946, a promoção de um concurso musical em 1947 e um desfile de bandas em 1948.²⁴⁰ Em 1941, no âmbito de uma parada recreativa, desfilaram mil colectividades e cinquenta filarmónicas de todo o país.²⁴¹ Pese embora o baixo número de colectividades associadas possuidoras de filarmónica, a constituição de uma secção dedicada às colectividades com banda é reveladora da atenção que a FPCCR tinha por estes agrupamentos musicais.

²³⁶ *Mensário das Casas do Povo* apud Daniel Melo, op.cit., p. 204.

²³⁷ Desde a sua criação, em 1924, este organismo teve várias denominações até à actual – Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto. A fim de evitar confusões, ao longo deste trabalho a mesma será designada somente por Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio (FPCCR), pois foi a designação mais usual durante grande parte do período em consideração.

²³⁸ José Valente, *Para a História dos Tempos Livres em Portugal: da FNAT à INATEL*, Lisboa, Edições Colibri / INATEL Fundação, 2010, p. 94.

²³⁹ Daniel Melo, op.cit., p. 332.

²⁴⁰ Nuno Domingos, “FPCCR”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 2º volume (C-L) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 469-470.

²⁴¹ Daniel Melo, op.cit., p. 337.

Nos anos de 1940 e 1949 realizou-se em Lisboa, respectivamente, a primeira e segunda edição do Congresso Nacional das Colectividades de Educação e Recreio, ambas organizadas pela FPCCR. Na segunda edição, Pedro de Freitas apresentou uma palestra alusiva ao tema “A música popular – parte integrante da nação”, onde abordou a problemática das bandas civis.²⁴² Este evento contou com a presença de várias bandas no Pavilhão dos Desportos: “No momento em que o senhor Presidente da Republica abrir e encerrar a sessão inaugural, as inúmeras bandas de música que ocuparão as bancadas, sob a direcção do regente mais idoso, executarão o Hino Nacional”. Também foram realizados, pelo menos, um cortejo e um concerto: “As filarmónicas que tomam parte na sessão solene seguem, depois, em cortejo de visita à Feira popular, onde a Humanitária de Palmela, sob a regência do Sr. Manuel da Silva Dionísio, dará um concerto, com partituras de Leonel Ferreira, José Cordeiro, Silva Marques, Serafim Nunes, etc.”²⁴³

Após a instauração do Estado Novo foram criados organismos ligados ao regime que, de uma ou outra forma, tiveram ligações às filarmónicas e contribuíram para minimizar a crise sentida na época por estes agrupamentos musicais, designadamente a FNAT, a Legião Portuguesa e a Junta Central de Casas do Povo (JCCP). A primeira, criada em 1935, pretendeu sempre controlar as associações e disputar o seu espaço de actuação criticando fortemente os grupos não filiados nas associações regionais, que considerava clandestinos. No entanto, é de apontar que a sua influência junto das bandas não foi de relevância excepcional, como é visível no baixo número de associadas. Das dezasseis bandas incluídas no nosso estudo de casos, por exemplo, apenas a de Ferreiros (Cinfães) foi associada desta instituição, e somente a partir de 1963, aquando da sua integração na Casa do Povo da localidade.

De qualquer forma, até meados do século XX a FNAT levou avante várias iniciativas em prol das bandas civis. Em 1934, no âmbito da primeira edição da Festa do Trabalho, em Braga, foram convidadas a participar dez bandas de música.²⁴⁴ Em 1940, a Banda de Música do Regimento de Infantaria 1, dirigida por Armando Fernandes, participou noutra iniciativa do regime – o “Primeiro Festival de Ginástica Feminina”.²⁴⁵ No mesmo ano, no contexto da Exposição do Mundo Português, realizou-se em Lisboa a Parada das Bandas Civis portuguesas.

No ano seguinte à criação da FNAT foi fundada a Legião Portuguesa, um organismo paramilitar do Estado criado essencialmente para defender os valores espirituais do regime e eventuais ameaças do comunismo e do anarquismo. No seio deste organismo foram integradas filarmónicas, como sejam a de Fornos de Algodres (em 1940), a Bendadense (Guarda), a de Penalva do Castelo, a de Moçâmedes (Viseu) ou a de Filarmónica Penelense (que permaneceu até

²⁴² Pedro de Freitas, *O I Concurso Nacional de Bandas Civis*, Barreiro, Edição do autor, 1965, p. 190.

²⁴³ “O II Congresso das Colectividades de Cultura e Recreio que se inaugura no domingo está a despertar o maior interesse”, *O Século*, Ano 69, nº 24175, 17-07-1949, p. 2.

²⁴⁴ José Valente, op.cit., p. 58.

²⁴⁵ Idem, p. 72.

1946). Outras foram organizadas de raiz no seio da Legião, como a que foi criada pelo terço do Barreiro, na década de 1940, ou a Banda Legionária do Batalhão 27 – Terço nº 2 de Olhão. Geralmente usavam o uniforme da Legião e beneficiavam de apoios materiais.

Embora existissem casas do povo disseminadas pelo país desde 1933, somente em 1945 foi criada a JCCP, com o propósito de as coordenar ao nível central. Segundo Daniel Melo, um dos propósitos das casas do povo era precisamente a constituição de filarmónicas “com o intuito de despertar a boa vontade, o entusiasmo, o interesse pela realização destas modalidades educativas, recreativas e agregadoras da vida social”.²⁴⁶ No intuito de o aparelho do regime as controlar, é plausível que algumas bandas tenham sido pressionadas a filiarem-se em Casas do Povo, tal como a aprovarem os respectivos estatutos no Governo Civil. Na esfera das casas do povo, foram organizadas filarmónicas e outras foram integradas, muitas das quais se mantiveram após a revolução democrática. O *Mensário das Casas do Povo*, relativo aos anos entre 1948 e 1954, indica algumas filarmónicas desse período integradas em casas do povo: Barqueiros (Vila Real); Santa Marinha do Zêzere (Porto); Sambade (Bragança); Pinhel (Guarda); Capareiros (Viana do Castelo); e Santo António das Areias (Portalegre). O referido documento alude também a uma banda projectada em Canha (Setúbal), e uma outra dissolvida, em Valongo do Vouga (Aveiro).²⁴⁷ Temos conhecimento de outras bandas integradas em casas do povo, designadamente, as de Ferreiros (Viseu), Tangil (Viana do Castelo), 1º de Dezembro de Olhão (Faro), Quiaense (Coimbra), Fornos de Algodres (Guarda), Moreira do Lima (Viana do Castelo) ou Penacova (Coimbra). Vejamos o total de bandas integradas em casas do povo, entre 1938 e 1949, cuja oscilação quantitativa de ano para ano não deixa de causar estranheza, sobretudo até 1943:

| Ano | 1938 | 1939 | 1940 | 1941 | 1942 | 1943 | 1944 | 1945 | 1946 | 1947 | 1948 | 1949 |
|---------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Bandas | 28 | 39 | 49 | 42 | 26 | 33 | 62 | 60 | 63 | 59 | 63 | 67 |

Quadro 1.1. Número de bandas civis inseridas em Casas do Povo²⁴⁸

Desde meados do século XIX a “escola de instrumentos de sopro” dos músicos militares tem sido valiosa no desenvolvimento das filarmónicas junto da sociedade civil, além de eles próprios serem elos de ligação e de aproximação entre os meios militar e civil, particularmente, nas colectividades com filarmónica. Essa ligação foi especialmente forte na província, cuja população estava com frequência privada de outras manifestações culturais, para além das bandas. Ao longo da história da música, têm sido os músicos militares a dinamizar uma parte das bandas civis nas funções de maestro, formador ou executante. O papel dos músicos militares tem sido igualmente relevante no campo da música religiosa, da música clássica e até das orquestras dos

²⁴⁶ Daniel Melo, op.cit., p. 114.

²⁴⁷ *Mensário das Casas do Povo* apud Daniel Melo, op.cit., p. 124-125.

²⁴⁸ Daniel Melo, op.cit., p. 181.

teatros, muito comuns até meados do século XX. Alguns instrumentistas militares foram referências nacionais no seu instrumento, como Adácio Pestana ou Marcos Romão; outros, foram compositores reconhecidos, como Sousa Morais, Ribeiro Dantas ou Fernandes Fão; um dos maiores musicólogos portugueses do século XX, Manuel Joaquim, foi músico militar.

A partir do século XIX tornaram-se comuns concertos nos coretos dos jardins públicos das localidades com banda militar, tal como a participação em festividades religiosas.²⁴⁹ Até 1937 dezenas de cidades e vilas possuíram uma banda militar, a qual colaborava na dinamização da vida musical local.²⁵⁰ No ano de 1937, por questões essencialmente economicistas, uma lei orgânica do Exército (Decreto-lei 28/401 de 31 de Dezembro de 1937 publicado na OE nº 12 de 31 de Dez 1937) reduziu as bandas deste ramo militar de trinta e duas para somente oito.²⁵¹ Essa decisão governamental foi um dos mais rudes golpes na tradição da prática de instrumentos de sopro, reflectindo-se nas bandas civis e respectiva instrução musical, sobretudo no interior do país, onde foram suprimidas mais bandas. Como refere João de Freitas Branco, as bandas militares “exerceram acção positiva na instrução musical do povo, durante a segunda metade do século passado e no actual, até que um decreto de 1937 reduziu o seu número a oito”.²⁵² Com o fim dessas bandas, as que restaram circunscreveram a sua acção a actividades oficiais do Exército e menos às apresentações em concerto, nos jardins e parques das cidades.

A extinção da maioria das bandas militares, estacionadas em quartéis por todo o país, afastou centenas de músicos militares das bandas civis da província. Não esqueçamos que, no domínio dos instrumentos de sopro e percussão, os músicos militares eram mais bem preparados musicalmente e, na ausência destes, a maioria das filarmónicas deixou de ter maestros e executantes profissionais. Por outro lado, o desaparecimento de bandas militares ofereceu um novo e mais amplo mercado às civis. Não obstante a extinção da maioria das bandas do Exército, foram mantidas outras de carácter oficial, nomeadamente, a Banda da Armada e as duas da GNR, em Lisboa e no Porto. Em 1925 foi organizada a Banda de Música e de Corneteiros do Corpo de Segurança Pública, em Lisboa (pelo maestro José Esteves Graça e dirigido, entre 1927 e 1950,

²⁴⁹ A procissão da Nossa Senhora da Saúde, em Lisboa, é o único exemplo ainda vigente de uma cerimónia religiosa com bandas militares.

²⁵⁰ Além das principais cidades, Lisboa (cinco bandas) e Porto (três bandas), existiram bandas militares em Chaves, Guimarães, Viana do Castelo, Castelo Branco, Tavira, Portalegre, Coimbra (duas bandas), Aveiro, Leiria, Braga (duas bandas), Lamego, Figueira da Foz, Bragança (duas bandas), Setúbal, Guarda (duas bandas), Vila Real, Penafiel, Viseu, Lagos, Tomar, Açores, Madeira e Beja.

²⁵¹ As bandas foram divididas por classes, que indicavam o número de músicos e os respectivos instrumentos. Foram criadas três bandas de 1ª classe (1 maestro + 51 músicos), três bandas de 2ª classe (1 maestro + 43 músicos) e duas bandas de 3ª classe (1 maestro + 35 músicos). As bandas de 3ª classe tinham uma orgânica semelhante às filarmónicas da época e bastante mais pobre face às congéneres de 1ª e 2ª classe. Duas das bandas de 1ª classe ficaram localizadas em Lisboa (RI nº 1 e Batalhão de Caçadores nº 5) e a outra na cidade do Porto (RI nº 6). As três bandas de 2ª classe ficaram localizadas nas cidades de Coimbra (RI12), Tomar (RI15) e Évora (RI16). Nos Açores e na Madeira ficaram estacionadas as duas bandas de 3ª classe, nos Batalhões de Infantaria nº 18 e 19, respectivamente.

²⁵² João Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 2ª ed., Publicações Europa América, 1995, p. 290.

por um dos maestros mais conceituados da música militar – o capitão Armando Fernandes), e mais tarde outras no Porto, Coimbra e Funchal, todas de carácter não oficial. Em 1929, cerca de trinta músicos funcionários da Companhia Carris de Ferro de Lisboa, fundaram uma banda na empresa. Apesar de não ser uma banda profissional, constituiu um dos veículos promocionais da instituição e, em troca, os músicos recebiam facilidades laborais e apoios financeiros.²⁵³

A vitória definitiva dos Liberais, em 1834, levou a uma decadência das instituições religiosas e, conseqüentemente, do serviço litúrgico-musical nas igrejas, uma prática já de longa tradição. Neste sentido, a igreja procurou alternativas musicais e as bandas de música eram possibilidades válidas. Não alheadas desse fenómeno, desde o século XIX, as filarmónicas têm sido indispensáveis nas festividades religiosas, especialmente na região norte do país. No contexto da festa religiosa, eram muitas e variadas as funções que desempenhavam ao longo do dia, algumas de carácter profano. Normalmente, um dia de festa para uma banda era constituído por duas ou mais arruadas, uma procissão, dois ou três concertos e, por vezes, a participação musical na missa. O desempenho de funções litúrgicas parece-nos ter sido uma das razões, se não a principal, para que ainda hoje exista no nosso país um número tão significativo de bandas filarmónicas.²⁵⁴ De acordo com Paulo Lameiro, foi logo após a formação das primeiras bandas filarmónicas que se conheceu a sua participação nas festas religiosas. Este autor especula sobre até que ponto não terá sido o mercado de música das festividades religiosas, o primeiro grande motivo para a fundação de muitas delas. Ainda segundo Lameiro, entre os finais do século XIX e os anos 50/60 do século XX, a maioria das funções musicais presentes nestas festividades eram executadas pela banda filarmónica.²⁵⁵ O que é uma hipótese para Lameiro é um facto para Pedro de Freitas. Este autor defende que muitas bandas, ou seus antecedentes, foram criadas com o fim de participar em festas religiosas, visto ser um mercado financeiramente atractivo: “(...) aqui e além, criavam-se grupos e grupinhos de carácter filarmónico para a exploração de festas religiosas e mesmo pagãs. Era uma fruta da época e o rendimento tentador”.²⁵⁶

Ainda quanto à influência da Igreja Católica no âmbito da criação de filarmónicas, não se pode ignorar o facto de inúmeras delas terem sido fundadas e dirigidas precisamente por padres, incluindo algumas do nosso Estudo de Casos: “Nascidas à volta da igreja, muitas vezes ligadas ao saber musical dos párocos ou a figuras locais por eles apoiadas, viveram ao longo dos tempos

²⁵³ Isabel Trindade, “Banda de Música dos Empregados da Companhia Carris de Ferro de Lisboa”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 1º volume (A-C) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 105.

²⁵⁴ Paulo Lameiro, “Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas”, p. 215, in *Actas dos 3ºs. Cursos internacionais de verão de Cascais*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.

²⁵⁵ Idem, p. 229.

²⁵⁶ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto IV, Separata do jornal O Distrito de Setúbal, Setúbal, 1955.

agarradas às festividades religiosas”.²⁵⁷ Embora com menos relevância, nas regiões centro e sul do país algumas filarmónicas foram igualmente fundadas por padres, como a de Carnaxide, a do Espinhal ou a de São Vicente da Beira. Uma das características favoráveis às filarmónicas, no entender da Igreja, era o facto de serem constituídas exclusivamente por homens, até aos anos de 1970. Com o recurso às bandas estava resolvido um dos maiores problemas da igreja em relação à música litúrgica: a mistura de sexos no coro. No entender de Lameiro, esta foi uma das principais razões que aproximou a igreja das bandas filarmónicas.²⁵⁸

Ao longo da sua existência as filarmónicas têm merecido por parte da Igreja Católica tratamentos diversos e pouco coerentes. De acordo com Paulo Lameiro, um primeiro episódio data de 1926 e diz o seguinte: “Porque muitas vezes as bandas de música dão ocasião a divertimentos, que profanam de algum modo as festas religiosas, procurem os Párcos, tanto quanto possam, que elas não sejam chamadas para as festas”.²⁵⁹ No ano de 1940, uma nota pastoral vai no mesmo sentido: “(...) por isso é rigorosamente proibido às bandas musicais tocarem dentro da igreja”.²⁶⁰ Portanto, parece haver uma tendência crescente para a redução ou até eliminação da participação das bandas nas festas religiosas o que, conseqüentemente, levaria ao término de muitas delas, face à relevância do mercado religioso como fonte de receita. Porém, as bandas continuaram a participar em serviços religiosos e alguns anos depois o bispo de Coimbra anunciou algo contraditório, mas positivo para as filarmónicas:

*(...) Ou festas religiosas sem arraiais nocturnos, ou arraiais nocturnos sem festa religiosa. Isto impõe-se: ... a partir do 1º de Janeiro de 1940, são completamente proibidos arraiais nocturnos por ocasião ou a pretexto de festas religiosas. Fica apenas tolerado que as filarmónicas, por nós aprovadas, entretenham o povo, tocando num coreto ou fora dele até ao sol-posto, uma vez que não haja danças.*²⁶¹

A Igreja tinha consciência do nível deficitário da prestação musical das filarmónicas durante a missa. Em 1937, num texto intitulado “Os perniciosos efeitos das bandas musicais”, a opinião do bispo de Lamego vai nesse sentido:

(...) É um verdadeiro martírio, a maior parte das vezes, assistir à missa ou qualquer outra função litúrgica, em que eles tenham de cantar [os elementos das bandas]. (...) Não sabemos se os pretos da África tolerariam certas missas executadas pelas nossas músicas, cujos membros talvez pretendam passar por civilizados. Frequentes vezes, para

²⁵⁷ *Filarmónicas do distrito de Coimbra*, Coimbra, Federação de Filarmónicas de Coimbra, 2005, p. 2.

²⁵⁸ Paulo Lameiro, op.cit., p. 244.

²⁵⁹ Concílio Plenário Português 1931: nº 325 *apud* Paulo Lameiro, op.cit., p. 230.

²⁶⁰ Paulo Lameiro, op.cit., p. 243.

²⁶¹ D. António – Bispo de Coimbra *apud* Paulo Lameiro, op.cit., p. 213.

*não dizer, quasi sempre, a música das missas não tem nada de religioso e as vozes, além de desafinadas, não raro nem vozes humanas parecem, senão gritos de animais.*²⁶²

Dentro da hierarquia da Igreja Católica as posições de discórdia e incongruência não eram apenas entre pessoas diferentes. Por vezes, a mesma pessoa tinha opiniões incoerentes a propósito da participação de filarmónicas em festas religiosas, como é o caso do bispo de Lamego que, em 1937, depois de satirizar “Os perniciosos efeitos das bandas musicais” escreveu o seguinte:

*(...) Seria injustiça não reconhecer os serviços prestados pelas bandas musicais nas nossas festas. Além da nota alegre, tão apreciada do nosso povo, em razão da falta de clero e da pouca ou nula educação musical dos fiéis, muitas festas ou não se fariam ou não teriam o brilhantismo que a música lhes dá. É igualmente justiça reconhecer que algumas bandas musicais se têm conformado com as instruções da S. Sé acerca da música sacra e têm sido dóceis (...).*²⁶³

No mesmo texto, depois de reconhecer “os serviços prestados pelas bandas musicais nas nossas festas”, este clérigo ataca o desempenho vocal dos músicos e a sua conduta moral:

*Não é contudo menos verdade que falando de modo geral, as bandas musicais têm feito muito mais mal do que bem. Primeiramente a maior parte dos cantores das bandas musicais não executam convenientemente o canto religioso (...). Outras vezes os músicos na sua vida particular dão um mau exemplo. Quer por uma vida desregrada, quer por falta de sentimentos religiosos, quando não sucede fazerem propaganda contra a igreja. As bandas musicais, ao menos uma boa parte delas, são agentes de indisciplina (...).*²⁶⁴

Em pleno Estado Novo, os elementos das bandas eram obrigados a ir à igreja e a confessarem-se, pois só desta forma, obtinham a licença eclesiástica para actuar em festas religiosas. Sem essa licença todos os grupos musicais, incluindo as filarmónicas, eram impedidos de participar naquelas festividades: “ Reataram-se, empenhadamente, os ensaios de todo o reportório, incluindo o religioso, embora a colectividade [Grupo Musical Gesteirense – Distrito de Coimbra] não dispusesse ainda da indispensável autorização da igreja para garantir tais serviços. Isto só viria a acontecer em 1947”.²⁶⁵

²⁶² D. Agostinho de Jesus e Sousa – Bispo do Porto, “D. Agostinho de Jesus e Sousa, por mercê de Deus e da Santa Sé, bispo do Porto – pastoral sobre festas”, p. 227-228 in Padre L. Rodrigues, *Música sacra – História e Legislação*, Porto, Edições Lopes da Silva, 1943.

²⁶³ Idem, p. 227.

²⁶⁴ Idem, p. 228-229.

²⁶⁵ AA.VV., *Filarmónicas do distrito de Coimbra*, Coimbra, Federação de Filarmónicas do Distrito de Coimbra, 2005, p. 64.

De acordo com Paulo Lameiro, as partituras interpretadas pelas bandas nas igrejas careciam de inspecção pelos responsáveis do clero, os quais decidiam se podiam ser interpretadas na eucaristia. Em caso de resposta negativa, as filarmónicas estavam impedidas de participar na missa.²⁶⁶ Portanto, nas primeiras décadas do século XX, todas as dioceses instituíram Comissões de Música Sacra, cujo objectivo era analisar o repertório litúrgico das bandas. Caso uma peça musical fosse reprovada, não podia ser interpretada na Igreja.²⁶⁷ Essa autorização das Comissões de Música Sacra foi determinante para a sobrevivência das filarmónicas ao longo do século, face à relevância do mercado das festas religiosas. Os Bispos diocesanos puniram diversas bandas por actos de insubordinação. Anualmente os boletins das dioceses publicavam uma lista com o nome das bandas aprovadas pela Comissão de Música Sacra e especificavam as obras autorizadas que cada uma delas possuía. Da mesma forma, mencionavam as bandas sem missas aprovadas, impossibilitando-as de participar na missa de qualquer arraial.²⁶⁸ Não conhecemos estudos acerca de bandas interditas de tocar na igreja mas com certeza algumas não foram capazes de sobreviver sem esse importante “mercado” religioso. O mesmo sucedeu com outros agrupamentos musicais: “ (...) O grupo de *jazz* Rouxinóis de Pomares “manteve-se em actividade alguns anos, abrilhantando bailes e festas na região. Porém, como a igreja não o autorizava a participar em festejos religiosos, acabou por ser extinto”.²⁶⁹

Um dos conflitos mais mediáticos entre a Igreja Católica e um agrupamento musical ocorreu em 1922 com a Banda Escolar do Troviscal em virtude da sua participação num enterro civil. Este agrupamento musical foi interdito pela hierarquia da Igreja de participar em festividades religiosas e os respectivos elementos foram proibidos de integrar outras filarmónicas nas ditas festividades. Esta interdição foi levantada a 7 de Setembro de 1939, através da acção de um fermentelense junto do bispo de Aveiro.²⁷⁰ Casos semelhantes sucederam no distrito de Viseu: Devido a um desentendimento entre os responsáveis da Banda de Abrunhosa e o pároco da localidade, ocorrido em 1938, este agrupamento cessou actividade durante dez anos; na década de 1940, a Banda de Vilar Seco também esteve impedida de participar em eventos religiosos durante vários anos;²⁷¹ Finalmente, Luís Fonseca dá-nos conta da tentativa do pároco local para interditar

²⁶⁶ Boletim, 1927 *apud* Paulo Lameiro, “Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas”, p. 241, in *Actas dos 3^{os}. Cursos internacionais de verão de Cascais*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.

²⁶⁷ Paulo Lameiro, “Coretos Sagrados: algum repertório litúrgico das filarmónicas do concelho de Leiria”, p. 277-278, in *Revista do Centro de História e Teoria das ideias*, vol. X, 2^a Série, Centro de História da Cultura, Lisboa, 1998.

²⁶⁸ *Idem*, p. 278.

²⁶⁹ AA.VV., *Filarmónicas do distrito de Coimbra*, Coimbra, Federação de Filarmónicas do Distrito de Coimbra, 2005, p.105.

²⁷⁰ AA.VV., *Banda Nova de Fermentelos 1921-2001*, Águeda, Ed. Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos, 2001, p. 9.

²⁷¹ www.bandasfilarmonicas.com [consultado em 10 de Março de 2015].

a Banda de Nespereira de participar em festividades religiosas, pelo facto de alguns dos seus elementos integrarem conjuntos de baile:

Depois até houve uma vez uma polémica, porque havia um padre que estava aqui... e quis interditar esses músicos que tocavam nesses bailaricos, que formavam o tal concerto... e ele depois quis interdita-los de tocar na banda por eles tocarem nos bailaricos. Então o padre não queria que houvesse bailes... era uma coisa, que na altura, era quase que proibido. E depois... esses que tocassem no concerto... as bandas precisam de uma informação do padre da freguesia, quando é para adquirir a licença do clérigo para fazer... para participar em festas religiosas... e então esse padre, o padre José não quis... os músicos que tocassem nos bailaricos ele não queria que tocassem na banda. E então dava uma informação que a banda não devia coisa... pelo facto de haver músicos dentro da banda que estavam a exercer uma função que era contrária...²⁷²

As décadas de 1930 e 1940 foram férteis em tentativas de interferência da Igreja Católica nas festas religiosas. Em 21 de Novembro de 1938, o Bispo de Coimbra determinou que os arraiais deviam ser eliminados das festas religiosas e as filarmónicas só podiam tomar parte nas funções religiosas, desde que aprovadas pela autoridade eclesiástica. Três anos depois foi decidido que, para a festa ser autorizada, era obrigatório obedecer a cláusulas que especificassem a obrigatoriedade de informar o nome da filarmónica e o compromisso de não haver danças nem jazz. Desta forma, a legislação da Igreja condicionou a liberdade de acção e a entrada de músicos nas fileiras das bandas.²⁷³ Consideramos que o lugar cativo que as filarmónicas conquistaram, no âmbito das festas religiosas tradicionais, foi essencial para a sua subsistência, sobretudo no norte do país, face ao seu apetecível “mercado” religioso. A preferência das populações – que geralmente preferem a diversidade tímbrica dos instrumentos da banda, ao som muitas vezes insípido do órgão ou até mesmo do coro paroquial – foi igualmente um factor decisivo. A participação nos actos religiosos (missa e procissão) foi um bom pretexto para a realização de outras práticas performativas, incluindo do domínio profano. A pretensão da Igreja em controlar as bandas civis não está alheada, certamente, da relação de proximidade com o Estado Novo e da partilha dos mesmos valores identitários.

Noutro contexto, apesar da neutralidade Portugal foi afectado pela II Guerra Mundial (1939-1945). Além do destacamento de militares para as colónias africanas e para os arquipélagos dos Açores e da Madeira (alguns deles músicos de filarmónicas), tal como na I Grande Guerra o país sentiu os efeitos das restrições ao consumo de bens, numa altura de dificuldades económicas

²⁷² Entrevista a Luís Fonseca, Nespereira, 25-05-2014.

²⁷³ Mário Nunes, *Sociedade Filarmónica Penelense – 130 anos ao serviço da cultura musical*, Coimbra, Tipografia Comercial, 1988, p. 44.

e financeiras, agitação social, inflação e desemprego. Neste ambiente, a vida musical, e cultural em geral, foi afectada, incluindo algumas filarmónicas, como assumiram as bandas Idanhense (Castelo Branco) ou a União Samorense (Santarém).

A propósito da composição de música para banda, partir da década de 1930 a *American Bandmasters Association* (criada em 1929) estimulou os compositores americanos a criarem obras originais para banda, algumas das quais divulgadas em Portugal por bandas militares. Compositores reconhecidos, como Henry Cowell (*Shoonthree*), Gustav Holst (*Hammersmith*), Percy Grainger (*Lincolnshire Posey*) e Ottorino Respighi (*Huntingtower Ballad*) responderam afirmativamente ao pedido. Concretamente na década de 1940, o interesse pela composição de música para agrupamentos de sopro singrou em compositores como Roy Harris (*Cimarron*), William Schuman (*Newsreel in Five Shots*), Morton Gould (*Jericho Rhapsody*), Stravinski (*Circus Polka*), Paul Creston (*Legend*), Sergey Prokofiev (*March op. 99*), Samuel Barber (*Commando March*), Arnold Schoenberg (*Theme and Variations*), Richard Strauss (*Sonatina in F*), Aaron Copland (*Fanfare for the Common Man*), Alfred Reed (*Russian Christmas Music*) e Darius Milhaud (*Suite Française*). Todavia, apesar do crescente interesse pela composição original para banda, as potencialidades desse repertório não surgiram de imediato.²⁷⁴ Whitweel alude a um livro, publicado em 1938, que descreve um estudo feito com uma série de bandas escolares americanas, o qual conclui que 85% do repertório dos seus concertos consistia em transcrições de obras orquestrais.²⁷⁵

Especificamente em Portugal, a partir do segundo quartel da vigésima centúria os géneros de dança entraram em desuso, sobretudo nas bandas militares e nas civis mais completas em termos instrumentais e com maior capacidade artística, sendo gradualmente substituídos por géneros orquestrais transcritos para banda. Só em meados do século este fenómeno constatou-se na maioria das civis. Tornou-se igualmente bastante comum a transcrição para banda de géneros orquestrais distintos das selecções de ópera, sobretudo do século XIX, como poemas sinfónicos, aberturas de concerto, suítes ou sinfonias. De acordo com Brito, o esforço para atingir uma maior autenticidade na adaptação da obra original para uma banda sinfónica reapareceu no fim da década de 1930 e início da seguinte. Assim, deu-se um verdadeiro renascimento das transcrições, aparecendo inúmeros músicos a dedicarem-se à transcrição de obras orquestrais para banda.²⁷⁶

Paralelamente a essas transcrições, ao longo de todo o século XX as bandas interpretaram fantasias, suítes e rapsódias de compositores portugueses, um tipo de repertório particularmente

²⁷⁴ Stephen L. Rhodes, op.cit., p. 468-469. Compositores como Thomson, Piston, Mennin, Persichetti, Creston, Morton Gould e Robert Russell Bennett escreveram igualmente música para banda.

²⁷⁵ David Whitweel *apud* Stephen L. Rhodes, *A history of the wind band*, EUA, Lipscomb University, 2007, p. 470.

²⁷⁶ José Ferreira Brito, “Música em instituições militares e Segurança Interna. Pequena história da evolução do repertório – Seminário comemorativo dos 25 anos da Banda Sinfónica do Exército”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2014, p. 23.

influenciado pela ideologia nacionalista do regime ditatorial, que apelava ao ruralismo e ao folclore nacional. Efectivamente, no período no qual se concentra este subcapítulo, uma série de compositores escreveram obras originais para banda e em muitas o folclore nacional foi a principal inspiração. Além de compositores “interpretados” em épocas anteriores, no segundo quartel do século XX destacaram-se João Mineiro²⁷⁷ (1875-1950), Silva Marques²⁷⁸ (1888-1955), Artur Fão²⁷⁹ (1894-1963), Fernandes Fão²⁸⁰ (1877-1947) e Leonel Ferreira²⁸¹ (1894-1959). Embora não fosse assumidamente um compositor, o chefe de banda militar Manuel Joaquim (1894-1986) fez um trabalho notável no contexto das bandas de música, a par do seu trabalho de investigação. Além do incentivo ao estudo e realização de conferências pelos seus subordinados, realizou e apresentou, no âmbito de concertos da banda militar que regia (em Viseu), reportório sinfónico com arranjos para banda. Joaquim Chicória, Manuel de Figueiredo, Manuel Joaquim Canhão e Manuel António Ribeiro foram igualmente prolíferos na composição para banda.

Para contrariar a concentração deste tipo de estabelecimentos em Lisboa (v. Anexo 1.3.) e no Porto, em 1934, Olímpio Lopes Medina fundou, em Coimbra, um estabelecimento comercial especializado na venda e reparação de instrumentos musicais. No início da sua actividade, vendeu também fonogramas, música manuscrita e impressa e acessórios de instrumentos musicais. Foram, porém, as oficinas de montagem, niquelagem e reparação de instrumentos de sopro e percussão que contribuíram para o reconhecimento nacional da empresa, sobretudo no meio filarmónico. Esteve também associada à edição de obras para diversas formações e à importação e venda de instrumentos para banda.²⁸² Neste segundo quartel do século XX, foram elaborados os primeiros trabalhos teóricos ligados à temática das bandas de música, de autoria de Manuel Joaquim, Albino Lapa Manuel Ribeiro e Pedro de Freitas.

A partir de 1935 o Estado Novo aproveitou os meios de radiodifusão para promover a cultura nas classes rurais e operárias. Foram radiodifundidas palestras, cursos e apresentações de

²⁷⁷ Compôs marchas, ordinários, *passacaglias* e polcas. Em 1895 criou a Agência de Música, uma entidade que promoveu a venda de música para banda e foi proprietário, director e editor de *O Philarmónico*, fundado em 1909 com o objectivo de divulgar obras para banda.

²⁷⁸ A maioria das suas obras são marchas, fantasias e rapsódias. Entre as fantasias, destacamos *Monserrate* (1929), *Vale do Jamor* (1941), *Serranesca* (1946), *Da Torre Negra* (s.d.) e *Panorama Lusíada* (s.d.). Entre as rapsódias, evidenciamos as três versões de *Rapsódia Portuguesa*. Algumas das suas marchas são: *Samoral* (1942), *Marcha juvenil* (1952), *Regina* e *Forcados d'Alhandra* (s.d.). Compôs também a *Sinfonia Breve em Dó*, o *Intermezzo-pizzicato* e *Capricho Varino*, uma das suas obras mais interpretadas pelas bandas ao longo do terceiro quartel do século XX. Um dos maiores contributos de Silva Marques foi a transcrição e instrumentação de obras de orquestra para banda.

²⁷⁹ Além das obras didácticas, compôs para diversas formações, incluindo bandas. Destacamos *Aljubarrota*, *Homenagem*, *Marcha triunfal*, *Meia-noite* e *Canção do Marinheiro* (para banda e coro).

²⁸⁰ Distinguiu-se na composição de obras sinfónicas e na transcrição para banda militar de obras orquestrais. Para banda, evidenciamos *Abertura sinfónica*, *Esperança*, *Hino da paz* e *Portugal*.

²⁸¹ Compôs hinos, marchas, valsas e outras danças, e efectuou inúmeras transcrições. Destacou-se também na composição de obras para orquestra de saxofones e outros agrupamentos de menos dimensões.

²⁸² Paulo Lameiro, “Olímpio Vítor & Medina”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 3º volume (L-P) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 924-925

bandas de música. A primeira banda da província a apresentar-se na Emissora Nacional foi a Banda do RI 14, de Viseu, dirigida por Manuel Joaquim. No dia 19 de Setembro de 1935 foi transmitido um concerto deste agrupamento, o qual deu origem a críticas elogiosas de Luís de Freitas Branco e Mário de Sampayo Ribeiro.²⁸³ Na década de 1930 as bandas da Armada e da GNR compareceram, com frequência, na emissora oficial. Nas congéneres civis, no dia 5 de Junho de 1936 a Banda da Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense actuou na Emissora Nacional, onde interpretou *Esse é el mio*, marcha de concerto de Oropeza; *Aida*, marcha e bailados da ópera de Verdi; *Cenas espanholas*, fantasia de M. J. Encarnação; *Panorama lusíada*, de Silva Marques; *Hino da sociedade*, de J.P. Vieira.²⁸⁴ Igualmente, a Banda da SFIA, no dia 26 de Outubro de 1951 gravou para a Emissora Nacional obras de Júlio T. Branco, C. Friedemann, Rosseau, F. Mendelsshon, J. Coelho Lima e Duarte Pestana. Noutros domínios, em 1938, as bandas de Alverca e da Malveira integraram o elenco do filme *A Aldeia da Roupa Branca*, tendo um papel de destaque na referida película²⁸⁵ e, em 11 de Maio de 1942, Pedro de Freitas efectuou uma palestra no Club Radiofónico de Portugal subordinada ao título “As bandas civis – Filarmónicas”, a convite da Federação das Sociedades de Educação e Recreio.²⁸⁶

No ano de 1936 a Emissora Nacional de Radiodifusão organizou um Concurso de Marchas Militares, uma prática comum na segunda metade do século XIX. O primeiro prémio foi ganho pela então recente Banda da PSP, de Lisboa, que interpretou a marcha *Defesa Nacional*, de autoria do respectivo maestro Armando Fernandes. No ano seguinte, em 1937, a Federação das Sociedades de Educação e Recreio, sob o patrocínio do jornal “Diário de Notícias” e com a colaboração da EN, organizou o “Grande Concurso das Bandas Civis Portuguesas”, no qual se inscreveram 164 bandas, num total de 5279 músicos. Vários obstáculos, incluindo financeiros, impossibilitaram a realização do evento (v. Anexo 1.4). Dois anos depois, em 1939, “O Século” tentou organizar um evento semelhante, mas igualmente não foi adiante. Não obstante, bandas de todo o país deslocaram-se ao Parque Eduardo VII, em Lisboa, para participarem num desfile. Sob a divisa “O povo e a música”, ao longo do ano de 1941 este periódico publicou diversos artigos relacionados com a problemática da música amadora,²⁸⁷ o que atesta a consideração que as filarmónicas granjeavam na sociedade. No dia 10 de Dezembro de 1947, no contexto das festas comemorativas do seu 23º aniversário, a Federação das Sociedades de Educação e Recreio,

²⁸³ Luís Correia, “Músicos militares notáveis – Manuel Joaquim”, in Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército, Queluz, Exército Português, 2006, p. 44.

²⁸⁴ Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense, número único, Junho de 1936, p. 4.

²⁸⁵ Esta obra cinematográfica, de Chianca de Garcia, caracteriza exemplarmente uma filarmónica da primeira metade do século XX. Foi dado especial destaque à rivalidade e ao “despique” de ambos os agrupamentos participantes e ao conseqüente confronto, verbal e físico, entre músicos e apoiantes de cada uma das bandas. No final toda a população presente no arraial dançou ao som dos temas populares executados pelas bandas, os únicos meios de reprodução musical presentes no evento.

²⁸⁶ Pedro de Freitas, *O I Concurso Nacional de Bandas Civis*, Barreiro, Edição do autor, 1965, p. 190.

²⁸⁷ Pedro de Freitas, *O I Concurso Nacional de Bandas Civis*, Barreiro, Edição do autor, 1965, p. 189.

organizou um concurso de bandas civis, cujo primeiro prémio foi dividido entre as bandas da Sociedade Filarmónica Humanitária de Palmela (v. Anexo 1.5) e da Sociedade Filarmónica Democrática Timbre Seixalense, e o segundo foi atribuído à Banda da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense, que interpretou obras de Sebastião Ribeiro, Simões Morais e Ruy Coelho.²⁸⁸

Voltando ao modelo organológico das bandas, desta vez à década de 1940, podemos afirmar que, entre as últimas décadas da centúria de XIX e meados do século seguinte, o modelo organológico das bandas civis em Portugal não sofreu alterações significativas embora, em meados da década de 1940, Pedro de Freitas considere modelar a seguinte organização instrumental: oboé; requinta; flautim; 2 flautas (1º e 2º); clarinetes (1 solista, 3 primeiros, 3 segundos e 2 terceiros); saxofones (1 soprano, 2 contraltos, 2 tenores e 1 barítono); 2 cornetins (1º e 2º); 2 trompetes; 2 fliscornes (1º e 2º); 3 trompas (às vezes 4); trombone de canto; 3 trombones; 2 barítonos (1º e 2º); 2 baixos; tuba; pancadaria (bombo, pratos, 2 caixas e 1 timbalão).²⁸⁹ Consideramos que o modelo apresentado por Freitas não era o mais comum nas filarmónicas da época, sendo excessivamente optimista, face à realidade. Além de serem poucas as bandas com uma dimensão humana de cerca de quarenta músicos, a maioria não possuía oboé, tuba, timbalões ou duas flautas. Somente algumas bandas militares e um número reduzido de civis tinham uma constituição humana e instrumental próxima da apresentada por Pedro de Freitas. Quanto à utilização do trompete, consideramos que a maioria das filarmónicas – sobretudo no norte – não o possuía, em detrimento de fliscornes e cornetins. Apesar de Freitas referir a utilização da trompa, ao invés, as bandas possuíam saxtrompas ou clavicornes.

1.5. Síntese conclusiva

O presente capítulo inicia-se com uma clarificação das denominações atribuídas a diferentes agrupamentos musicais de sopro, com destaque para o vocábulo banda. Concluimos que há uma grande flexibilidade e abrangência na utilização deste termo, quer no que diz respeito a distintos agrupamentos na actualidade (ex. banda *rock*, banda *jazz*, ou banda civil), quer em relação aos diferentes *ensembles* musicais que, ao longo da história, fizeram uso deste termo.

²⁸⁸ AMCA FIA, *O Incrível – número comemorativo do centenário da SFIC*, p. 5., Recorte de jornal, 31-10-1965. O concurso foi realizado no Salão de Festas da Sociedade de Beneficência “A Voz do Operário” e a peça obrigatória foi a *Suíte Portuguesa n.º 2* do compositor Ruy Coelho. Fora da capital, até 1950 foram organizados certames musicais em Viseu (1929), Vila Franca (1929), Figueira da Foz (1930), Santarém (1936), Espinho, Sernada do Vouga, Aveiro (a Marcial de Fermentelos venceu o primeiro prémio), Vista Alegre, Águeda, Oliveira do Bairro, Fermentelos e Albergaria-a-Velha.

²⁸⁹ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946. p. 437.

Aferimos, porém, que nem todos os conjuntos de instrumentos de sopro assumiram essa designação, como são exemplos os vocábulos *charamela*, *música* ou *harmoniemusik*.

Desde séculos distantes são conhecidos agrupamentos constituídos por instrumentos de sopro e considerados antecessores das bandas. Grosso modo, estavam ligados a instituições militares, à igreja ou à aristocracia, como sejam a Charamela da Armada Real, a Charamela do bispo de Braga e a Banda Real, respectivamente, além da Charamela ligada à Universidade de Coimbra e as charamelas das principais catedrais, como Braga, Coimbra ou Évora. Estes conjuntos transformaram-se ao longo do tempo até chegarem à concepção actual de banda. Por exemplo, abdicaram de alguns instrumentos e introduziram outros de importância vital nas bandas, particularmente os saxofones e as saxtrompas.

A época que medeia entre a instauração do liberalismo e o término da Primeira República foi a fase da difusão e maior popularidade das filarmónicas, um fenómeno impulsionado por uma conjugação de factores ocorridos ao longo do século XIX: instauração do regime liberal e posteriores rivalidades entre progressistas e regeneradores, que apoiavam bandas; força do movimento associativo e consequente disseminação de concertos públicos; surgimento e evolução técnica de instrumentos musicais; fundação de lojas de fabrico e venda de instrumentos de sopro; *massificação* da edição musical; e tradição dos festivais e concursos de bandas civis. Tendo em conta as invenções e desenvolvimentos técnicos dos instrumentos musicais (que possibilitaram, por exemplo, o cromatismo total, até então irrealizável), podemos considerar que a origem da constituição instrumental da banda actual se deu no segundo quartel do século XIX.

Entre a instauração da ditadura militar, em 1926, e o ano de 1950 a actividade das bandas registou um ligeiro refluxo devido, sobretudo, à inexistência real de rivalidades políticas (proporcionadoras de uma protecção às filarmónicas criadas no seio de lutas partidárias), à organização de inúmeras tunas e *jazzes* (de grande aceitação popular) ou à extinção de cerca de 75% das bandas militares, em 1937. Nessa época, teve especial ênfase a relação, por vezes conturbada, entre a Igreja Católica e as filarmónicas e o impacto da Segunda Guerra Mundial na vida dos portugueses em geral, sobretudo ao nível da escassez de géneros e consequente subida da inflação. Na mesma época foram criados organismos que apoiaram, de uma forma ou de outra, as filarmónicas, designadamente a FNAT, a FPCCR, a Legião Portuguesa, a JCCP ou a Emissora Nacional, onde, frequentemente eram difundidas palestras e, sobretudo, concertos musicais por bandas de música. Alguns dos factores que influenciaram a actividade das bandas no terceiro quartel do século XX, foram uma realidade nas décadas de trinta e de quarenta, nomeadamente, as dificuldades financeiras, a carência de instrumentos musicais, a inércia do poder local ou a ausência de escolas de música. Porém, apesar de todos os problemas, sobretudo de ordem material e financeira, não lhes faltou o mais importante – o capital humano.

CAPÍTULO 2 : BANDAS CIVIS EM PORTUGAL NO TERCEIRO QUARTEL DO SÉCULO XX

Este capítulo trata do enquadramento histórico da banda civil, no terceiro quartel do século XX, período onde se centra o presente estudo. No primeiro capítulo abordamos as bandas civis e as militares por considerarmos necessário esse paralelismo. Opostamente, neste concentramo-nos essencialmente nas civis, pois pensamos ser exequível a elaboração da sua história de forma autónoma das congéneres militares. Acresce que, no espaço temporal tido em conta, as bandas militares não sofreram alterações significativas face à década anterior, até porque o seu alcance foi bastante inferior em termos de abrangência geográfica. De qualquer maneira, são facultados alguns dados relativos a acontecimentos mais marcantes ligados à música militar nesse período. Ao contrário do primeiro capítulo, onde fornecemos uma panorâmica geral das bandas de música também na Europa central, nesta secção centramo-nos especialmente nas bandas localizadas em Portugal porque, à excepção de algum repertório musical interpretado, neste período não houve uma influência externa significativa nas bandas portuguesas, em consequência do isolamento promovido pelo regime ditatorial.

Em termos de organização, este capítulo inicia-se com uma essencial, mas concisa, contextualização política, económica, social e cultural do país nas décadas de cinquenta, sessenta e inícios de setenta, face à influência que essa exerceu na vida musical portuguesa, e na actividade das bandas de música em particular. Consideramos que sem essa visão histórica certas lacunas permaneceriam abertas e algumas questões não teriam resposta. Seguem-se uma análise e caracterização das bandas civis, tendo em conta diferentes fenómenos influentes na sua actividade, como sejam, a disponibilidade de recursos humanos, a condição financeira e organização institucional, o instrumentário, a tipologia do ensino musical praticado e o grau de aceitação local. São tidos em conta bandas, maestros e compositores que contribuíram para o desenvolvimento do movimento filarmónico em Portugal, bem como o tipo de repertório habitualmente praticado e as iniciativas e eventos mais relevantes levados a cabo neste período.

2.1. Contextualização política, económica, social e cultural

A realidade constrói-se e compreende-se a partir de múltiplos factores, logo, a compreensão de uma manifestação cultural exige o entendimento de contextos que convergem e determinam percursos históricos. Neste sentido, e tendo em conta que o movimento filarmónico português, durante o terceiro quartel do século XX, não se gerou em condições alheias à realidade política, social, económica e cultural do país, importa caracterizá-la, em traços necessariamente breves. Do ponto de vista político foi um período conturbado e conflituoso, em especial a partir da década de sessenta, quando se multiplicaram as acções de contestação ao regime ditatorial do Estado Novo²⁹⁰ e, em particular, à participação portuguesa na Guerra Colonial. Após a morte do presidente Óscar Carmona, em 1951, realizaram-se eleições e Craveiro Lopes – proposto pela União Nacional²⁹¹ – tornou-se Presidente da República. Nas eleições seguintes, em 1958, o nome proposto pelo Governo foi Américo Tomás, eleito em detrimento do candidato Humberto Delgado. O resultado das eleições foi contestado através de manifestações populares, todas reprimidas violentamente. Para evitar novos casos, o governo alterou a Constituição para que o Presidente da República fosse eleito, não por sufrágio directo e universal, mas por um Colégio Eleitoral composto por indivíduos ligados ao regime.

Entretanto, após o final da 2ª Guerra Mundial, em 1945, a Organização das Nações Unidas (ONU) e a comunidade internacional reprovaram o império colonial português, enquanto o regime praticava uma política de isolacionismo. Devido às pressões internacionais, António de Oliveira Salazar – Presidente do Conselho de Ministros – estrategicamente abandonou o termo “colónias” e passou a falar de “províncias ultramarinas”, ao mesmo tempo que se recusou dialogar com os movimentos independentistas africanos. Um deles, o Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA) iniciou, em 1961, um processo da luta armada pela independência (seguiram-se outros na Guiné e em Moçambique), no mesmo ano em que as províncias de Goa, Damão e Diu foram invadidas (ou libertadas, consoante o ponto de vista) pelo Exército Indiano. Ainda em 1961, no intuito de chamar a atenção internacional para o regime português, Henrique Galvão assaltou o paquete Santa Maria, no Mar das Caraíbas. Outras acções de luta foram o desvio de um avião comercial português, que lançou panfletos de apoio a Delgado em vésperas de eleições, e o assalto ao Quartel de Beja, em 1961 e 1962, respectivamente. Nos primeiros meses deste ano registaram-se violentos confrontos em universidades, entre estudantes e polícia, devido ao cancelamento do programado “Dia do Estudante”. Ainda no meio estudantil esta década foi

²⁹⁰ Regime autoritário, corporativista e antiparlamentar de inspiração fascista que governou Portugal entre 1933 e 1974.

²⁹¹ Único partido político legalmente constituído criado para apoiar o Governo do Estado Novo.

marcada pela Crise Académica de 1969,²⁹² cujas tensões remontam a outra de 1962 cuja resolução nunca se verificara.

A década de 1960, em particular, ficou marcada por revoluções sociais, quer em Portugal, quer no estrangeiro, visíveis nas manifestações contra regimes opressivos e conflitos bélicos, sobretudo o do Vietname. A revolta de Maio de 1968, em Paris, foi um dos acontecimentos mais marcantes da década, o qual trespassou fronteiras. Esses anos de revolta, contestação, revolução política e de novas ideias e mentalidades ecoaram em Portugal e, apesar da sobrevivência do regime a toda a agitação e instabilidade envolvente, ele apodreceu progressivamente e desagregou-se em virtude da multiplicação das acções de contestação, quer nas universidades, quer nas zonas industriais e no mundo agrícola, nas classes médias e no mundo operário. Efectivamente, os movimentos sociais e económicos antecipam movimentos políticos. Em 1968, por motivos de saúde, Salazar²⁹³ foi afastado do cargo de presidente do Conselho de Ministros e substituído por Marcelo Caetano, que apostou numa política de renovação da continuidade. Entre 1970 e 1974 desvaneceu-se a chamada “Primavera marcelista” por o fascismo continuar e revelar-se incapaz de conter o progressivo movimento popular que o combatia em todas as frentes, incluindo nos meios militares. Foram estes que, no dia 25 de Abril de 1974, derrubaram o regime, restauraram a democracia e a liberdade no país. Consequentemente emergiu uma vasta rede de associações recreativas, desportivas e culturais, muitas delas com banda de música. Portanto, a queda da ditadura e o consequente despertar da democracia foram factores que contribuíram decisivamente para a revitalização das filarmónicas, ocorrida no período subsequente.

Não obstante as aspirações de emancipação dos organismos do poder local durante o Estado Novo, eles foram asfixiados pelo poder central, particularmente após a publicação do Código Administrativo de 1940.²⁹⁴ Os municípios não usufruíam de autonomia – incluindo financeira – devido ao receio do regime em estes criarem rupturas com a política administrativa central. Este fenómeno foi especialmente prejudicial para a actividade e o desenvolvimento do associativismo, em particular das filarmónicas, face ao alcance limitado dos organismos centrais em termos de suporte às colectividades locais. Logo, as dificuldades materiais e financeiras da maioria das filarmónicas não foram alheias à inércia do poder local, cujos municípios se tornaram os principais suportes das bandas civis a partir da década de 1980.

²⁹² Em 1969, durante a inauguração de um edifício na Universidade de Coimbra, os estudantes foram impedidos de intervir. Como retaliação organizaram greves e faltaram aos exames, ao que o Governo respondeu com ordens de prisão e mobilização para a Guerra do Ultramar. A crise académica de 1969 foi um acontecimento chave e o culminar de vários anos de conflito entre estudantes e Governo.

²⁹³ Salazar considerava as bandas regimentais “(...) caras mas boas, para dar concertos, aos domingos e quintas-feiras por exemplo, nos jardins de Lisboa e por essa província fora”. *Arte Musical*, 30-12-1932, nº 72, p. 1.

²⁹⁴ No sistema de finanças locais consagrado no Código Administrativo os poderes de arrecadar receita e realizar despesa eram muito limitados.

A par da agitada vida política e social, a partir dos anos de 1950 registaram-se importantes transformações no país mediante a industrialização, terciarização, urbanização e feminização da estrutura de emprego, fenómenos com repercussão na estrutura económico-social da população activa e no seu estilo de vida global o que levou a que, de forma progressiva, Portugal deixasse de ser um país e uma sociedade predominantemente rurais. Embora limitada ao litoral e com incidência nas regiões do Porto e Lisboa, a industrialização foi responsável pelo alargamento das classes médias e do operariado urbano, pelo fortalecimento da burguesia industrial e financeira e pela melhoria das condições de vida de parte da população, graças às oportunidades de emprego oferecidas por empresas e fábricas. Nalgumas delas foram desenvolvidas importantes actividades sociais e culturais, incluindo a organização de bandas de música. Não obstante, a criação de riqueza, sobretudo nos anos de 1960, não foi homogénea em todo o país, o que aumentou as assimetrias devido à tendência de concentrar as indústrias e os serviços nas principais cidades do litoral, sobretudo Lisboa e Porto. A industrialização foi igualmente responsável por uma diminuição da população a trabalhar na agricultura e pelo aumento do êxodo rural e conseqüente desertificação, não só para o exterior, como para os centros urbanos do litoral. De acordo com António Reis, “entre 1940 e 1960 duplica o número de cidades com mais de 30000 habitantes, com uma progressiva concentração populacional ao longo do litoral”,²⁹⁵ em especial nos eixos Braga Aveiro e Lisboa Setúbal. O impacto destas mutações económico-sociais foi significativo na actividade das bandas do interior, pois o desenvolvimento urbano afastou das zonas rurais os estratos mais jovens da população, muitos deles integrantes de filarmónicas, permanecendo somente os mais envelhecidos. Face à escassez de elementos, diversas bandas civis cessaram actividade e outras ficaram diminuídas de recursos humanos.

A expansão urbanística e a ausência de condições infra-estruturais para receber uma população rural maioritariamente de baixos recursos económicos propiciaram uma série de problemas nos meios urbanos e periferias, como a proliferação de bairros de barracas clandestinos, o aumento de preço e escassez de oferta de habitações, o congestionamento do tráfego rodoviário ou a degradação das condições de vida. Em paralelo surgiram mutações sociais e culturais positivas na sociedade: aumento dos índices de alfabetização, maior acesso à educação e à cultura e criação de novas formas de sociabilidade, algumas delas prejudiciais às filarmónicas, face ao afastamento de músicos e potenciais aprendizes adeptos de novos entretenimentos.

Paralelamente à industrialização e urbanização podemos falar de uma terciarização do emprego (face ao aumento de pessoas a trabalhar no sector dos serviços, especialmente nas cidades) e da sua feminização (acréscimo de trabalhadores do sexo feminino, sobretudo no sector terciário e nos meios urbanos), fenómenos potenciadores de êxodo rural. Na década de 1960

²⁹⁵ António Reis, “Introdução” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990, p. 9.

podemos também falar de uma subida dos salários e consequente aumento do consumo, de um crescimento do Produto Interno Bruto (que proporcionou uma ligeira melhoria no nível de vida das populações), de uma abertura da economia portuguesa (a adesão à EFTA – European Free Trade Association – , em 1960, é geralmente considerada o fim da autarquia económica) e de uma concentração da actividade económica nos principais grupos económicos, levando à extinção de milhares de pequenas empresas. Estes fenómenos sentiram-se de forma variável por todo o país.

Outro aspecto das transformações da sociedade portuguesa, em particular na década de setenta, foi a evolução, embora de forma lenta, das mentalidades, particularmente no que diz respeito à família, ao amor e à conjugalidade. No início dos anos setenta estava em germinação uma nova visão da família: flexibilidade dos laços e dos papéis, generalização da contraceção, incremento das separações e do não casamento com coabitação juvenil.²⁹⁶ Em todo o mundo ocidental muitas ideias ganharam forma através de protestos a favor de causas como o feminismo, a liberdade sexual, os direitos da população negra ou a exigência de mais democracia. Os fenómenos ligados à emancipação das mulheres foram decisivos para o seu progressivo ingresso nas bandas civis, ao ponto de se tornarem o sexo predominante em inúmeras bandas, sobretudo após a década de oitenta e em particular nas regiões centro e sul do país.

A política económica do Governo foi enquadrada em vários planos de fomento que contribuíram decisivamente para o desenvolvimento da indústria portuguesa, quase toda concentrada no litoral. Neste sentido, entre 1953 e 1958 foi avante o I Plano de Fomento “com a finalidade de elevar o nível de vida e aliviar as pressões demográficas melhorando a produtividade do trabalho e reduzindo o desemprego (...)”.²⁹⁷ Seguiram-se o II Plano de Fomento (de 1959 a 1964), o Plano Intercalar (entre 1965 e 1967) e o III Plano de Fomento (de 1968 a 1974). Os resultados alcançados por estes planos de reestruturação da economia portuguesa ficaram aquém dos pretendidos, uma vez que foram elaborados de acordo com os ideais dos responsáveis do regime, a maioria conservadores, críticos da industrialização e defensores da subordinação da indústria à agricultura. Não obstante, segundo Fernanda Rollo, na primeira metade da década de cinquenta a estrutura relativa da economia portuguesa alterou-se e a indústria tornou-se o sector mais dinâmico e importante da economia portuguesa, sendo a partir de então que a taxa de crescimento da indústria passou a ser superior à da agricultura. A mesma autora dá conta de um aumento da população industrial (reflexo da industrialização do país), embora de forma díspar: significativa nos distritos de Aveiro, Braga, Porto, Lisboa e Setúbal, em detrimento de grande parte do território nacional. Ou seja, a população industrial concentrou-se

²⁹⁶ José Gameiro, “Uma nova visão da família e do casamento” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. V, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990, p. 357.

²⁹⁷ Maria Fernanda Rollo, “A industrialização e os seus impasses” in *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974)* (coord. Fernando Rosas), vol. 7, dir. José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 405.

no litoral mais industrializado e densamente povoado, saindo de um interior rural e agrícola.²⁹⁸ Fernanda Rollo alerta para o facto de o sucesso e real alcance do crescimento económico do país na década de 1950, resultante da vitalidade do sector secundário, ter ficado aquém do esperado relativamente ao progresso económico e social do país.²⁹⁹ A agricultura, por seu turno, progressivamente perdeu relevância e deixou de contribuir para a evolução da economia, tal era a lentidão da produtividade agrícola. Por sua vez, uma expansão do turismo de massa contribuiu para a transformação económica do país.

Paralelamente ao fim da autarcia económica – nos finais da década de 1950 – podemos falar, segundo António Reis, do término de uma outra autarcia – a cultural, face à criação da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), em 1956, e da RTP, em 1957, factos institucionais que tiveram profundas incidências na vida dos portugueses. Este autor fala do surgimento dos primeiros sinais de uma nova modernidade cultural e de uma ainda tímida revolução das mentalidades.³⁰⁰ De facto, a cultura não ficou imune às alterações estruturais da sociedade. Surgiu uma nova geração universitária e intelectual, mais militante e empenhada, à qual a ideologia nacionalista e conservadora do Estado Novo nada lhe dizia. A criação e o consumo culturais entraram numa fase de acentuada dinamização e alargou-se o pluralismo estético em todos os ramos artísticos. A criação musical não se mostrou menos aberta aos ventos da mudança, surgindo assim uma nova geração de compositores aberta à influência de criadores como Boulez, Stockhausen e Luigi Nono.³⁰¹ Apareceram também novas formas de fazer música, como a Música Concreta, a Música Electrónica ou o Serialismo integral, e o acto do concerto passou a estar disponível às mais diversas expressões musicais. Não obstante, as alterações do ponto de vista cultural e musical não foram tão significativas como as transformações socioeconómicas, à excepção do aparecimento da FCG, da televisão e da disseminação do cinema, do disco, da rádio e das aparelhagens sonoras, fenómenos que influenciaram negativamente a actividade musical amadora (substituindo-a, muitas vezes), particularmente das bandas civis, isto porque, a maioria delas estagnou e não foi capaz de se adaptar a uma sociedade em acelerada mutação. Não esqueçamos que, até então, as filarmónicas quase detinham o monopólio da actividade musical amadora e do entretenimento, sobretudo nos meios rurais.

No contexto das transformações políticas, económicas e sociais verificadas durante o período em apreço seguidamente são abordados, embora de forma breve, dois fenómenos particularmente pertinentes na sociedade portuguesa do terceiro quartel do século XX – a emigração e a Guerra Colonial. Ambos estimularam milhares de homens a abandonar o país,

²⁹⁸ Idem, p. 407-408.

²⁹⁹ Idem, p. 412.

³⁰⁰ António Reis, “Introdução” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. V, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990, p. 8.

³⁰¹ Idem, p. 10-11.

sobretudo jovens dos meios rurais, contribuindo fortemente para a diminuição da população jovem. Estes dois fenómenos contribuíram de forma relevante, e em alguns casos decisiva, para a menor disponibilidade de recursos humanos em muitas filarmónicas, face ao abandono forçado de inúmeros músicos.

O Plano Marshall,³⁰² idealizado pelos EUA e iniciado em 1947 com o objectivo principal de reconstruir a Europa dos estragos da 2ª Guerra Mundial, juntamente com a consequente industrialização do centro da Europa, criaram um vácuo de mão-de-obra naquela região, que os portugueses se apressaram a preencher. A tradicional emigração de portugueses para o Brasil foi trocada, no final dos anos cinquenta, para os países europeus, em pleno surto de desenvolvimento. Entre 1958 e 1974 cerca de 1,5 milhões de portugueses radicaram-se na Europa central, sobretudo na França e na República Federal da Alemanha. Os principais motivos desta emigração foram dois: o regime político repressivo e embrenhado pelas guerras coloniais; e uma situação económica difícil, sobretudo nas zonas rurais. Foram os trabalhadores do norte e ilhas, os adultos jovens e os trabalhadores assalariados, aqueles que mais saíram do país,³⁰³ muitos de forma ilegal. Todavia, o fenómeno emigratório teve relevância distinta nas diferentes regiões do país: foi intenso no interior da região norte e noutros meios rurais, onde influenciou o normal funcionamento de muitas filarmónicas, e relativamente diminuto nas regiões do Alentejo e Algarve. Porém, estas regiões, sobretudo a primeira, foram fustigadas por um fenómeno semelhante – a migração interna – sobretudo para a região de Lisboa e península de Setúbal, cuja industrialização foi intensa a partir da década de 1950, atraindo os trabalhadores alentejanos.

Apesar do litoral industrializado não ter sofrido uma queda acentuada de habitantes (na região de Lisboa aumentou a população, fruto da migração interna, que compensou as saídas para o exterior), não significa ausência de emigração. No distrito de Lisboa, por exemplo, ela foi significativa, sobretudo para a Alemanha. Neste sentido, é plausível que o fenómeno emigratório tenha influído na disponibilidade de músicos em algumas bandas civis do litoral, embora em menor grau do que no interior. A inexistência de uma relação afectiva levou os músicos do interior que migraram para o litoral, sobretudo para a capital, a não integrarem as bandas das localidades que os acolhiam.

É importante ter em conta, não apenas o êxodo destinado ao continente americano e à Europa Central, como o dirigido para as colónias africanas. O auge da emigração colonial deu-se nos anos de 1960 devido à prosperidade e oportunidades de emprego criadas por um investimento estrangeiro significativo, bem como o destacamento de funcionários e militares. De acordo com

³⁰² Cujá designação formal é *European Recovery Program*. Relativamente ao Plano Marshall v. Maria Fernanda Rollo, *Portugal e a reconstrução económica do pós-guerra. O Plano Marshall e a economia portuguesa dos anos 50*, Lisboa, ministério dos Negócios Estrangeiros, 2007.

³⁰³ Eduardo de Freitas, “O fenómeno emigratório: a diáspora europeia”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. V, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990, p. 191.

Rui Ferreira da Silva, na década de 1950 emigraram para o Ultramar cerca de 272 mil portugueses.³⁰⁴ A emigração portuguesa aumentou, anualmente, desde a década de 1950 até 1973, ano do choque petrolífero e conseqüente crise económica, que levou muitos países a tomar medidas de restrição à imigração. Além disto, no ano seguinte sucedeu a Revolução Democrática e as conseqüentes expectativas positivas na população.³⁰⁵ Com o fim da ditadura, milhares de portugueses abandonaram as ex-colónias em direcção a Portugal: 80 mil em 1974 e mais cinco ou seis centenas de milhares nos anos seguintes.³⁰⁶ Alguns dos mais jovens integraram-se em filarmónicas, tendo contribuído para uma maior disponibilidade de recursos humanos e a conseqüente revitalização das bandas civis ocorrida após a Revolução Democrática.

O perfil dos emigrantes ajustava-se ao de parte dos elementos das bandas – adolescentes e jovens do sexo masculino, trabalhadores no sector de actividade primário. Segundo Fernando Martins, para além da predominância do sexo masculino, o escalão entre os 15 e os 29 anos era o mais significativo, seguido do segmento entre os 30 e 44 anos e aquele de idade inferior a 14 anos.³⁰⁷ Das 420 colectividades com banda que responderam a um inquérito realizado pela SEIT, no ano de 1971, mais de metade (232) assumiram que foram afectadas pela emigração de músicos o que demonstra, de facto, o quanto este fenómeno prejudicou a actividade *bandística*. Porém, não foi somente o êxodo que afastou executantes das bandas, tendo em conta as 386 bandas que afirmaram estar desfalcadas de elementos, um número muito superior às que referiram a emigração como prejudicial. Apenas trinta e quatro bandas assumiram estar completas.³⁰⁸

Além do que referem vários interlocutores no capítulo 5, diversos elementos ou ex-elementos de bandas sediadas em diferentes pontos do país, mencionam o fenómeno da emigração como prejudicial às filarmónicas, provocando inclusive o término de muitas. António Ferreira refere que “a Banda de Limãos já existia quando eu nasci, já lá vão mais de 82 anos. Terminou mais ou menos em 1964, por falta de músicos. Os velhotes morreram e os novos foram para o estrangeiro”.³⁰⁹ O ponto de vista de Sérgio Barreira vai no mesmo sentido em relação a uma banda do concelho de Chaves: “a banda acabou no final dos anos 50, devido à emigração

³⁰⁴ Rui Ferreira da Silva, “As colónias: da visão imperial à política integracionista”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990, p. 119. Por serem consideradas portuguesas, os movimentos migratórios para as colónias nunca foram apurados com exactidão *apud* Eduardo de Freitas, op.cit., p. 199.

³⁰⁵ Eduardo de Freitas, op.cit., p. 191.

³⁰⁶ Idem, p. 200.

³⁰⁷ Fernando Martins, “As «mudanças invisíveis» do Pós-Guerra” in *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974)* (coord. Fernando Rosas), vol. 7, dir. José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 375.

³⁰⁸ Margarida Ribeiro, “Relatório da Secção de Etnografia e Sociedades Recreativas”, Trabalho apresentado no *I Colóquio de Bandas de Bandas Civis e Filarmónicas*, não publicado, Santarém, 1971, p. 3 e 19. Os números mencionados relativamente a este inquérito são sempre em relação às 420 bandas que responderam ao mesmo, e não à totalidade das bandas existentes no país, as quais seriam em maior número.

³⁰⁹ Depoimento de António Ferreira, habitante de Limãos, concelho de Ribeira de Pena, *apud* Agostinho Gomes, *O contributo das bandas filarmónicas para o desenvolvimento pessoal e social: um estudo efectuado no alto Tâmega, sub-região do norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Vigo, Pontevedra, 2007, p. 533 (do anexo).

provocada pela necessidade de procurar vida melhor por parte dos nossos conterrâneos”.³¹⁰ Apesar de não ter ditado o seu término, outras bandas assumem a emigração como prejudicial à sua actividade, no terceiro quartel do século XX, designadamente, as bandas de Perafita (Vila Real), de Riba de Ave e de Santa Maria do Bouro (Braga), de Vila Nova à Coelheira (Viseu), de Outeiro Grande (Santarém), de Mogadouro, Brinço, Vimioso, Vilarinense e Artistas Mirandelenses (Bragança), Catarinense e Bidoeirense (Leiria). Na sua tese de doutoramento, Agostinho Gomes explana resumidamente os motivos da emigração e a razão de tal fenómeno ter afectado as bandas civis: “(...) Durante o regime fascista, a manutenção da Guerra Colonial e as fracas condições de vida dos portugueses, provocaram o êxodo das populações. Estes factos deram origem à migração / emigração para o litoral / estrangeiro e conseqüente desertificação, sobretudo nas regiões interiores, faltando pessoas para incorporarem as filarmónicas”.³¹¹ Tal como em grande parte de Portugal, na região Espanhola da Galiza o fenómeno emigratório teve particular dimensão e contribuiu para o fim de muitas bandas civis. De acordo com Carlos Dieguez “Na década de 60, na Galiza, desapareceram grande quantidade de bandas, em grande parte devido (...) à emigração”.³¹²

Não obstante os efeitos negativos nos recursos humanos das filarmónicas, uma das vantagens da emigração foi os donativos de emigrantes a instituições da sua terra natal, nomeadamente a bandas civis (as duas filarmónicas de Fermentelos são um bom exemplo). Algumas comunidades portuguesas no estrangeiro patrocinaram a ida de filarmónicas nacionais, particularmente as da sua localidade de origem, aos países que os acolheram. Este fenómeno, não só prestigiava o agrupamento, como era um factor motivacional para os seus elementos e uma atracção para candidatos a ingressar na banda. Alguns dos músicos que emigraram integraram-se em bandas de música dos países que os acolheram e outros fundaram, inclusivamente, bandas nesses países as quais, entre outros aspectos positivos, divulgaram música de compositores portugueses. Um dos exemplos mais interessantes é a Banda Irmãos Pepino, sediada no Rio de Janeiro (Brasil) e fundada em 1958 por emigrantes fermentelenses naquela cidade. Segundo o historial desta banda, o agrupamento tem como finalidade “manter a tradição das bandas de música trazida de Portugal, bem como suas músicas e seu folclore”.³¹³ Igualmente, o compositor e regente Açoriano Francisco Dias criou nos EUA, em 1967, a Banda de Santa Inês, em

³¹⁰ Depoimento de Sérgio Barreira, natural de Segirei, concelho de Chaves, *apud* Agostinho Gomes, op.cit., p. 534 (do anexo).

³¹¹ Agostinho Gomes, *O contributo das bandas filarmónicas para o desenvolvimento pessoal e social: um estudo efectuado no alto Tâmega, sub-região do norte de Portugal*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Vigo, Pontevedra, 2007, p. 451.

³¹² *Colóquio sobre bandas de música – Relatório e Conclusões*, Santa Maria da Feira, 17 de Março de 2012, p. 2.

³¹³ www.bandasfilarmonicas.com [consultado em 20-06-2015]

Providence, além de ter regido a Banda da Senhora da Luz de Fall River.³¹⁴ Outro aspecto positivo da emigração – que de forma indirecta beneficiou as filarmónicas – foi os apoios materiais e financeiros doados pelos emigrantes para a realização de festividades religiosas, sobretudo na região norte, onde eram habitualmente contratadas bandas civis, contribuindo desta forma para um mercado *bandístico* mais próspero.

Embora sem incidência na década de 1950, a Guerra Colonial foi um dos fenómenos que marcou a sociedade portuguesa da década de 1960 e inícios de 1970, afectando igualmente a disponibilidade de recursos humanos em algumas filarmónicas.³¹⁵ Não podemos ignorar que o perfil dos indivíduos mobilizados para África encaixava em parte dos elementos que compunham as bandas civis – jovens do sexo masculino. Como na época as bandas não integravam elementos do sexo feminino (fenómeno que se massificará a partir dos anos de 1980 e que em muito contribuiu para a revitalização das bandas), restaram os elementos mais velhos, além de algumas crianças e adolescentes. Mais de 800 mil homens foram mobilizados para África, enquanto várias dezenas de milhar se furtaram a participar na guerra e emigraram clandestinamente para o estrangeiro. Podemos afirmar que nenhum grupo ou camada social da população ficou imune aos efeitos e consequências desse conflito. Tal como aconteceu com o fenómeno da emigração, elementos ou ex-elementos de bandas sediadas em diferentes pontos do país, mencionam a Guerra Colonial como prejudicial às respectivas filarmónicas, nomeadamente, à Banda Associação Filarmónica do Espinhal (distrito de Coimbra): “A partir de 1964, devido à guerra colonial, que mobilizou a juventude da banda, viu-se forçada a um novo interregno”,³¹⁶ e à congénere Associação Banda do Cercal (distrito de Coimbra): “A participação de grande parte da população na guerra colonial criar-lhe-ia, obviamente, dificuldades de recrutamento de executantes, mas acabou por suplantar as dificuldades, sem ter sido forçada, como tantas outras, a interromper a sua continuidade”.³¹⁷ Nos respectivos históricos outras bandas assumem ter cessado actividade devido à Guerra Colonial: Banda dos Bombeiros Voluntários de Castro Daire e a Banda de Nagoselo do Douro (ambas no distrito de Viseu), a Banda de Pínzio (Guarda) ou a Banda Catarinense (Leiria).

³¹⁴ Ana Gaipo, “Francisco José Dias”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 2º volume (C-L) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 376. Outras bandas foram fundadas por emigrantes portugueses no estrangeiro, no período em consideração: Filarmónica Lira Bom Jesus (1968), em Ontário - Canadá; Portuguese Band of San Jose (1971), na Califórnia – EUA; Filarmónica Artesia (1972), na Califórnia – EUA; Sociedade Filarmónica Nova Aliança San Jose (1973), na Califórnia – EUA; Filarmónica União Portuguesa Santa Clara, na Califórnia – EUA; Sociedade Filarmónica Nova Artista Açoriana (1975), na Califórnia – EUA; Banda Filarmónica da Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1975), em New Jersey – EUA.

³¹⁵ Este fenómeno bélico não foi exclusivo de Portugal. Na Alemanha, por exemplo, em 1900 existiram cerca de 560 bandas militares com cerca de 23-40 músicos cada. Após a Primeira Guerra Mundial, restaram 140 bandas, com cerca de 27-37 músicos. In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, Second Edition, Macmillan Publishers Limited, London, 2001, p. 630.

³¹⁶ AA.VV., *Filarmónicas do distrito de Coimbra*, Coimbra, Federação de Filarmónicas do Distrito de Coimbra, 2005, p. 54.

³¹⁷ Idem, p. 42.

Naturalmente, nem todos os militares partiram para o conflito africano, cumprindo o respectivo serviço militar em quartéis da metrópole. O ingresso numa banda militar foi com frequência razão para evitar a mobilização para o Ultramar, portanto, os jovens provenientes de filarmónicas, com alguns conhecimentos musicais, embora rudimentares, esforçavam-se para integrar as bandas do Exército. Este fenómeno de profissionalização de músicos aparentemente positivo para as congéneres civis, não o foi, sobretudo porque esses músicos usavam instrumentos da respectiva banda militar, geralmente de diapasão de afinação normal (enquanto as bandas civis possuíam instrumentos de diapasão brilhante), ficando impossibilitados de dar o seu contributo ou, em alternativa, usar um instrumento de diapasão diferente, opção negativa para o desempenho musical do agrupamento. Face à escassez de instrumentos nas bandas civis, a partir do momento que um músico era recrutado para o Exército (ou emigrava) o seu instrumento era cedido a um aprendiz. Ou seja, não havia instrumentos “em depósito”.

A associação dos dois fenómenos referidos – emigração e Guerra do Ultramar – são frequentemente considerados como causadores da decadência, ou até mesmo do fim, de muitas filarmónicas, tais como, a Banda da Sociedade Filarmónica Monfortense, (“Devido ao fluxo migratório que se fez sentir nesta região e às partidas para a guerra colonial, durante os anos setenta a banda desapareceu”³¹⁸), a Banda de Gesteirense (“Devido à guerra colonial e à emigração, estes compromissos fracassaram, levando à inactividade da Banda de Gesteirense, a partir de 1965”³¹⁹), a Banda Nova de Fermentelos (“Após a saída do maestro Artur Nunes Bártolo, em 1963, a Banda Nova de Fermentelos atravessou a maior crise de sempre. As causas foram as seguintes: A emigração, nomeadamente para a Venezuela, que se iniciou no início dos anos cinquenta e retirou muitos músicos jovens da música; A mobilização de muitos jovens para a guerra colonial, a partir de 1961, que durante dois a três anos deixavam a banda. Muitos deles quando regressavam também emigravam [...]”³²⁰), a Banda de Rio Torto (“Em Rio Torto existiu uma banda, cujos instrumentos foram para a Casa de Trás-os-Montes de Lisboa, o meu pai foi músico e director, a filarmónica acabou na década de 60, época em que, devido à sangria provocada pela Guerra Colonial primeiro, e pela emigração depois, a aldeia perdeu muita população”³²¹), a Banda de Nozelos (“Em Nozelos houve uma banda que acabou nos anos 60 devido à guerra colonial e à emigração. Os instrumentos ainda andam por aí”³²²), a Banda de Vila Pouca de Aguiar (“A Banda de Vila Pouca de Aguiar foi fundada no início do século XX, tendo

³¹⁸ INATEL, *Bandas, Coros e Escolas de Música*, Lisboa, Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores – Divisão de Etnografia e Folclore, 1997, p. 35.

³¹⁹ AA.VV., *Filarmónicas do distrito de Coimbra*, op.cit., p. 65.

³²⁰ AA.VV., *Banda Nova de Fermentelos 1921-2001*, Ed. Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos, Águeda, 2001, p. 15.

³²¹ Depoimento de Duque (filho), habitante de Rio Torto, concelho de Valpaços apud Agostinho Gomes, op.cit., p. 533 (do anexo).

³²² Depoimento de Dinis Morais, concelho de Valpaços, apud Agostinho Gomes, op.cit., p. 534 (do anexo).

terminado no final dos anos 60, por falta de directores e músicos, provocada pela sangria da guerra colonial e da emigração”³²³), a Banda Democrática 2 de Janeiro (“A mobilização militar de jovens músicos para a guerra colonial, a emigração e a migração de tantos outros à procura de uma vida melhor (...) são algumas das causas próximas da extinção da filarmónica”³²⁴), a Banda de Tangil (“No ano de 1962 a banda esteve quase a interromper os seus 125 anos de actividade na altura, motivado pela emigração, pelo serviço militar obrigatório e a saída de alguns músicos para outras bandas [...] a banda ficou com 13 elementos, o que levou o maestro [...] a ponderar acabar com a banda por falta de elementos”³²⁵ e ainda as bandas Idanhense (Castelo Branco), Sabrosa (Vila Real), Safara (Beja), Retaxense (Castelo Branco), Comércio e Indústria das Caldas da Rainha e Soutocico (Leiria). Também no nosso estudo de casos demos conta de algumas bandas cujos fenómenos da emigração e Guerra Colonial afectaram gravemente a sua actividade, tendo sido, inclusivamente, decisivos para o término de algumas delas.

2.2. A disponibilidade de recursos humanos

No terceiro quartel do século XX a disponibilidade de executantes nas filarmónicas foi oscilante entre as existentes, a julgar pelos números apurados. Quer as bandas integrantes do nosso Estudo de Casos, quer muitas outras sobre as quais tivemos acesso a dados, possuíram uma dimensão humana média entre vinte e quarenta elementos. Por exemplo, os 3165 músicos das noventa e oito bandas³²⁶ participantes no I Concurso Nacional de Bandas Civas, realizado entre 1959 e 1960, revelam-nos uma média de 32,3 executantes por cada filarmónica. Igualmente, as normas do II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Civas, realizado entre os anos de 1968 e 1971, sugerem-nos as dimensões habituais nas filarmónicas da época. De acordo com Freitas, as bandas participantes foram agrupadas em três categorias, consoante o número mínimo de músicos – 33, 27 ou 19.³²⁷ Finalmente, o inquérito realizado pela SEIT, em 1971, indica-nos o número total de músicos – 11559, o que dá uma média de 27,5 músicos por cada uma das 420

³²³ Depoimento de José Figueiredo Dias, natural de Vila Pouca de Aguiar, *apud* Agostinho Gomes, op.cit., p. 534 (do anexo).

³²⁴ Rui Aleixo, *Aspectos da vida da Banda Democrática 2 de Janeiro*, Montijo, S.E., 2004, p. 63.

³²⁵ André Roquinho, *Banda Musical da Casa do Povo de Tangil*, Tangil, ed. da Banda Musical da Casa do Povo de Tangil, 2015, p. 52.

³²⁶ Pedro de Freitas, *O primeiro concurso nacional de bandas civis, Madeira e Açores: Belezas de Portugal*, Barreiro, Edição do autor, 1965, p. 196ss.

³²⁷ *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Civas (1968-1971) - Regulamento*, Lisboa, Fnac, 1968, p. 6ss.

bandas inquiridas.³²⁸ À primeira vista estes quantitativos sugerem-nos um abaixamento do número médio de elementos nas filarmónicas entre 1959 e 1971. Todavia, é importante reter que o número relativo ao primeiro concurso diz respeito a noventa e oito bandas, enquanto o apresentado no inquérito da SEIT refere-se a 420 filarmónicas. Outro aspecto a ter em conta é que a maioria das bandas de pequena dimensão, presumivelmente, não arriscaram participar no referido concurso, ou seja, participaram somente as que consideravam estar em condições de ter uma participação positiva, geralmente as com maiores dimensões.

Uma atenta observação de dados, particularmente de fotografias, relativa ao maior número possível de bandas civis permite constatar que, no período em estudo, não sofreram uma quebra significativa no total de instrumentistas. Nas décadas anteriores a 1950 eram constituídas por um número idêntico de executantes, ou seja, um número médio próximo das três dezenas. Como escreveu Guerra Pais, em 1931, “(...) e as pequenas bandas de música civis, com seus 20 a 30 executantes-amadores (...)”.³²⁹ Temos fotografias, desde finais do século XIX, que comprovam essa dimensão, um pouco por todo Portugal Continental (v. Anexo 2.1), para além das fotografias relativas às bandas incluídas no nosso estudo, que constam no quarto capítulo. Para complementar essas fotografias apresentamos, em baixo, os dados relativos ao número médio de elementos, por distrito, das bandas inscritas num concurso de bandas civis planeado em 1937 – mas que não se realizou – em que participariam 164 filarmónicas de quase todos os distritos nacionais, num total de 5279 executantes, o que dá um número médio de 32, 2 músicos por cada filarmónica (v. Apêndice 2.1).

| | | | | | | | | |
|-------------|--------|-------------|------------|-------------|---------|----------|---------|-------------|
| Aveiro | Beja | Braga | Bragança | C. Branco | Coimbra | Évora | Faro | Funchal |
| 29,8 | 33,4 | 33 | 25 | 27,4 | 33 | 37,4 | 32,8 | 41,3 |
| Guarda | Leiria | Lisboa | Portalegre | Porto | Setúbal | Santarém | V. Real | Viseu |
| 27 | 25,4 | 35,2 | 18,4 | 31,7 | 38,5 | 29,9 | 29,4 | 29,5 |

Quadro 2.1. Número médio de executantes das bandas, por distrito, participantes no concurso planeado pela FPCCR em 1937³³⁰

A dimensão dos coretos existentes em praças e jardins, construídos maioritariamente em finais do século XIX e inícios do século XX, indica-nos modelarmente a dimensão habitual das bandas na época porque, até finais da década de 1970, essas construções eram o lugar habitual de actuação destes agrupamentos e a sua dimensão era suficiente para as cerca de três dezenas de

³²⁸ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 3. Refira-se, todavia, a existência de bandas constituídas por quatro ou cinco dezenas de instrumentistas, tais como, as bandas de Revelhe (Fafe), da Sociedade Filarmónica Palmelense, da SFIA ou dos Mineiros do Pejão, embora estas fossem exceções e não regra.

³²⁹ Arte Musical, nº 35, 20-12-1931, p. 6.

³³⁰ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 132ss. Os valores em negrito e itálico correspondem aos quatro distritos a que pertenciam os concelhos do nosso estudo.

músicos. Aliás, eles foram edificados tendo em conta esse número aproximado de elementos. A partir da década seguinte devido, não só ao aumento da dimensão humana das bandas, como à utilização de maior variedade instrumental no naipe da percussão, os coretos deixaram gradualmente de ser utilizados pelas bandas, visto serem insuficientes em termos espaciais. Ainda assim, de forma a aproveitar a sua utilização tem sido frequente o aumento improvisado destes espaços de performance através de materiais móveis, retirados após a utilização.

Como é evidente, nem todas as filarmónicas tiveram a capacidade de manter o número de elementos. No caso das atingidas por um défice de músicos tal factor implicou limitações artísticas, perdendo a capacidade de interpretar uma série de obras musicais que exigiam um número maior de instrumentistas. Com efeito, frequentemente as partituras foram adaptadas para um número inferior de músicos como aconteceu, por exemplo, na Banda de Tangil (Viana do Castelo), segundo o seu historial: “a banda ficou reduzida a um limitado número de componentes, mas nunca desfaleceu e foi capaz de ultrapassar as dificuldades, adaptando o repertório aos músicos de que dispunha”.³³¹

Não obstante uma quantidade significativa das bandas não estar diminuída face aos períodos antecessores, estava desfalcada relativamente à instrumentação exigida em partituras musicais de editoras estrangeiras compostas e interpretadas na época³³² (era comum a ausência de músicos na flauta, oboé, fagote, trompa, tuba ou percussão) o que originava, com frequência, a necessidade de adaptações ao nível da instrumentação requerida nas partituras. Neste sentido, falar em escassez de músicos numa banda não implica forçosamente assumir a diminuição do número de músicos, no terceiro quarto do século XX, face às décadas antecessoras (até porque na maioria das bandas isso não sucedeu). Nessa linha de pensamento, constatamos que bastantes bandas estavam desfalcadas de elementos em diversos instrumentos (ou em algumas partes) e os motivos não eram necessariamente a falta de músicos, mas a impossibilidade de adquirir os instrumentos em falta, além de não haver formadores aptos para os ensinar. Ainda neste contexto, acresce que antes de 1950 – não obstante as bandas terem um número de músicos idêntico ao terceiro quartel do século XX – as marchas, hinos e temas de carácter dançante comumente interpretados não exigiam tantos músicos como as transcrições orquestrais disseminadas no terceiro quartel do século XX.

Ainda a propósito da caracterização humana das bandas civis, eram constituídas quase na totalidade por elementos do sexo masculino, quer nas funções de executante, quer nas de maestro

³³¹ www.bandasfilarmonicas.com [consultado em 03-10-2012]. Não esqueçamos que a maioria das bandas estava no limite em termos de recursos humanos, logo, um único músico que abandonasse a filarmónica, a sua falta era sentida, contribuindo para a carência de executantes.

³³² Este fenómeno estendia-se às bandas militares, designadamente as de 3ª classe, onde não estava prevista a existência de oboé, clarinete alto, clarinete baixo, fagote, trompa e tímpanos, instrumentos que integravam as partituras para banda de inúmeros compositores da época. A análise da instrumentação das bandas em estudo apresentada nos Quadros 5.1, 5.4, 5.5 e 5.6 corrobora a ausência de diversos instrumentos.

ou elemento directivo. A primeira banda que temos conhecimento a incentivar fortemente o ingresso em massa de elementos femininos foi a Banda da Sociedade Filarmónica Santa Cruz de Alvarenga. Na década de 1960, neste agrupamento musical, “as mulheres tomaram a resolução de substituir os homens na filarmónica local para que ela se não extinguisse” (v. Anexo 5.5).³³³ Quase todas as bandas a que tivemos acesso a documentação assumem a inexistência de elementos do sexo feminino até ao 25 de Abril de 1974 como, por exemplo, a Banda de Tangil (Viana do Castelo): “não há registos de mulheres fazerem parte da banda até ao ano de 1976, sendo as três primeiras a integrar a banda, Elvira, Maria Clara e Perpétua”,³³⁴ ou a Banda Boa União (Manteigas): “(...) desde 25 de Março de 1975, altura em que as primeiras meninas engrossaram as fileiras da formatura da Música Velha”.³³⁵ Uma explicação plausível para essa ausência – por oposição a outros agrupamentos musicais, geralmente mais elitistas, que contavam com mulheres – relaciona-se com estereótipos por vezes atribuídos às bandas e aos seus elementos, nomeadamente, a associação ao consumo excessivo de álcool e a determinados comportamentos reprovados socialmente. Outros dados dignos de referência são a faixa etária dos executantes, maioritariamente elevada, sendo escasso o número de crianças e, sobretudo, jovens, numa boa parte das bandas de música; e o frequente estímulo dos pais aos descendentes para que integrassem a banda da localidade.

A quantidade reduzida de bandas civis existentes na cidade de Lisboa a partir de meados do século XX, em comparação com décadas anteriores, ilustra exemplarmente a progressiva extinção destes agrupamentos musicais – nomeadamente os sediados nesta cidade – até ao terceiro quartel do século XX. Enquanto no ano de 1916 existiam trinta e cinco bandas na capital³³⁶ (em 1860 existiam 160 bandas em todo o distrito de Lisboa³³⁷) em 1956 estavam reduzidas a menos de meia dúzia, apesar de várias referências mencionarem a existência de apenas uma ou duas, nomeadamente a Banda da Academia Verdi, que se considera a única banda da cidade: “Será com bastante pesar que a cidade inteira verá desaparecer a última banda civil”,³³⁸ ou a Sociedade Filarmónica União Capricho Olivalense – “sendo uma das poucas bandas existentes em Lisboa, pois que existiram outrora na capital cerca de quarenta, hoje reduzidas a

³³³ *O Miradouro*, Ano 5º, nº 221, 21-10-1966, p. 6. Embora não fossem um elemento activo na performance ou na gestão, as mulheres colaboravam na banda mediante o transporte dos instrumentos mais pesados.

³³⁴ André Roquinho, op.cit., p. 69.

³³⁵ Paulo Costa, *1865 a 2015 século e meio da Banda Boa União – Música Velha*, Guarda, edição Banda Boa União – Música Velha, 2015, p. 24. Referimos, porém, a criação de um septeto de saxofones feminino na Sociedade Filarmónica Academia Almadense, nos anos de 1940, por iniciativa de Leonel Duarte Ferreira. Não obstante, geralmente esses membros femininos não integravam a banda.

³³⁶ Neves Dias, “No curso de regentes do INATEL: bandas e filarmónicas lutam pela sobrevivência”, *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 120, nº 42274, 12-12-84, p. 22.

³³⁷ Rui Casção, “Vida quotidiana e sociabilidade”, p. 526, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal. O Liberalismo (1807-1890)*, vol. 5, Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque (coord.), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

³³⁸ ANTT SNI, Cx. 184, *Carta da Academia Filarmónica Verdi para SNI, Cultura Popular e Turismo*, 29-09-1954.

uma ou duas (...).³³⁹ Os números fornecidos por Pedro de Freitas, em 1955, relativamente a Lisboa não diferem muito dos apresentados. Este autor refere que “das trinta e oito filarmónicas que há trinta anos [1925] existiam na capital, só duas existem, mas a darem quase o seu último suspiro”.³⁴⁰ Na década de 1960 o número de bandas existentes em Lisboa seria idêntico ao da década anterior. Em 1965 Celestino Casaca refere “(...) para que não se verifique a sua extinção, como aconteceu a quase todas as bandas civis de Lisboa e outras terras, ainda sobrevivendo algumas nas mais agrestes dificuldades”.³⁴¹ Poucos anos depois, em 1969, um responsável da Banda da Sociedade Musical União do Beato, ao agradecer um subsídio de 18000 escudos do SNI, refere existirem apenas duas bandas na cidade: “(...) visto que na nossa cidade existem apenas duas bandas de música”.³⁴² Ainda em Lisboa, segundo Freitas, “para se poder avaliar a sua decadência [das filarmónicas], basta enumerar as que desapareceram, por exemplo, no bairro de Alcântara: Alunos de Esperança; Alunos de Harmonia, Esperança e Harmonia, e Alunos Alves Rente”. Este autor enumera outras dezanove bandas desaparecidas em Alfama, Benfica, Santos, Ajuda, Beato, Marvila, Chelas, Olivais, Alto do Pina, Lumiar e Campo Grande.³⁴³

Tal como em Lisboa, na cidade de Setúbal inúmeras bandas civis desapareceram: “Setúbal, esta cidade que tinha a subida honra de empunhar a batuta do melhor que há em qualidade e, do país, a chefe dos distritos de maior quantidade de sociedades musicais, hoje, quase nem dá já pela baixa do numerário que tem sofrido”. O mesmo autor – Pedro de Freitas – destaca este distrito, naquilo que considera uma decadência confrangedora: “São já longos os anos decorridos em que as nossas bandas, numa decadência confrangedora, deixaram de nos deliciar com aquele entusiasmo (...).³⁴⁴ Pedro de Freitas refere casos de outros distritos cujo número de bandas civis foi reduzido até 1955: segundo este musicógrafo, o distrito de Aveiro possuiu 78 bandas e, em 1955, eram só 67; Setúbal teve 51. Em 1955 eram apenas 29; Em Faro passaram de 39 para somente seis, em 1955.³⁴⁵ Os distritos de Portalegre e Beja eram os menos dinâmicos em termos de movimento filarmónico, se tivemos em conta a pouca quantidade de bandas activas.

³³⁹ ANTT Fundo SNI, Cx. 184, *Carta da Sociedade Filarmónica União Capricho Olivalense para Director do SNI, Cultura Popular e Turismo*, 08-06-1956.

³⁴⁰ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto XIV, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, Setúbal, 1955.

³⁴¹ AMCA FIA, Celestino Graça, “A evolução das bandas civis”, Recorte de jornal, 31-10-1965.

³⁴² ANTT SNI, Cx. 4410, *Carta da Sociedade Musical União do Beato para SNI, Cultura Popular e Turismo*, 20-01-1969. Possivelmente por ter características semelhantes com Lisboa, particularmente o facto de ser um concelho maioritariamente urbano, Oeiras também retracta bem o florescimento das bandas filarmónicas até meados do século XX e a posterior decadência, até à década de setenta.

³⁴³ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 413-414.

³⁴⁴ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto I, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, Setúbal, 1955.

³⁴⁵ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto XIV, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, Setúbal, 1955. Treze anos antes, em 1942, o distrito de Faro possuía doze filarmónicas *apud* Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 162.

A nível nacional o número total de bandas civis terá igualmente decrescido, face aos decénios anteriores, pese embora a pouca precisão dos números recolhidos. Enquanto, entre nas décadas de 1920 e 1940 existiriam cerca de 800 bandas em Portugal Continental, Açores e Madeira,³⁴⁶ em 1963 o número diminuiu para sensivelmente 622, de acordo com Freitas.³⁴⁷ Com base em documentação relativa a um inquérito às bandas civis levado a cabo pela Secção de Etnografia e Sociedades Recreativas, da Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia da Direcção-geral da Cultura Popular e Espectáculos da SEIT, em 1971, alguns autores consideram que nesse ano existiam 420 bandas civis em Portugal. Todavia, esse número corresponde somente às bandas que responderam ao inquérito, o que exclui as que não responderam a as que não receberam o referido questionário, tal como algumas lamentaram. Como essa secção da SEIT assumiu dispor de elementos sobre a quantidade de bandas no continente e ilhas, foi baseado nesses dados que foram enviados, entre 10 de Fevereiro e 3 de Março de 1971, precisamente 614 inquéritos,³⁴⁸ ou seja, o número de bandas que a SEIT estimava existirem.

Além de não podermos ignorar a extinção de inúmeras bandas, a partir de meados do século XX, há que ter em conta igualmente a quantidade pouco significativa das que foram fundadas durante o terceiro quartel do século XX, face a períodos antecessores. No âmbito da sua pesquisa, Pedro Marquês de Sousa revela-nos que, até 1910, foram fundadas 625 bandas civis em Portugal.³⁴⁹ Uma análise do Quadro 2.2., que alude ao ritmo de criação de bandas civis a cada decénio, revela-nos que a partir de meados do século XIX foram fundadas dezenas de bandas a cada década, diminuindo ligeiramente nas décadas de 1930 e 1940 e, sobretudo, nos anos de 1950 e 1960. Na década de 1950 foram fundadas seis bandas e no decénio seguinte somente quatro. Nos anos de 1970 iniciou-se um reflorescimento ao nível da criação de bandas, intensificado no decénio subsequente. Além das que foram fundadas de raiz, outras foram reactivadas, como poderemos constatar no capítulo seguinte.

³⁴⁶ Pedro de Freitas, Pedro de Freitas, *O I Concurso Nacional de Bandas Civis – Madeira e Açores belezas de Portugal*, Lisboa, T.L.C.G.L., 1965, p. 357; e Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, T.L.C.G.G., Lisboa, 1946, p. 536. Todavia, em vários artigos publicados n' *A Arte Musical* na década de 1930, é referido por três autores existirem 1000, 2500 e até mesmo 3000 bandas civis em Portugal, números que nos parecem exagerados *apud* *Arte Musical*, 01-01-1930, nº 1, p. 5; *Arte Musical*, 10-07-1932, nº 46, p. 6; *Arte Musical*, 20-10-1931, nº 29, p. 5.

³⁴⁷ Pedro de Freitas, *O primeiro concurso nacional de bandas civis – Madeira e Açores belezas de Portugal*, Lisboa, L.C.G.L., 1965, p. 364. Na mesma obra Pedro de Freitas menciona a existência de mais de 800 bandas em 1945 e de pouco mais de 400 em 1965, p. 357.

³⁴⁸ Margarida Ribeiro, *op.cit.*, p. 1. A expedição destes inquéritos foi precedida de comunicados aos vinte e dois governos civis de então, bem como aos 304 municípios, na prevenção de indicação de bandas que poderiam existir sem o conhecimento da SEIT e, sobretudo, de certificar que as bandas respondiam aos inquéritos, esforço algo inglório já que foram bastantes as bandas que não responderam ao inquérito. Nesses 614 inquéritos enviados, há que ter em conta igualmente algumas bandas inactivas.

³⁴⁹ Pedro Marquês de Sousa, *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, reportórios e práticas interpretativas*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 44.

| | | | | | | | | | |
|----------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Décadas | 1800 | 1810 | 1820 | 1830 | 1840 | 1850 | 1860 | 1870 | 1880 |
| Bandas | 5 | 5 | 12 | 19 | 24 | 35 | 40 | 42 | 43 |
| 1890 | 1900 | 1910 | 1920 | 1930 | 1940 | 1950 | 1960 | 1970 | 1980 |
| 64 | 48 | 28 | 46 | 29 | 23 | 6 | 4 | 14 | 29 |

Quadro 2.2. Evolução do número de bandas civis actualmente activas e criadas entre as décadas de 1800 e 1980³⁵⁰

A dificuldade de sobrevivência de muitas bandas civis, ao longo do terceiro quartel do século XX, também pode ser verificada no elevado número das que cessaram, mesmo temporariamente, a sua actividade. Temos conhecimento de tal fenómeno em inúmeras bandas,³⁵¹ incluindo no nosso Estudo de Casos, como as de Cinfães, Castanheira do Vouga, Castelo Novo, Santa Cruz, Porto Salvo, Recreio Artístico da Amadora, Instrução Musical Oeirense e União Musical e Escolar Oeirense. Definitivamente, cessaram actividade as bandas da Casa dos Pescadores da Costa da Caparica, de Espadanedo, do Fundão, entre outras, sobre as quais não temos conhecimento.

Um pouco por todo o país eram frequentes as queixas face à decadência e extinção de bandas civis: “Nos anos 50 as bandas passaram por um período crítico e muitas acabaram. A nossa [Sociedade Filarmónica Cubense] foi uma das únicas, ou talvez mesmo a única, que se mantiveram activas”.³⁵² Maria José d’Alpuim refere mesmo alguns dos fenómenos que considera terem afastado jovens das filarmónicas, os quais foram abordados por nós nesta investigação: “[as bandas de música] Tiveram uma grande evolução (...) até aos anos 60. Nesta altura fenómenos como o êxodo rural, a emigração, a Guerra do Ultramar e até a emergência das músicas gravadas tocadas nas festas, colocaram em crise o seu crescimento”.³⁵³ Também o inquérito da SEIT, de 1971, menciona a extinção progressiva de filarmónicas, o qual tinha o objectivo de “averiguar e apreciar, com objectividade, um conjunto de medidas que obste ao desaparecimento total ou depauperamento progressivo desta manifestação popular e artística [as bandas civis]”.³⁵⁴

Diversos autores falam de uma crise nas bandas civis no terceiro quartel do século XX: Humberto d’Ávila, em correspondência dirigida ao presidente da EN, refere o seguinte: “Não ignora vossa excelência a crise que ameaça actualmente a existência das filarmónicas e bandas civis, cuja extinção gradual não se está observando sem grave prejuízo para o nível espiritual do

³⁵⁰ www.bandasfilarmonicas.com [consultado em Julho de 2014] Não tivemos em conta as dezenas de bandas que não disponibilizaram o seu historial neste sítio.

³⁵¹ Aljustrel, Calvos, Póvoa do Lanhoso, União Paredense, Limões, Lameiras, Tarouca, São Vicente de Alfena (Porto), Banda 1º de Dezembro de Olhão (Faro), União Pedroguense (Santarém), Lavre (Évora), Soutocico (Leiria), banda Democrática 2 de Janeiro do Montijo, entre outras.

³⁵² INATEL, *Bandas, Coros e Escolas de Música*, Lisboa, Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores – Divisão de Etnografia e Folclore, 1997, p. 29.

³⁵³ Maria José d’Alpuim, “Uma visão sobre as bandas para além da música”, in João Franco, *Bandas Filarmónicas Portuguesas*, Vila Praia de Âncora, Ancorensis – Cooperativa de ensino, 2011, p. 22.

³⁵⁴ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 2.

país”.³⁵⁵ Igualmente, Pedro de Freitas chama a atenção para as dificuldades das bandas de música amadoras: “(...) Pobres bandas civis portuguesas! É-lhes muito difícil arranjar padrinhos que as livrem da morte para onde caminham a passos apressados!!”³⁵⁶ Edite Salgado também chama a atenção para a difícil situação das bandas de então: “A situação por vezes crítica das bandas de música em Portugal é problema que desde há muito vem suscitando uma celeuma de lamentável condição e por isso com razões a todos os títulos justíssimas”.³⁵⁷ Celestino Casaca fala mesmo de uma estagnação a alastrar-se nesses agrupamentos: “não podem as colectividades continuar nesta latente e lamentável estagnação, que dia para dia mais se vai alastrando, sem que entretanto surja uma mão protectora que defenda as Bandas civis”.³⁵⁸ Numa localidade do distrito de Aveiro, em meados da década de sessenta, o défice de executantes foi colmatado com o ingresso de elementos do sexo feminino, um fenómeno que só mais tarde foi tomado como exemplo noutras congéneres: “O exemplo das decididas mulheres de Alvarenga não será talvez seguido pelas mulheres de numerosas localidades em que as bandas se encontram em crise por carência de executantes do sexo masculino”.³⁵⁹

O fenómeno mais relevante na actividade das filarmónicas terá sido o grau de disponibilidade de executantes, fenómeno influenciado por vários motivos, embora de relevância distinta. No ano de 1971, 386 das bandas inquiridas pelo referido inquérito da SEIT revelaram estar desfalcadas de elementos, enquanto apenas trinta e quatro consideravam estar completas. Os motivos indicados para esse desfalque foram vários, de relevância distinta, sendo de destacar o serviço militar (194 bandas referiram este aspecto), a dificuldade de recrutamento de músicos (sessenta e quatro bandas), o desinteresse da juventude (quarenta e sete bandas), a falta de verbas (quarenta bandas), a falta de instrumentos (vinte e três bandas), o cinema, o desporto e a TV (dezasseis bandas), a incompatibilidade de horários de empresas (treze bandas) ou a falta de escolas de aprendizes (dez bandas).³⁶⁰

A disponibilidade de recursos humanos nas filarmónicas estava relacionada, não só com o abandono de músicos da banda (devido, por exemplo, ao êxodo e à mobilização para a Guerra do Ultramar), mas também com a dificuldade de captação de potenciais aprendizes. Segundo o inquérito da SEIT, de 1971, em 367 bandas o recrutamento de músicos era considerado difícil, em

³⁵⁵ ANTT SNI, cx. 5547, Humberto d’Ávila, *Carta dirigida à Direcção da Emissora Nacional de Radiodifusão*, Lisboa, 07-11-1967.

³⁵⁶ Pedro de Freitas, *O I Concurso Nacional de Bandas Civis – Madeira e Açores belezas de Portugal*, Lisboa, L.C.G.L., 1965, p. 362.

³⁵⁷ Edite Varela Salgado, “Em prol das bandas de música”, in *Novidades*, Lisboa, Ano 85, nº 24973, 1-10-70, p. 8.

³⁵⁸ AMCA FIA, Celestino Graça, “A evolução das bandas civis”, Recorte de jornal não identificado, 31-10-1965.

³⁵⁹ *O Miradouro*, Ano 5º, nº 221, 21-10-1966, p. 6.

³⁶⁰ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 19-20.

trinta e sete era fácil, e em seis razoável.³⁶¹ Para essa dificuldade de recrutamento contribuiu a estagnação das bandas em termos de repertório (que levou músicos e público a distanciarem-se), a questão dos gostos e preferências musicais dos potenciais aprendizes por outros géneros de música populares na época, nomeadamente, os designados de modernos – o *pop-rock* – e a disseminação de grupos e conjuntos³⁶² musicais alternativos às bandas, que interpretavam estilos musicais mais apelativos à juventude e participavam em diferentes eventos. Vejamos o que refere António Tilly acerca das preferências musicais de parte da juventude da década de sessenta: “Como muitos jovens, no início da década de 60, as suas preferências musicais [do cantor Paulo de Carvalho] centraram-se no repertório anglo-americano do *rhythm 'n blues* e do *rock'n roll*, estilos associados aos emergentes conjuntos eléctricos”.³⁶³ Como escreveu Luís Vaz de Camões e cantou José Mário Branco, num álbum da época, “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”.

A juventude portuguesa dos principais centros urbanos do país teve um contacto inicial com os intérpretes e estilos *pop-rock* produzidos nos EUA e na Grã-Bretanha a partir da segunda metade da década de 1950, quando foram introduzidas as guitarras eléctricas no nosso país. Desde então, o *pop-rock* ganhou uma crescente expressão nas práticas culturais, estilos de vida e identidades sociais de sucessivas gerações de jovens que acompanharam a produção musical desses dois principais centros internacionais. A associação da música *pop-rock* aos países industrializados e às configurações sociais da modernidade ocidental fez que estes estilos fossem, em diferentes períodos (especialmente entre as décadas de sessenta e oitenta), englobados na categoria genérica de “música moderna”, conotados com os estilos de vida da juventude, e distintos de expressões musicais pensadas enquanto “tradicionais”, associadas a um passado “conservador”, às gerações mais velhas ou aos grupos sociais com preocupações intelectuais e políticas distantes daquelas de uma boa parte da população jovem.³⁶⁴

As imagens e sons do *rock and roll* permitiram que jovens portugueses de diferentes classes sociais e provenientes sobretudo de meios urbanos tivessem contacto e, em muitos casos,

³⁶¹ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 20.

³⁶² Termo utilizado para designar um pequeno agrupamento musical, instrumental, vocal ou misto. A partir da década de 1940, o termo “conjunto” foi amplamente utilizado para designar novos agrupamentos com configurações variadas, que se desenvolveram a partir da década de 1920 em torno da bateria de percussão tocada por um único músico, e que começaram a ser designados por “jazz-bands”. Até aos finais da década de 50, os termos “jazz-band, e “jazz” (“jazzes”, no plural) coexistiram com o termo sucedâneo “conjunto” na designação dos agrupamentos musicais, de configuração diversa, organizados em torno da bateria de ritmo e com um repertório assente nos estilos de dança em voga Cf. António Tilly, “Conjunto”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 1º volume (A-C) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 317-318. Em Cinfães estes agrupamentos eram igualmente conhecidos por “concerto”.

³⁶³ António Tilly, “Paulo de Carvalho”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 1º volume (A-C) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 259.

Optamos por abordar somente o *pop-rock* e negligenciar a balada e a canção ligeira – outros géneros musicais relevantes no período em consideração – porque o alcance destas duas na população foi diminuto quando comparado com o primeiro.

³⁶⁴ Rui Cidra et al., “Pop-rock”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 3º volume (L-P) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 1037.

se identificassem com as imagens de “modernidade”, consumo, emancipação e revolta associadas ao *rock and roll* e aos estilos de vida dos jovens norte-americanos, num país conservador. O cinema tornou igualmente o *rock and roll* acessível aos jovens dos estratos urbanos mais desfavorecidos da sociedade portuguesa, sem poder de compra para aceder a equipamentos de reprodução sonora e a fonogramas, mas com práticas de sociabilidade envolvendo o cinema, a rádio e os bailes em associações recreativas. A popularidade do *rock and roll* motivou a formação de conjuntos vocacionados para a interpretação de novos estilos, bem como o desenvolvimento de novas práticas expressivas e sociabilidades protagonizadas por jovens, em Coimbra, Lisboa e Porto. Os bailes em associações recreativas, arraiais de festa, escolas e liceus, tornaram-se eventos centrais para a divulgação dos reportórios do *rock and roll*. Adoptando as configurações instrumentais que caracterizavam este género musical, assentes nas guitarras eléctricas, os “conjuntos” reproduziam as canções conhecidas através de fonogramas e do cinema, compondo igualmente as primeiras canções originais inspiradas nos novos estilos musicais. No início da década de 60 o *rock and roll* passou a dominar as preferências dos jovens empenhados na formação de “conjuntos”. Entre os conjuntos formados a partir dos fenómenos de popularidade dos grupos The Shadows e The Beatles, contam-se os Espaciais, Ekos, Conjunto Mistério, Sheiks, Os Tártaros, Chinchilas, entre outros.³⁶⁵ Efectivamente, vários cantores e conjuntos deste estilo musical exerceram grande fascínio sobre a juventude urbana portuguesa a partir da segunda metade da década de cinquenta. Uma das conclusões alcançadas no nosso Estudo de Casos foi precisamente que os géneros musicais “modernos” tiveram maior impacto na juventude das zonas urbanas ou semiurbanas, que a dos meios rurais, onde esses géneros tardaram em chegar.

A par da disseminação de “conjuntos”, concorrentes das bandas, e da propagação da música moderna, e conseqüente adesão por parte da juventude, foram muitas as críticas a esta, por parte de diferentes personalidades, como Edite Varela: “Mas é, pois, bastante difícil, dada a onda de músicos *pop* que, invadindo até as pacatas aldeias da província, destrói tudo e também a música de carácter folclórico para impor os seus desafinados sons e trejeitos estrambólicos familiarizados com a droga e a mini-saia”.³⁶⁶ Silva Dionísio também alertou para o que considerava serem “os perigos” da então música moderna: “(...) Pretende-se proteger a tradição musical portuguesa, como contrapartida do efeito deletério da música estrangeira junto dos jovens e que poderá vir a relegá-la para um plano secundário dentro das próximas gerações ou fazê-la, mesmo, perder a própria identidade”.³⁶⁷ Da mesma forma, Pedro de Freitas criticou o afastamento do povo às bandas em detrimento da música rock: “Este amor primitivo [as bandas de música], de

³⁶⁵ Idem, p. 1039.

³⁶⁶ Edite Varela Salgado, “Em prol das bandas de música”, in *Novidades*, Lisboa, Ano 85, nº 24973, 1-10-70, p. 8.

³⁶⁷ Silva Dionísio, “Actividades dos centros de recuperação de instrumentos musicais” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, CM de Abrantes, 1984, p. 134.

mãos dadas com o desmantelamento geral da música, parece ter morrido para dar mais vida aos entusiastas e aguerridos dos novos métodos e novas distrações de acorrentar o povo ao pedestal da vozeria grosseira, insultuosa e odiosa”.³⁶⁸ Além da música *rock*, Pedro de Freitas atacou os chamados *jazzes*: “E há ainda os *jazzes* que matam, na sua luta de interesses, as velhas bandas”.³⁶⁹ Este autor considera igualmente que:

*Quase todas [as sociedades musicais] possuem os seus “jazzes”, pois esta infernal modalidade chama a si as melhores intenções da mocidade, que, só quer aprender a tocar trompetes, saxofones e trombones de varas. É que estes são os instrumentos preferidos dos “jazzes”. (...) E assim as bandas vêem-se abandonadas. Não há quem queira aprender a tocar a trompa, o trombone de acompanhamento, o barítono e o baixo. (...) A fuga às fileiras das bandas é grande; em contra-partida à porta dos “jazzes” formam-se enormes bichas.*³⁷⁰

Parece, de facto, que a origem de todos os problemas das filarmónicas era, na opinião de Freitas, o *jazz*: “A certa altura, devido à música infernal do *jazz*, houve uma cisão na banda (...)”.³⁷¹ Todavia, este autor considera o *jazz* como passageiro e acredita que a “música propriamente dita” sobreviverá: “O escalracho do *jazz*, que infelizmente já invadiu cidades, vilas e aldeias, não poderá, mercê da intuição artística e da inteligência dos regente das bandas populares, abafar o gosto pela música propriamente dita. O *jazz* passará!”.³⁷² Na verdade, estes autores alertam para o desinteresse da população jovem em relação às bandas civis em detrimento de agrupamentos musicais ligados à “música moderna”. Esse afastamento era visível, quer nos jovens músicos e aspirantes a aprendizes, quer na população ouvinte.

Da mesma forma, a versão oficial das instituições ligadas ao regime ditatorial era discriminatória face a todo o tipo de música que não tivesse uma proveniência tradicional, como o *jazz*, bem como relativamente aos chamados bailes modernos:

Todos os sons que não tivessem uma proveniência tradicional eram desaconselháveis para o meio campesino. Esta atitude assumiu contornos proibicionistas a partir da criação da JCCP. A música jazz foi um dos géneros proscritos. Em 1946, o subsecretário de Estado das Comunicações considerava os grupos de jazz como «deseducadores e desnacionalizadores», lançando um anátema com impacto duradouro (...). Os bailes

³⁶⁸ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto I, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, 1955.

³⁶⁹ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 531.

³⁷⁰ Idem, p. 539.

³⁷¹ Idem, p. 475.

³⁷² Idem, p. 504.

*modernos eram a prática cultural desviante mais criticada pelo regime. Em certa medida, chegou a ser encarado, em si mesmo, como uma prática negativa.*³⁷³

A contestação à preferência por “Conjuntos”, ou *jazzes*, em detrimento das filarmónicas, foi peculiarmente contestada no seio da igreja, como podemos constatar no seguinte periódico, editado pelo pároco de uma aldeia:

*Em vez da actuação das simpáticas filarmónicas que executavam música portuguesa e trechos clássicos, o povo das aldeias já reclama os conjuntos para as suas festividades religiosas, como se o culto do Senhor se compadecesse com bacanais de pagãos. À face da legislação diocesana em vigor, deve ser recusada a participação de tais agrupamentos em festas da igreja.*³⁷⁴

Fora de Portugal, designadamente na região espanhola da Galiza, o fenómeno “concorrencial” de outros agrupamentos musicais, terá igualmente prejudicado as bandas civis. De acordo com Carlos Dieguez, “na década de 60, na Galiza, desapareceram grande quantidade de bandas, em grande parte devido à criação de «Orquestras Show» (...)”.³⁷⁵

O crescimento económico verificado a partir da década de cinquenta produziu um aumento dos rendimentos disponíveis e, claro, do consumo. À procura acrescida, correspondia uma oferta mais diversificada. Esta dinâmica de consumo privado estava relacionada com a difusão – veiculada pela publicidade, rádio e televisão, ou pelos emigrantes – de padrões de consumos “urbanos” ou “de massa”.³⁷⁶ Portanto, o aumento do poder de compra e uma maior abertura ao exterior originaram uma transformação dos hábitos e padrões de consumo dos portugueses, incluindo as formas de diversão e de passatempo, algumas influentes na disponibilidade de recursos humanos das bandas civis, como o aparecimento da televisão, a disseminação da rádio ou a propagação de modalidades desportivas, ligadas ao designado progresso da sociedade, as quais ameaçaram a popularidade das bandas de música. Como notou Pedro de Freitas, “a época de dedicação e partidarismo é passada, pois factores como (...) o football, a telefonia, o cinema, os cafés, e, em muitos indivíduos até, o comodismo, tudo tem contribuído para a crise da nossa música popular”.³⁷⁷ Nesta linha de pensamento, diversos autores mencionam que esse progresso, proveniente de uma sociedade em grande mutação, foi o principal responsável pela extinção de bandas civis, devido às alterações e inovações a ele ligadas,

³⁷³ Daniel Melo, *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*, Lisboa, Instituto das Ciências Sociais, 2001, p. 204.

³⁷⁴ *Sinos Aldeia*, Ano VIII, nº 95, Julho de 1973, p. 1.

³⁷⁵ *Colóquio sobre bandas de música – Relatório e Conclusões*, Santa Maria da Feira, 17-03-2012, p. 2.

³⁷⁶ Américo Ramos dos Santos, “Abertura e bloqueamento da economia portuguesa”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. V, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990, P. 136.

³⁷⁷ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 531.

designadamente o aparecimento de novas formas de ocupação dos tempos livres: “De há quarenta anos para cá, começou o declínio da música amadora, parente pobre da cultura que era desejável para o povo dentro de uma sociedade em transição e em que a mocidade começava a ser solicitada por consecutivos elementos de modernidade, tais como, cinema, rádio, futebol, televisão, hóquei em patins, etc”.³⁷⁸ Especificamente Levy Gomes refere que

*Apesar dos factores positivos do progresso ao longo do século XX, este também provocou alterações no quotidiano do homem e consequentemente da sociedade. A TSF aparece nos anos 30 e leva a todos os lugares electrificados a música e o teatro radiofónico e em meados do século aparece a televisão, que veio abalar ainda mais fortemente a vida associativa.*³⁷⁹

Este autor diz ainda que a extinção da Banda da Cruz Quebrada (Oeiras), bem como de outras, “enquadra-se num dos muitos fenómenos de progresso, isto se tivermos em conta que o progresso significa avanço. O certo é que deixa muito de bom pelo caminho”.³⁸⁰ Esta ideia que o progresso acabou com muitas bandas é partilhada por Manuel Guiomar ao afirmar que “a máquina do progresso tudo devorou e hoje poucos conhecem a pauta musical e as suas sete notas”.³⁸¹ Não parece, de facto, haver dúvidas que as formas de diversão e ocupação dos tempos livres, surgidas nos meios urbanos a partir da década de 1950, afastaram alguns jovens das filarmónicas, o que dificultou a renovação de elementos: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades e [...] por meados do século passado as bandas civis foram-se extinguindo e a da SIMECQ não foi excepção”.³⁸² Pedro de Freitas contesta igualmente a dificuldade de captação de aprendizes, face a essas formas de entretenimento:

*Não há dúvida que um dos motivos poderosos que afligem as filarmónicas é a maneira como se há-de criar um forte estímulo para uma melhor e maior chamada de aprendizes à mesa do solfejo e à estante do instrumento. A época actual é muito refractária à classe de aprendizes. As distrações são outras, o meio social evoluído é a grande fuga que origina o afastamento da aborrecida aprendizagem das sete notas (...).*³⁸³

³⁷⁸ ABSGNR ESD BF1, *Breve história das bandas em Portugal: sua importância na cultura popular*, Palestra proferida a convite de uma banda, p. 1.

³⁷⁹ Levy Nunes Gomes, *Porto Salvo – de Caspolima à actualidade*, Oeiras, CM de Oeiras. 2007, p. 47.

³⁸⁰ Levy Nunes Gomes in *O Cruz Quebradense*, Cruz-Quebrada, Ano I, nº 1, Fevereiro de 1967, p. 3.

³⁸¹ Manuel Ferreira Guiomar in *O Cruz Quebradense*, Cruz-Quebrada, Ano I, nº 4, Maio de 1967, p. 8.

³⁸² Levy Nunes Gomes, *Cruz-Quebrada – Dafundo: património e personalidades*, Oeiras, CM de Oeiras. 2006, p. 103-104.

³⁸³ Pedro de Freitas, “O aprendiz de música é o primeiro escalão do filarmónico”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 89.

Com efeito, é importante ter em consideração a inércia da maioria das filarmónicas que, perante uma sociedade em acelerada transformação,³⁸⁴ não teve capacidade de se actualizar ou adaptar, como veremos mais à frente. A crescente oferta de outros tipos de entretenimento não foi linear em todo o território nacional. Particularmente nos meios rurais, tal fenómeno deu-se somente após o 25 de Abril de 1974, como podemos comprovar pela opinião de muitos dos nossos entrevistados no capítulo quinto. Em aldeias e vilas, no período considerado, a filarmónica foi a única forma de passatempo da população jovem, em parte, devido à inexistência de equipamentos electrónicos. Não esqueçamos que em muitas dessas regiões a electrificação foi instalada somente após o dealbar da democracia. Em 1971, Margarida Ribeiro realçou o papel das bandas nas localidades rurais sem impacto tecnológico: “São [as bandas filarmónicas], ainda actualmente, nas regiões onde o impacto tecnológico não alterou as estruturas tradicionais, os elementos promotores de cultura que valorizam e dignificam os actos civis, religiosos, morais e lúdicos da vida espiritual do nosso povo”.³⁸⁵

O surgimento da RTP, em 1957, insere-se no progresso a que esses autores se referem. A televisão contribuiu para uma evolução das mentalidades e foi através dela que as pessoas conheceram diferentes realidades e valores, bem como assistiram a acontecimentos internacionais e a programas culturais, além da sua função de ocupação dos tempos livres. A televisão trouxe a casa dos portugueses sinais de uma nova geração e de uma mentalidade juvenil que o mundo da canção *pop-rock* facilmente propagou. Embora nas primeiras décadas de emissões televisivas a maioria dos lares não possuísse TV, foi frequente as colectividades adquirirem uma para usufruto dos seus sócios, como aconteceu na SIMECQ, em finais dos anos cinquenta: “Televisão: todas as noites é grande a afluência dos nossos associados às emissões de televisão, facto que muito nos agrada, pois contribuem assim para os melhoramentos que necessitamos”.³⁸⁶ Todavia, em muitas regiões rurais o impacto da TV foi irrelevante, em virtude de a electrificação ter ocorrido somente no último quarto do século XX. Em Castanheira do Vouga, por exemplo, localidade de uma das bandas estudadas, a electricidade foi instalada somente em 1974.

Além do aparecimento da TV, Levy Gomes menciona a rádio como prejudicial à actividade das bandas civis: “Primeiro a rádio e depois a televisão originaram o desaparecimento de muitas filarmónicas e outros grupos musicais”.³⁸⁷ Não esqueçamos que este meio de comunicação transmitia frequentemente estilos musicais denominados “modernos”, o que terá formatado os gostos musicais de uma parte dos jovens. Apesar de a EN ter sido fundada somente

³⁸⁴ “[nos anos 50] a sociedade portuguesa iniciava um dos mais profundos processos de mudança estrutural da sua história (...)”. Fernando Martins, “As «mudanças invisíveis» do Pós-Guerra” in *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974)* (coord. Fernando Rosas), vol. 7, dir. José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 371.

³⁸⁵ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 1.

³⁸⁶ *O Cruz Quebradense*, Cruz-Quebrada, número único, Outubro de 1959, p. 8.

³⁸⁷ Levy Nunes Gomes, *Queijas: de aldeia que foi a vila que quer ser*, Oeiras, CM de Oeiras. 1997, p 33.

em 1934, desde a década de 1920, que uma série de rádios se instalou no país, sobretudo em Lisboa. Da mesma forma, Fernando Lopes Graça, na década de cinquenta atacou “o contributo nefasto da rádio e do disco”, concretamente o seu conteúdo musical, onde predominava a canção ligeira, para a crise que ele considerava existir na música portuguesa. Este musicólogo considerou a música ligeira o “prato preferido” da política artística nacional.³⁸⁸ Um apontamento para referir, todavia, que a rádio, tal como a TV, teve aspectos positivos para as bandas, designadamente, a possibilidade de transmissão de concertos de bandas de música, sobretudo militares, habitual no terceiro quartel do século XX, como veremos mais adiante.

A utilização de equipamentos electrónicos, vulgarmente denominados “aparelhagens”, provocou alterações significativas nos processos de produção e recepção musical, alterou a configuração dos conjuntos musicais e levou ao aparecimento de novos eventos musicais. Evidentemente, o uso das aparelhagens acompanhou o processo de electrificação do país, iniciado nos anos quarenta e terminado décadas mais tarde, embora o uso desses equipamentos se tenha alargado a partir da década de cinquenta. Na opinião de Tilly, as aparelhagens complementaram e, nalguns casos, substituíram os grupos musicais, como os conjuntos de baile, os gaiteiros e as bandas filarmónicas nalgumas das suas funções. Na década de 1960, a abertura ao mercado internacional de fonogramas, especialmente no contexto da música popular e do *pop-rock* internacional, contribuiu decisivamente para a progressiva predominância da música gravada nas práticas de recepção musical. Portanto, o fonograma substituiu os agrupamentos musicais na interpretação dos êxitos internacionais. Desde finais dos anos cinquenta, e principalmente durante a década seguinte, a designação “aparelhagem” estendeu-se aos equipamentos electrónicos utilizados pelos conjuntos musicais na amplificação da voz e dos instrumentos musicais electrónicos.³⁸⁹ Paulo Lameiro tem uma opinião semelhante, a propósito da possibilidade de substituição das bandas de música por aparelhagens sonoras, pelo menos em alguns serviços: “Em algumas festas existe ainda uma aparelhagem móvel colocada num veículo, que percorre durante a manhã as ruas da localidade e das aldeias vizinhas, tomando o lugar das filarmónicas e dos gaiteiros, ou reforçando as funções destes de anunciar [a festa]”.³⁹⁰ A chegada de aparelhagens sonoras originou igualmente o surgimento de estabelecimentos de diversão, paralelos aos bailes realizados nas sociedades recreativas: “Até meados do século passado o divertimento das famílias encontrava-se nas sociedades recreativas, mas com a vulgarização das *boîtes*, os bailes realizados

³⁸⁸ Fernando Lopes Graça, *A música Portuguesa e os seus Problemas II*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 31-33 e 41-43.

³⁸⁹ António Tilly, “Aparelhagem”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 1º volume (A-C), Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 43-44.

³⁹⁰ Paulo Lameiro, “Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas”, in *Actas dos 3ºs. Cursos internacionais de verão de Cascais*, p. 220, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.

nessas sociedades entraram em desuso”.³⁹¹ A utilização de aparelhagens sonoras em diferentes eventos, além de ser da preferência dos jovens, acarretava menos custos que, por exemplo, uma banda, daí a progressiva opção por esses aparelhos em detrimento de uma filarmónica:

*Tremendo alto-falante encanudava atroadoramente um vozeirão (...). A aparelhagem nefanda cujas goelas potentes eu pressentia levarem a morte e a ruína a todo o folclore das romarias (...) estava, porém, nas boas graças da moçoila, que me esclareceu diligentemente: não vê vossemecê que isto ao menos faz bulha, de modo que todo o arraial ouve e nós não temos que dar de comer e de beber se não ao dono da “mánica”. Além de isso sai muito mais barato.*³⁹²

De qualquer forma, realçamos a impossibilidade de nas festas religiosas as bandas serem totalmente preteridas pelas aparelhagens, ou por outro tipo de grupo musical, em virtude do seu papel de exclusividade na esfera dos eventos estritamente religiosos, como a procissão e a missa. Entre as bandas do nosso estudo, particularmente as do Fundão, vários entrevistados corroboram esta ideia, embora também admitam que em certas funções, nomeadamente no concerto que realizavam no coreto, elas foram substituídas por conjuntos de baile ou aparelhagens:

*Em muitas aldeias (...) a participação das bandas limita-se às arruadas, a solenizar a missa com o seu coral e instrumental e a acompanhar a procissão. Pela tarde ou noite, no lugar onde noutros tempos se via uma ou duas bandas de música a abrilhantar o arraial, vê-se, e cada vez mais, um conjunto ou simplesmente um gira-discos ao som dos quais a juventude dança sem parar.*³⁹³

Não obstante, os autores da citação anterior retiram aspectos positivos no aparecimento de aparelhagens sonoras, frequentemente acusadas de prejudicarem a actividade das bandas civis:

*As novas técnicas do presente século de fazer música através de instrumentos electrónicos e de aparelhagens de som, com incidência na música ligeira, vieram, em nosso entender, lançar as bandas filarmónicas para o lugar a que têm direito: a apresentação de boa música (sinfónica ou ligeira), nos lugares apropriados que são os concertos e dos quais são ainda símbolos vivos os antigos coretos, autênticos monumentos em homenagem às filarmónicas e à sua cultura popular.*³⁹⁴

³⁹¹ Levy Nunes Gomes, *Sociedade de Instrução musical e Escolar Cruz-Quebradense (1880-2005): 125 anos de existência*, Oeiras, CM de Oeiras, 2005, p. 65.

³⁹² Mário de Sampayo Ribeiro, *Considerações à margem do folclore musical – as bandas civis do concelho de Oliveira de Azeméis*, Obra Social de S. Martinho da Gândara, Lisboa, 1954, p. 18.

³⁹³ Joaquim Fernandes e Manuel Gonçalves, “Música Popular Portuguesa”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 85.

³⁹⁴ Id., *ibid.*

Noutro âmbito, o desporto e o futebol em particular foi uma das formas de ocupação dos jovens de então que contribuiu para o afastamento de jovens de algumas bandas: “(...) As nossas filarmónicas atravessam agora, de um modo geral, uma crise. Primeiro, vai faltando quem toque. Dos possíveis executantes, uns abandonam o torrão natal, outros preferem os desportos”.³⁹⁵ Curiosamente, segundo alguns autores, o afastamento dos jovens das bandas em prol do desporto, foi uma evolução e não uma modificação ou alteração dos hábitos e formas de entretenimento. Carlos Alberto, por exemplo, relativamente à extinção da banda de música da SIMECQ, e posterior organização de uma secção desportiva, considera que foi uma “evolução dos tempos” ao afirmar: “[A banda] foi extinta! Hoje possuímos uma secção desportiva. A evolução dos tempos assim o ditou”.³⁹⁶ Por outro lado, Edite Salgado contestou firmemente “as facilidades e protecção” dadas ao futebol, em detrimento das sociedades de recreio, especialmente as bandas:

*Julgando-se seguir um bom rumo (...), deram-se ao futebol todas as facilidades e protecção, começando este a tomar incremento com a construção de estádios, pois que, para utiliza-los, mesmo analfabetos basta para darem pontapés na bola. Com isto sofreu tudo que era apropriado das sociedades de recreio, muito especialmente as bandas de música, as quais, se quiserem salva-las, é necessário que se tornem providências.*³⁹⁷

Em 1979, também Humberto d’Ávila contestou a promoção dada ao desporto, no âmbito das colectividades: “a movimentação de crianças e adolescentes tem conhecido um notório impulso, ultimamente, em especial porém no campo do desporto. (...) A atenção é polarizada para o movimento. O reflexo físico predomina”. Este autor defende que devem ser as colectividades a promover a educação musical: “(...) identicamente à penetração desportiva que tem sido tentada por intermédio das escolas e sociedades de recreio e cultura, teremos de recorrer igualmente a essas colectividades populares, mormente as que possuam ainda bandas musicais, para, na ausência de formação musical a partir do ensino básico, dinamizar um sistema de relação entre elas e as escolas das respectivas regiões”.³⁹⁸

A crise instalada em algumas bandas, e respectivas colectividades resultou, como já foi dito, de alterações estruturais na sociedade portuguesa, e menos da vontade específica das colectividades em acabar com actividades culturais, nomeadamente as filarmónicas. Foi uma série de transformações nos hábitos sociais e recreativos das populações urbanas que influenciou o declínio de muitas bandas citadinas devido, sobretudo, ao défice de recursos humanos, os quais tinham preferência por outras formas de entretenimento: “Com o aparecimento da máquina, do

³⁹⁵ *Miradouro*, Ano 5º, nº 221, 21-10-1966, p. 6.

³⁹⁶ *O Cruz Quebradense*, Cruz-Quebrada, número único, Outubro de 1959, p. 6.

³⁹⁷ Edite Varela, “Em prol das bandas de música”, in *Novidades*, Lisboa, Ano 85, nº 24973, 1-10-70, p. 8.

³⁹⁸ Humberto d’Ávila, “Promoção musical da juventude”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 80.

disco, da facilidade e aceleração dos transportes, da educação urbanista, do cabotinismo citadino, etc., começaram a minar-se-lhes os alicerces, até que a política da bola criada pela situação que caiu em 25 de Abril somada à repressão calculada e sistemática, as abalou [as bandas] profundamente e quase as subverteu a todas”.³⁹⁹ Em síntese, o afastamento de jovens das actividades musicais e recreativas levou as colectividades a adaptaram-se à sociedade – particularmente às preferências associativas dos seus sócios – para não serem extintas, e foi assim que muitas organizaram grupos desportivos:

*A crise que se gerou nos agrupamentos musicais e daí às suas extinções [...] deu lugar a que as velhas sociedades de cultura e recreio criassem secções desportivas para o fomento de modalidades várias e, assim, manterem-se activas. Esta mutação também aconteceu em Queijas. E também como sucedeu nas demais sociedades recreativas, a prática do desporto começou pelo futebol.*⁴⁰⁰

Após a extinção de diferentes agrupamentos musicais foram criadas em várias colectividades grupos desportivos, como sucedeu na Cruz-Quebrada (Oeiras): “Em 1952, para preencher o vazio deixado pela Banda da SIMECQ [cessada em 1948], foi criada a secção desportiva, começando pelo futebol, enveredando depois pelo basquetebol”.⁴⁰¹ Iguamente, em Linda-a-Velha, poucos anos antes de a Banda da Academia Recreativa de Linda-a-Velha acabar, foi fundado o Sporting Clube de Linda-a-Velha. De qualquer maneira, o aparecimento do desporto e de outras formas de ocupação dos tempos livres não terá sido imediatamente prejudicial às bandas, uma vez que muitos dos músicos permaneceram lá. O mais prejudicial foi a dificuldade crescente em recrutar aprendizes, cada vez mais inclinados por outras ocupações.

2.3. A condição financeira e o paradigma organizacional

Os problemas económicos do país, resultantes sobretudo da crescente necessidade de recursos imposta pela Guerra Colonial, alteraram a estrutura da despesa pública e condicionaram as prioridades do Estado, privando os portugueses de direitos sociais básicos e dificultando a manutenção e desenvolvimento do associativismo, incluindo as filarmónicas, face à incapacidade

³⁹⁹ ABSG NR ESD, BF2, *As filarmónicas e os seus problemas*, palestra, convite de Manuel Furtado.

⁴⁰⁰ Levy Nunes Gomes, *Queijas: de aldeia que foi a vila que quer ser*, Oeiras, CM de Oeiras. 1997, p 90.

⁴⁰¹ Levy Nunes Gomes, *Cruz-Quebrada – Dafundo: património e personalidades*, Oeiras, CM de Oeiras, 2006, p. 103-104.

financeira de as suportar. De acordo com Leitão, entre 1961 e 1974 cerca de 22% da despesa total do Estado era gasta a travar a guerra, o que representava 8% do PIB.⁴⁰²

Neste sentido, paralelamente ao grau de disponibilidade de executantes, outra questão relevante na actividade das filarmónicas foi a respectiva situação financeira, difícil na maioria: “(...) os problemas das próprias filarmónicas, cada vez mais pobres financeiramente e depauperadas do seu conteúdo humano”.⁴⁰³ Num periódico da época também são mencionados o défice de recursos humanos e as dificuldades financeiras como os principais problemas de inúmeras bandas: “A agravar esta crise [de défice de executantes] acrescente-se ainda que os encargos de uma filarmónica – fardamentos, instrumentos, regente, sede – se tornaram dificilmente suportáveis para as possibilidades da maior parte das respectivas corporações e dos seus apaniguados”.⁴⁰⁴ Pedro de Freitas considera que a escassez de receitas era o principal problema das bandas, e que tal as direccionava para a decadência: “Dinheiro – eis o grande cancro das nossas bandas civis! A administração destas é bastante onerosa. Uma banda de música exige dinheiro, muito dinheiro. As cotizações são insuficientes. O regime deficitário assoberba grandemente a vida das colectividades. A marcha da decadência associativa-musical é bem frisante e assaz assustadora”.⁴⁰⁵

No ano de 1971, 359 bandas afirmaram ter uma posição financeira difícil e apenas três consideraram boa a sua situação financeira. Outras cinquenta e três bandas assumiram uma razoável posição financeira, e cinco bandas não responderam a esta questão.⁴⁰⁶ A totalidade das dezasseis bandas que integram o nosso Estudo de Casos teve dificuldades financeiras, o que poderá ter influído no término, definitivo ou temporário, de algumas delas. Numa mesa-redonda organizada pela FPCCR, em 1973, “a reconhecida falta de capacidade económica das sociedades – que não lhes permite substituir os instrumentos já incapacitados ou proceder mesmo à sua reparação, nem terem possibilidades de contratar um bom regente profissional”, foi identificada pelos participantes como uma das cinco principais causas do então considerado declínio das bandas filarmónicas.⁴⁰⁷ As dificuldades financeiras provocaram o término de bandas de música, como a de Rio Torto: “Em 1965, a banda em Rio Torto terminou porque não havia fundos para pagar ao mestre”,⁴⁰⁸ ou a de Aljustrel: “Porque já nesse tempo [início da década de cinquenta] nos iam faltando os recursos para a manutenção do regente [na Banda de Aljustrel], chegamos à

⁴⁰² Nicolau Andresen Leitão, *Estado Novo, democracia e Europa (1947-1986)*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007, p. 234.

⁴⁰³ ABSGNR ESD, BF2, *As filarmónicas e os seus problemas*, palestra, convite de Manuel Furtado.

⁴⁰⁴ *Miradouro*, Ano 5º, nº 221, 21-10-1966, p. 6.

⁴⁰⁵ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 534.

⁴⁰⁶ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 19.

⁴⁰⁷ ABSGNR ESD, BF2, Silva Dionísio, *Relatório da mesa redonda sobre “As filarmónicas e a educação musical – presente e futuro”*, Lisboa, 15-06-1973.

⁴⁰⁸ Depoimento de Duque (pai), habitante de Rio Torto, concelho de Valpaços *apud* Deniz Gomes, op.cit., p. 533 (do anexo).

conclusão que este ciclo estava a chegar ao fim”.⁴⁰⁹ Inúmeras filarmónicas tiveram sérias dificuldades financeiras, como a “Verdi”: “A Banda da Academia Filarmónica Verdi (...) se vê na contingência de ser dissolvida (...). Não tem esta colectividade possibilidades financeiras para ir renovando os instrumentos que os muitos anos de uso vão inutilizando. Também não pode renovar os seus fardamentos”.⁴¹⁰

O desequilíbrio entre despesas e receitas foi o principal fundamento dos problemas financeiros de quase todas as filarmónicas, como refere Pedro de Freitas: “O custo elevado de todo o material indispensável à manutenção das sociedades; a pobreza da receita de quotas; o retraimento de ofertas (...), o pagamento de licenças, a taxa dos direitos de autor, o incomportável aluguer de casas e o abandono votado pelo elementos oficial (...)”.⁴¹¹ A opinião de Virgílio Mendes vai no mesmo sentido: “Pesados encargos com ordenados de regentes, deslocações de músicos e manutenção das escolas de música são ainda outras dificuldades que as verbas provenientes de festividades efectuadas pelas bandas não conseguem cobrir totalmente”.⁴¹²

A incapacidade financeira das bandas impossibilitou a contratação de um regente profissional (com actividade profissional na área da música), um obstáculo à evolução qualitativa desses agrupamentos. Na maioria das filarmónicas o regente era um antigo músico da banda (geralmente o melhor instrumentista) escolhido pelos pares, ou pela direcção, para aquela função. Tal como os executantes, os regentes não possuíam formação musical formal, ainda menos ao nível da direcção musical, salvo os poucos que participaram em cursos avulsos organizados pela FCG ou pela FNAT. Refira-se, todavia, o trabalho dos músicos militares que, apesar de geralmente não terem uma formação musical formal, tinham um contacto diário com a prática musical, bem como a maior possibilidade de troca de ideias e reportório com os seus pares.

Os edifícios sede das bandas civis consistiam, geralmente, numa sala destinada aos ensaios, de pequenas dimensões, frequentemente emprestada ou alugada. Além de não possuírem um mínimo de condições de trabalho, muitas não dispunham de sanitários, nem de um bar que funcionasse como ponto de encontro, não só entre músicos, como de amigos e simpatizantes. É legítimo olhar para este problema como uma consequência das dificuldades financeiras das filarmónicas. O nosso Estudo de Casos confirma este ponto de vista. Além das opiniões dos entrevistados, tivemos a oportunidade de ver *in loco*, ou através de fotografias, a maioria dessas antigas salas de ensaio (v. Anexo 5.2). Consideramos fundamental a existência de um local

⁴⁰⁹ Adolfo Panelas, *1ª resenha histórica da filarmónica da Sociedade Musical de Instrução e Recreio Aljustrelense*, Aljustrel, Gráfica Mineira, 2004, p. 69.

⁴¹⁰ ANTT SNI, Cx. 184, *Carta da Academia Filarmónica Verdi para SNI, Cultura Popular e Turismo*, 29-09-1954.

⁴¹¹ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto XIV, Separata do jornal O Distrito de Setúbal, Setúbal, 1955.

⁴¹² Virgílio de Brito Mendes, “Bandas de música civil: sua importância como elemento cultural. Seu papel no ensino da música e na divulgação musical”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 80.

próprio onde os músicos possam ensaiar e beneficiar de condições aceitáveis de modo a sentirem-se acolhidos e integrados num grupo. Não obstante, na região sul do país as bandas beneficiaram de melhores instalações, face à ligação institucional a colectividades. As limitações das sedes / salas de ensaio das bandas do norte e centro reflectiram-se na frequente inexistência de arquivo para além de algumas caixas móveis com partituras musicais que, por vezes, eram pertença do regente. Este fenómeno está ligado igualmente à não oficialização dessas bandas e, por conseguinte, à ausência de documentação oficial alusiva ao seu funcionamento institucional.

Outro problema da maioria das bandas, com origem nas dificuldades financeiras, foi a falta de condições materiais, sobretudo durante a aprendizagem, o que terá levado à desistência de aprendizes. No “1º Congresso de Bandas de Música e Filarmónicas Civas do Concelho de Loures”, realizado em 1973, esta questão foi mencionada nas conclusões do respectivo congresso: “Atenta a importância fundamental da renovação de quadros na sobrevivência das bandas civis e na certeza de que o gosto pela música ainda não se extinguiu na juventude, perdendo-se muitas vocações por falta de condições necessárias à sua instrução (...)”.⁴¹³

As despesas básicas das bandas civis eram bastante diversificadas, destacando-se as licenças e taxas várias, aquisição e reparação de instrumentos e acessórios, aquisição de partituras e cópias, iluminação e limpeza da sede, renda da sede ou casa de ensaio e ordenado do regente. Especificamente quanto às despesas com o regente, em 256 bandas era contratado, e somente em 64 bandas exercia funções gratuitas. Em 241 bandas, o regente, além do ordenado, tinha uma percentagem dos valores obtidos na totalidade dos serviços. Um dado digno de realce era quantidade de bandas sem regente, que se ensaiavam a si próprias – 22 casos. Outra despesa significativa em muitas filarmónicas, sobretudo nas regiões norte e centro, era o pagamento aos executantes, que constituía uma motivação extra à permanência na banda. Segundo o Inquérito da SEIT, de 1971, em 297 bandas os músicos eram pagos pela sua colaboração, ao contrário das restantes 123 congéneres, cujos executantes não recebiam.⁴¹⁴ É de apontar que, num número significativo de bandas, os executantes ganhavam um valor idêntico entre eles por serviço efectuado, e noutras os aprendizes ganhavam apenas metade dos restantes. Nas bandas do sul os músicos geralmente não recebiam remuneração, um fenómeno relacionado com a pouca quantidade de festas religiosas nesta região, cuja participação das bandas por vezes se cingia à procissão, logo, os valores angariados eram diminutos. Ainda relativamente às despesas inerentes ao funcionamento das bandas, vejamos o que refere Pedro de Freitas, em 1955:

Instrumentos, fardamentos, reparações, papel de música, partituras, cópias; expediente e ordenados aos regentes; licenças policiais que vão a mais de 400\$00 anuais; licenças de

⁴¹³ ABSGNR ESD, BF2, 1º Congresso de Bandas de Música e Filarmónicas Civas do Concelho de Loures – Conclusões, Lisboa, 1970/1971.

⁴¹⁴ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 20-21.

*porta aberta de bailes; direitos de autor; (...) caixas de providência e sindicais; tudo isto, constitui verbas asfixiantes saídas apenas das cotas que o povo paga, por amor e dedicação à causa, de um escudo e dois escudos e meio”.*⁴¹⁵

As dificuldades financeiras das bandas civis foram agravadas pela quase inexistência de apoios públicos: “(...) antes do 25 de Abril, só se conseguiram obter subsídios sem verdadeira expressão e «muito boas palavras»”.⁴¹⁶ Ainda assim, pelo menos em parte do terceiro quartel do século XX, algumas bandas usufruíram desses apoios, particularmente do poder local. Entre os concelhos incluídos no nosso Estudo de Casos, merece referência a CM de Oeiras, que subsidiou as bandas do concelho a partir da década de sessenta. Também temos conhecimento de apoios, embora residuais, de entidades como a FCG, a SEC, o FAOJ, a FPCCR, a FNAT e o Governo Civil de alguns distritos.⁴¹⁷ Alguns desses apoios eram na forma de cedência de instrumentos musicais e apoio à formação de regentes e executantes. Face às centenas de bandas existentes, esses auxílios eram diminutos e de pouca abrangência em termos de quantidade de bandas. Não deixa de ser curioso uma referência de Mário Nunes, acerca de um subsídio de 5000 escudos, concedido pelo Chefe de Estado à Sociedade Filarmónica Penelense, por volta de 1970.⁴¹⁸

A religiosidade, mais intensa no norte e centro do que no sul, está ligada ao elevado número de festas religiosas realizadas naquelas regiões, sobretudo durante o Verão, as quais eram abrilhantadas por bandas civis. Essa tradição de festividades foi benéfica para as filarmónicas devido ao mercado proporcionado, considerado a sua principal fonte de receita. Nas festividades do sul, geralmente a participação de bandas limitava-se à procissão e por vezes a um pequeno concerto. Particularmente nas localidades onde a emigração foi intensa, outra fonte de receita relevante foi os donativos de emigrantes traduzidos, por vezes, em bens materiais, como partituras originais⁴¹⁹ ou instrumentos. Eis um exemplo: “(...) dois clarinetes, uma requinta, um saxofone alto e um saxofone soprano, comprados em França e oferecidos por um emigrante”.⁴²⁰

Face à não oficialização, bastantes bandas nortenhas não beneficiavam do pagamento de quotas de associados. Na região sul, contrariamente, as quotas eram uma das principais fontes de receita, bem como a participação em eventos tauromáquicos. Em 1971, de acordo com o inquérito

⁴¹⁵ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto XV, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, Setúbal, 1955.

⁴¹⁶ ABSGNR ESD, CE1, *Carta enviada a um tenente-coronel*, 11-06-1974.

⁴¹⁷ No Fundo do SNI, sito no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, acedemos a inúmeros pedidos de subsídios, a maioria recusada. Todavia, também verificamos que com o passar dos anos aumenta, quer o número de bandas contempladas, quer os valores atribuídos.

⁴¹⁸ Mário Nunes, *Sociedade Filarmónica Penelense – 130 anos ao serviço da cultura musical*, Coimbra, Tipografia Comercial, 1988, p. 71. Como termo de comparação referimos que, em 1974, quando foi estipulado um salário mínimo nacional, o seu valor era de 3300 escudos.

⁴¹⁹ No Anexo 5.1 podemos observar uma partitura original oferecida à Banda Marcial de Tarouquela por um emigrante tarouquelense no Brasil.

⁴²⁰ André Roquinho, op.cit., p. 86.

realizado pela SEIT, 234 bandas de música amadoras recebiam rendimentos através de quotas, 188 recebiam subsídios, 238 tinham rendas próprias e 80 recebiam dádivas.⁴²¹ O mesmo inquérito indica que 372 bandas tinham serviços com regularidade, ao passo que trinta e nove tinham poucos ou nenhuns serviços,⁴²² um sinal de pouca actividade e conseqüente declínio. Conhecemos bandas que não aceitavam serviços (sobretudo festas religiosas) por não estarem suficientemente preparadas para tal, nomeadamente, devido à deficitária disponibilidade de músicos.

Além de constituírem a principal fonte de receita, os serviços de índole religiosa (nomeadamente as festas em honra do respectivo padroeiro) foram o principal contexto performativo das filarmónicas das regiões norte e centro e, frequentemente, a sua principal razão de existência, a julgar pelas frequentes informações, em periódicos regionais, que referem a reorganização de bandas com o propósito de abrilhantarem a festa da padroeira local. Consideramos que, sem a Igreja (responsável pela organização das festividades religiosas), a maioria das bandas daquelas regiões não teria condições para sobreviver.⁴²³ No geral, esses agrupamentos realizavam anualmente um número elevado deste tipo de serviços. Particularmente no norte do país foi pouco habitual a realização de serviços não remunerados, tais como, concertos isolados, participação em intercâmbios de bandas, presença em cerimónias ou em encontros de bandas. Este tipo de serviço foi usual na região sul, particularmente na Grande Lisboa, face às poucas festas religiosas. A participação em espectáculos tauromáquicos foi um dos principais mercados das filarmónicas de quase toda a zona sul do país, particularmente do Ribatejo e Alentejo. Lameiro e Brito consideram que, a presença da banda nestes eventos, desempenha um papel importante em várias funções do espectáculo. Dada a especificidade deste serviço musical, que implica, por exemplo, a necessidade de integrar no repertório dois *passos dobrados* por animal lidado, e ter uma capacidade de adaptação às decisões do director de corrida, nem todas as bandas estão preparadas para tocar em touradas. Neste serviço são particularmente conhecidas as bandas sediadas em localidades com praças de touros,⁴²⁴ como Alcochete, Samora Correia, Benavente, Montijo, Reguengos de Monsaraz, Estremoz ou Moura.

No campo da participação das filarmónicas em serviços religiosos é importante mencionar as alterações litúrgicas introduzidas pelo Concílio Vaticano II (1962-65). Na perspectiva de Paulo Lameiro, este Concílio alterou por completo a prática musical das celebrações, a partir de meados dos anos de 1960. Até aí, as dificuldades em cantar um repertório

⁴²¹ Margarida Ribeiro, *op.cit.*, p. 19.

⁴²² *Idem*, p. 22.

⁴²³ A ideologia laica da Primeira República e, sobretudo, a extinção da maioria das bandas militares, em 1937, levou a uma diminuição e posterior ausência da presença destes agrupamentos em festividades religiosas. Porém, as bandas militares dependiam financeiramente do erário público e não da participação em festividades religiosas.

⁴²⁴ Paulo Lameiro e José Brito, “Tourada”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 4º volume (P-Z) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 1274.

pouco aliciante e acessível, obrigatoriamente numa língua estranha para a maioria das pessoas, o latim, impediram que existisse na grande maioria das paróquias um coro que pudesse assegurar uma missa solene na festa do/a padroeiro/a. Uma vez que uma missa tinha que ser cantada, a solução comum consistia em chamar um grupo, de fora da terra, que o pudesse fazer. A escolha recaía normalmente sobre a banda de música que fazia a festa.⁴²⁵ Estando resolvido o problema da língua, graças ao Concílio Vaticano II, toda a assembleia era convidada a participar activamente na liturgia. Participar supõe também cantar, mas cantar o quê? O hábito, até aí, era o Canto Gregoriano e a difícil polifonia, inacessível à maioria da população. Nos anos sessenta e setenta, gerou-se uma grande indefinição quanto ao futuro musical da igreja. Houve duas opções. Insistir no canto gregoriano e na polifonia renascentista, defendida pelo cónego José Augusto Alegria, em Évora, ou então, incentivar a composição de novos cânticos, em língua portuguesa, e na harmonização de melodias religiosas tradicionais, opção defendida pelo cónego Manuel Faria, em Braga.⁴²⁶ Nesse período de indefinição e incertezas, durante os anos sessenta e setenta, foram as filarmónicas, com alguma formação musical, que colmataram esse vazio musical existente, além de um ou outro coro melhor preparado. Todavia, a Igreja tinha consciência da qualidade deficitária da prestação musical das bandas durante a missa e elas não foram imunes a críticas. Nos anos de 1950, José Augusto Alegria relatou o seguinte: “...perante a dificuldade do canto nas missas solenes optou-se pelas missas rezadas... e quanto de todo em todo a festa obriga a Missa solene, os músicos das filarmónicas resolvem a situação, sabe Deus como!”⁴²⁷ Na mesma década, o cónego Manuel Faria referiu: “...Muito bem observado é ainda que, onde não haja músicos em condições, se não insulte o culto divino com execuções indignas da casa de Deus (ótimo dístico este para colocar nas portas das nossas igrejas, sobretudo em dias de romaria (...)).”⁴²⁸

A propósito do modelo de organização administrativa, antes da Revolução dos Cravos, muitas das bandas do norte e centro do país estavam isoladas de uma colectividade e eram coordenadas somente por um director, embora algumas tivessem estatutos aprovados e, supostamente, órgãos sociais (directão e assembleia geral. Geralmente não havia conselho fiscal), mas que, na prática, não funcionavam. Frequentemente, o director era o próprio regente da banda ou então um mecenas ou o pároco da freguesia. Também foi habitual a formação de uma Comissão ou Mesa Directiva, cuja única diferença, era a quantidade de responsáveis pela organização da actividade da banda, geralmente entre três e cinco indivíduos, quase sempre músicos. Opostamente, as bandas da região sul do país estavam maioritariamente ligadas a

⁴²⁵ Paulo Lameiro, “Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas”, in *Actas dos 3^{os}. Cursos internacionais de verão de Cascais*, p. 224, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.

⁴²⁶ Paulo Lameiro, *idem*, p. 235.

⁴²⁷ Alegria, 1958 *apud id.* *Ibid.*

⁴²⁸ Faria, 1956 *apud id.* *Ibid.*

sociedades recreativas, culturais ou desportivas, habitualmente oficializadas e com uma organização mais eficaz, que possuíam outras valências, para além do grupo musical:

As filarmónicas (...) têm como suporte as sociedades de recreio e cultura mais a sul, a maior parte com escassos recursos financeiros, e o indivíduo ou grupo de indivíduos, muitas vezes os filarmónicos, tendo a uni-los o próprio regente, mais a norte. Partindo de uma deficiente base de apoio, principalmente no norte, encontramos, assim, à partida, uma dificuldade para a organização das escolas de música. É sabido que, principalmente junto dos maiores centros, os músicos militares têm prestado um serviço de bastante interesse às filarmónicas.⁴²⁹

Humberto Biu partilha desta ideia, em relação à organização institucional das bandas civis: “(...) através das sociedades das bandas, como acontece no norte, ou das sociedades de cultura e recreio, de actividades mais amplas, no sul do país”.⁴³⁰ Entretanto, diversas bandas foram integradas em organizações ou instituições específicas, algumas sob a dependência do aparelho do regime, para poderem beneficiar de algumas regalias, num período onde as dificuldades financeiras acentuaram-se devido à conjuntura política, social e económica do país. O benefício mais comum era usufruir de um espaço mais amplo e com melhores condições para ensaiarem, uma vez que em termos de apoio financeiro não temos conhecimento de subsídios. Em alguns casos a integração em organismos ligados ao regime foi uma forma de este controlar a sua actividade, tal como o registo dos respectivos estatutos nos governos civis.⁴³¹ Finalmente, várias bandas obtiveram o título de banda municipal, embora não saibamos até que ponto terá sido

⁴²⁹ Joaquim Amorim, “Preparação técnica dos regentes amadores e dos professores e monitores das escolas de música”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 111.

⁴³⁰ Humberto Biu, “Bandas de música civil e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 120.

⁴³¹ Em 1971 havia, pelo menos, oito bandas ligadas a Casas do Povo: Santa Marinha do Zêzere, Belmonte, Ceira, Nossa Senhora de Machede, Tangil, Moncarrapacho, Fontes e Vilar Chão; Havia também vinte e cinco bandas ligadas de Bombeiros Voluntários, designadamente nas corporações de São Mamede de Riba Tua, Amarante, Amares, Alcoentre, Espinho, Loures, Lourinhã, Moreira da Maia, São Mamede de Infesta, Ovar, Penacova, Paços de Sousa, Salvaterra da Magos, Santarém, Seia, Colares, Sobral de Monte Agraço, Torres Vedras, Vieira do Minho, Vila do Conde, Vila Nova da Barquinha e Riba de Ave; oito inseridas em colégios, casas de reeducação e oficinas: Casa dos Rapazes de Barcelos, Colégio dos Órfãos de São Caetano (Braga), Casa do Trabalho Dr. Oliveira Salazar (Bragança), Escola Profissional de Santo António de Izeda (Bragança), Instituto de Reeducação da Guarda, Oficinas de São José (Guimarães) e Escola Salesiana de Artes e Ofícios (Funchal); duas compostas por escoteiros: Grupo nº 84 dos Escoteiros do Entroncamento e Escoteiros de Barroselas; quatro a firmas comerciais e industriais: Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre, Companhia de Carris de Ferro de Lisboa, Companhia Nacional de Fiação e Tecidos de Torres Novas e Fábricas Metalúrgicas Augusto Martins Pereira (Albergaria-a-Velha); duas a fundações e instituições: Grupo de Amigos do Alandroal e Fundação Maria Clementina Godinho de Campos (Galveias); duas à Legião Portuguesa: Legião Portuguesa do Terço de Olhão e Delegação da Legião Portuguesa do Concelho de Penalva do Castelo; e, finalmente, uma banda ligada a uma paróquia: Banda de Música da Igreja de São Lourenço da Camacha (Madeira). *Apud* Margarida Ribeiro, op.cit., p. 15-16. As bandas da Associação Banda do Cercal, Associação Musical da Pocariça e Sociedade Musical de Moçamedes também pertenceram à Legião Portuguesa.

benéfico em termos de suporte (veja-se o caso da Banda de Tarouquela, no capítulo 5. Possuía esse título, mas pouco beneficiou face às congéneres do município).

2.4. A organologia

Em 1971, segundo um inquérito da SEIT, somente 10 bandas declararam possuir um bom instrumental, enquanto 212 consideraram ter um instrumental razoável e 185 mau. De modo paralelo, 268 bandas consideraram o seu instrumental insuficiente e apenas 67 referiram que era suficiente.⁴³² Para superar o problema do défice de instrumentos, Manuel Baltazar sugeriu a formação de agrupamentos musicais, onde os instrumentos fossem dispensáveis, nomeadamente, grupos corais: “A organização de grupos corais em todo o país, porque, não havendo necessidade de instrumentos, a despesa com a sua manutenção é mínima e, sobretudo, porque a prática do canto em conjunto é também uma excelente forma de promoção cultural através da música”.⁴³³ Um outro autor defende esta ideia e destaca os aspectos positivos do canto coral, bem como os benefícios decorrentes das poucas despesas de manutenção: “(...) Não perco o ensejo de chamar a vossa atenção para a prática da música coral, de enorme importância coral, que exigindo pequena ou nenhuma despesa de manutenção, pode absorver e conservar o excedente de alunos das escolas de música que, por falta de instrumentos, não possam, de momento, entrar para a banda”.⁴³⁴

O défice de instrumentos musicais foi prejudicial, não só para as filarmónicas, como para os próprios aprendizes, pois frequentemente lhes foi cedido um instrumento diferente do da sua preferência. Acresce que, a cedência do instrumento era por vezes adiada, face à sua indisponibilidade, o que originava desistências. Embora alguns dos nossos entrevistados não estejam de acordo, parece evidente que o mau estado de conservação dos instrumentos influenciou negativamente o desempenho artístico de aprendizes, músicos e, conseqüentemente, das respectivas bandas. Por limitado musicalmente que fosse um executante, um bom instrumento proporcionava um resultado artístico superior. A carência de instrumentos e o mau estado de conservação dos existentes foram conseqüências das limitações financeiras das bandas. Ambos os fenómenos contribuíram seguramente para uma fase difícil em muitas filarmónicas. As

⁴³² Idem, p. 19. Oitenta e cinco bandas não responderam a esta questão.

⁴³³ Manuel Maria Baltazar, “Problemas das bandas civis e sua possível solução”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 102.

⁴³⁴ ABSGNR ESD, BF1, *Breve história das bandas em Portugal: sua importância na cultura popular*, Palestra proferida a convite de uma banda, p. 4.

consequências directas desses problemas não eram somente o défice e o estado de degradação dos instrumentos. Qualquer tipo de equipamento era, geralmente, antiquado, desde os fardamentos, acessórios ou instalações. Alberto Ramos comparou muitos instrumentos a peças de museu:

*Hoje, manter uma banda e a escola que permite a sua renovação custa cerca de 500/600 contos por ano. Se houver que renovar os instrumentos – e não podemos esquecer que mais de 50% dos instrumentos são verdadeiras peças de museu – esta verba sobe na vertical, pois é sabido o custo actual de qualquer instrumento.*⁴³⁵

A incapacidade de renovar o instrumental estava relacionada com o seu elevado preço, decorrente do facto de a maioria dos instrumentos ser importada. Além do elevado custo de origem, o baixo valor do escudo dificultou a importação. No âmbito de um colóquio realizado em 1979, Silva Dionísio sugeriu a adopção da solução praticada nos EUA, onde as firmas vendedoras de instrumentos, mediante requisição de qualquer entidade amadora (banda, orquestra, escola, etc.), faziam um desconto de 40%, que posteriormente era cobrado ao Estado.⁴³⁶ Virgílio Mendes sugeriu, igualmente, o apoio do Estado na renovação do instrumental das bandas: “Uma solução para a dificuldade maior que atormenta as bandas civis, a falta de instrumental provocada pelo seu elevado preço, estaria na redução dos impostos que actualmente sofrem os instrumentos”.⁴³⁷

Os instrumentos eram quase sempre pertença da banda e adquiridos através de receitas provenientes dos serviços realizados, sobretudo festas religiosas, nos peditórios efectuados na localidade e nos donativos de pessoas abastadas. Por vezes, o maestro compunha uma obra musical dedicada a esses beneméritos, que era interpretada em frente da respectiva residência. Face às dificuldades financeiras, muitas bandas optaram por adquirir instrumentos em segunda mão, geralmente a filarmónicas inactivas.

André Granjo alude a uma quebra no fabrico de instrumentos de sopro, por volta da década de 1940, não obstante a profícua indústria nacional de produção, sobretudo no século XIX. De acordo com este investigador, a procura cada vez mais intensa de instrumentos de diapasão normal e a falta de adaptação das empresas portuguesas a esta nova realidade, que implicava um investimento no desenvolvimento de novos moldes e formas de construção,

⁴³⁵ Alberto Ramos, “A influência das colectividades populares no ensino da música” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, CM de Abrantes, 1984, p. 90.

⁴³⁶ Silva Dionísio, “Actividades dos centros de recuperação de instrumentos musicais” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, CM de Abrantes, 1984, p. 134.

⁴³⁷ Virgílio de Brito Mendes, “Bandas de música civil: sua importância como elemento cultural. Seu papel no ensino da música e na divulgação musical”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 79.

resultou na extinção progressiva da produção nacional, ao longo da década de 1950,⁴³⁸ um fenómeno negativo que acentuou a necessidade de importar instrumentos.

Pelo que refere Silva Dionísio, em finais da década de setenta, os instrumentais mantinham-se em mau estado: “o instrumental existente nas filarmónicas está, devido às circunstâncias, antiquado e em péssimo estado de conservação; no entanto, ele terá de servir depois de reparado até desaparecer a conjuntura de penúria em que vivemos”.⁴³⁹ Este foi o mote para a posterior criação, em 1982, do Centro de Recuperação de Instrumentos Musicais (CRIM), uma iniciativa do INATEL e da DGAC, cujo objectivo era a recuperação e reutilização de instrumentos inactivos.

Além do défice e do mau estado de conservação, o modelo organológico das filarmónicas era timbricamente pouco diversificado, embora padronizado na maioria das bandas. Quase nenhuma possuía flauta, oboé, fagote, trompa de harmonia, clarinete baixo ou tuba. Entre as dezasseis bandas que integram o nosso estudo de casos, nenhuma tinha a totalidade destes instrumentos, embora a Banda de Carnaxide possuísse oboé e a Marcial de Fermentelos flauta. A família completa dos saxofones e a maioria dos instrumentos que compõem o naipe da percussão estava, igualmente, ausente na maioria das bandas. A utilização de trombones de pistões, e não de varas, também era comum, tal como a utilização de clavicornes ou de sax-trompas alto, em vez da trompa. Além do elevado custo destes instrumentos e das especiais dificuldades na sua aprendizagem, a frequente formação musical limitada dos formadores – geralmente sem competências para ensinar esses instrumentos – foi a causa para a sua não integração na banda. Segue-se uma listagem do modelo instrumental usual requerido na maioria das partituras para banda (arranjos, transcrições ou originais) de compositores portugueses e visível em fotografias de diferentes bandas civis: Flautim; clarinete requinta; clarinetes soprano a três partes; saxofones (alto, tenor e, por vezes, soprano e barítono); Cornetins (raramente trompetes); Fliscornes a duas ou três partes; clavicornes ou sax-trompas alto a duas partes; trombones (de pistões) a duas ou três partes;⁴⁴⁰ bombardino; contrabaixo e percussão (geralmente apenas caixa, bombo e pratos).

Desde finais do século XIX que esta constituição instrumental, com maiores ou menores *nuances*, era utilizada pela maioria das bandas civis. Vejamos o que refere Pedro Marquês de Sousa acerca da consolidação do modelo organológico das bandas, na década de 1870 o qual, quanto a nós, perdurou cerca de cem anos: “Foi na década de 1870 que ocorreu em Portugal a

⁴³⁸ André Granjo, “Construção de instrumentos musicais – instrumentos de sopro”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 2º volume (C-L) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 329.

⁴³⁹ Silva Dionísio, “Para uma Nova Política de Projecção à Música Popular Portuguesa”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 103.

⁴⁴⁰ Por vezes um dos trombonistas, geralmente o mais apto musicalmente, tocava a parte de trombone de canto, geralmente mais exigente melodicamente e semelhante à do bombardino.

consolidação do modelo organológico típico português, com 24 a 28 músicos: 1 flautim, 1 requinta, 6 clarinetes, 2 saxofones, 4 cornetins (eventualmente com 1 fliscorne), 2 sax-trompas, 2 a 3 trombones, 2 barítonos, 3 baixos, e 3 a 4 percussionistas)”.⁴⁴¹ É importante esclarecer que alguns instrumentos mencionados nas partituras frequentemente não existiam nas filarmónicas, sendo substituídos por outros de timbre o mais idêntico possível. O saxofone soprano é um exemplo, o qual era usualmente substituído pelo clarinete.

Tal como o modelo instrumental, a disposição espacial dos músicos no coreto era bastante uniforme entre as filarmónicas, como podemos observar na seguinte figura. Esta disposição poderá ser uma influência da disposição europeia da orquestra sinfónica, cujos primeiros violinos se situam do lado esquerdo do maestro e os segundos do lado direito. Na banda, os trompetes, cornetins e fliscornes, embora naipes melódicos, tocavam geralmente num registo mais grave ou interpretavam uma segunda voz da melodia, tal como os segundos violinos na orquestra, logo, posicionavam-se no lado direito do maestro. São de apontar, porém, discrepâncias entre algumas bandas, designadamente, a disposição do flautim e dos clarinetes no lado direito do regente, e dos trompetes, cornetins e fliscornes do lado oposto. No meio sentavam-se os restantes instrumentistas, com as madeiras (menor poder sonoro) à frente e os metais mais graves atrás, antes da percussão, o naipe com maior potência sonora. Nesta disposição, os instrumentos incumbidos da melodia estavam dispostos nas extremidades do coreto (frente e laterais, porque na retaguarda estava a percussão) e os de acompanhamento e contracanto no centro. Nas derradeiras décadas do século XX inúmeras bandas optaram por uma disposição em palco (e já não em coreto) semelhante à disposição da orquestra sinfónica americana (tal como adoptaram a maioria das orquestras europeias). Dessa forma, a partir do lado esquerdo do maestro são dispostos os instrumentos pelo seu registo *tímbrico* e funções instrumentais, começando nos agudos melódicos (clarinetes e depois trompetes, embora mais atrás) até à tuba, no lado direito mais afastado do maestro, a qual possui timbre grave e funções geralmente de acompanhamento. Em desfile, a disposição dos instrumentistas consistia em três ou quatro fileiras (consoante a dimensão da banda) com os instrumentos mais graves à frente, a percussão no meio e os agudos na retaguarda.

⁴⁴¹ Pedro Marquês de Sousa, “As bandas militares na história da música em Portugal – Seminário comemorativo dos 25 anos da Banda Sinfónica do Exército”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2014, p. 16. A constituição instrumental sugerida por este investigador, bem como a nossa referida mais acima, pode ser confirmada na visualização das partituras apresentadas no Anexo 2.2, embora com ligeiras variantes.

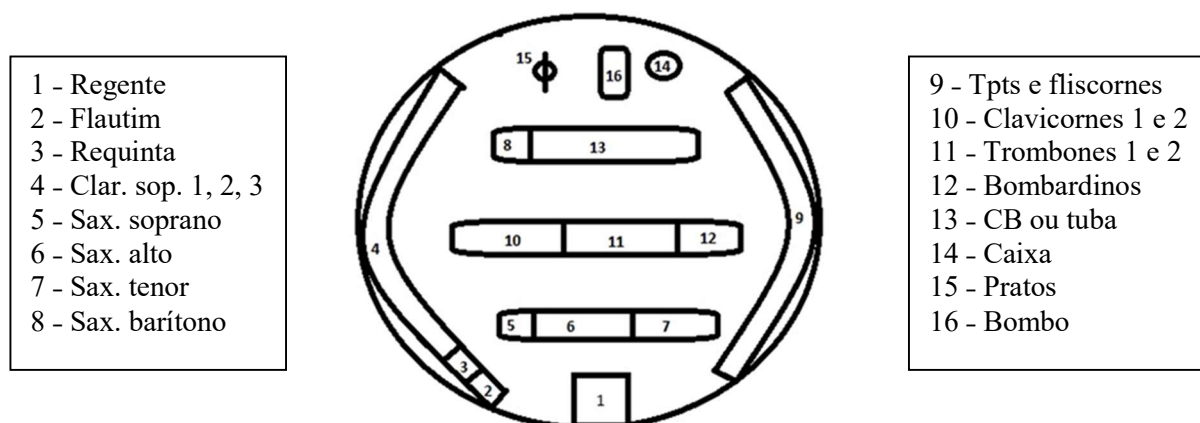


Figura 2.1. Localização espacial dos instrumentistas de uma banda no coreto no terceiro quartel do século XX

O paradigma de instrumentação das bandas civis era deficiente e impossibilitava a interpretação de uma boa parte do repertório musical escrito originalmente para banda, sobretudo por compositores estrangeiros, o qual requeria instrumentações mais completas, nomeadamente a inclusão dos instrumentos ausentes acima mencionados. Desse repertório destacamos os arranjos de temas musicais latino-americanos e anglo-saxónicos, um género de música que exigia, particularmente, um naipe de percussão muito além do bombo, caixa e pratos existentes na maioria das filarmónicas. Portanto, não é de estranhar que somente a partir da década de 1980 – quando as bandas aumentaram os seus quadros de executantes, bem como de instrumentos musicais, resultado de uma maior estabilidade financeira – as bandas começaram a apresentar esse tipo de música nas suas actuações. Evidentemente a progressiva melhoria da formação musical de regentes e formadores também contribuiu para esse fenómeno, a par da disseminação de instituições oficiais de ensino musical.

No período em consideração, algumas bandas civis esforçaram-se em substituir os instrumentos de diapasão de afinação brilhante ($\text{lá}_3=452\text{hz}$), por outros de diapasão normal ($\text{lá}_3=440\text{hz}$) – utilizado nas orquestras e adoptado internacionalmente várias décadas antes. Por obstáculos financeiros, poucas o conseguiram de modo imediato e integral.⁴⁴² A maioria fez uma transição gradual que implicou o uso de ambos os tipos de afinação em simultâneo, facto prejudicial ao desempenho musical desses agrupamentos. O Serviço de Música da FCG desempenhou um importante papel ao atribuir instrumentais completos, unicamente de diapasão normal, a diversas filarmónicas. Vejamos o que nos diz José de Azeredo Perdigão, acerca deste assunto, num dos relatórios da instituição a que presidia:

⁴⁴² Exemplo: as bandas de Revelhe – Fafé e da Trofa apud *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica*, Programa da Final, Lisboa, 1971. Estas duas bandas foram as vencedoras da primeira categoria do referido concurso e eram consideradas, na época, as melhores bandas civis portuguesas.

(...) O serviço de música procedeu a estudos e a inquéritos, a fim de averiguar se o caminho até então adoptado era o que melhor servia o progresso musical do país, neste domínio particular. O resultado desses estudos permitiu concluir que a forma mais eficaz de a Fundação contribuir para a valorização musical das filarmónicas seria a substituição progressiva dos instrumentos de diapasão brilhante, que todas elas utilizavam, por instrumentos em tom normal, análogos aos das orquestras sinfónicas.

Após estes estudos, deu-se uma profunda modificação na atitude da Fundação Gulbenkian que, a partir de 1964, passou a oferecer às bandas civis instrumentais completos, de diapasão normal, embora fossem apenas um ou dois por ano, dado o seu elevado custo.⁴⁴³ Anualmente, eram recolhidos os instrumentos brilhantes usados pelas bandas contempladas com instrumentais novos de diapasão normal, reparados e distribuídos a bandas não contempladas com novos instrumentais. Esta medida permitia, não só que outras bandas tivessem mais instrumentos disponíveis, embora brilhantes, como garantia que eles não ficavam inutilizados. Esta alteração do paradigma de atribuição de instrumentos musicais permitiu a diversas bandas possuir um instrumental novo, de diapasão normal, e ainda que outras fossem beneficiadas com instrumentos avulso, embora usados e de diapasão brilhante. Este processo fez com que a FCG abandonasse em definitivo a opção de adquirir e doar instrumentos de diapasão brilhante.⁴⁴⁴ A mescla de diapasão de afinação provoca uma sonoridade pouco apelativa, quer para os músicos, quer para os ouvintes, sendo provável que muitas actuações públicas de filarmónicas, em vez de cativarem aprendizes, tenham tido o efeito inverso, afastando-os.

2.5. O modelo de ensino musical

É incontestável a utilidade do ensino musical praticado nas filarmónicas, particularmente nas regiões rurais, face à ausência de escolas oficiais. Além de suprimir necessidades de recursos humanos das bandas, as escolas de música contribuíram para formar futuros ouvintes: “Estamos ainda numa época em que a música está ausente da maioria das escolas do país. Assim, deverão

⁴⁴³ Na década de 1980 a SEC, onde Silva Dionísio era consultor, tomou um procedimento idêntico a fim de evitar que as bandas tocassem com ambos diapasões de afinação em simultâneo.

⁴⁴⁴ Bruno Madureira, “A Fundação Calouste Gulbenkian: O papel do seu Serviço de Música no âmbito do apoio às Bandas de Música (1955-1995)”, *ERAS: European Review of Artistic Studies*, V. 5, n. 2, 2014, pp. 1-27, ISSN 1647-3558. De acordo com Sampayo Ribeiro, a Banda de Pinheiro da Bemposta foi a primeira banda civil, em Portugal, a utilizar instrumentos de diapasão normal. Eram da marca Thibouville-Lamy e foram oferecidos por um benemérito [em 1913]. *Considerações à margem do folclore musical – as bandas civis do concelho de Oliveira de Azeméis*, Obra Social de S. Martinho da Gândara, Lisboa, 1954, p. 27.

as filarmónicas organizar as suas escolas de música, provendo as bandas (...) e aumentando as plateias de amanhã. (...) A formação das escolas de música deve, desde já, ser incentivada, começando pela preparação de monitores”.⁴⁴⁵ No campo do ensino musical, Vasconcelos não ignora o papel das escolas de música das associações recreativas: “em paralelo com a formação existente nas escolas do sistema de ensino (...) a aprendizagem musical noutros contextos formais e informais: do ensino doméstico ao ensino ministrado nos seminários, nas associações recreativas e noutras instituições públicas ou privadas”.⁴⁴⁶ Da mesma forma, João de Freitas Branco realça o papel das bandas militares na instrução musical: “(...) também estas [as bandas de música] exerceram acção positiva na instrução musical do povo, durante a segunda metade do século passado e no actual, até que um decreto de 1937 reduziu o seu número a oito”.⁴⁴⁷

A existência, ou não, de uma escola de música, organizada e proporcionadora de uma formação musical adequada para os aprendizes, teve influência na actividade das bandas civis, contribuindo para o seu término, estagnação ou evolução. No inquérito da SEIT, de 1971, 306 bandas afirmaram possuir escola de aprendizes, enquanto 87 negaram. Uma banda referiu que, apesar de possuir escola, não era frequentada, e outra revelou que possuiu, mas no passado. Face à predominância de elementos do sexo masculino nas bandas, não deixa de ser curioso a existência, numa das bandas, de uma escola de aprendizes destinada a raparigas.⁴⁴⁸ Todavia, essas ditas escolas de música não consistiam num espaço físico devidamente apetrechado, onde os formadores facultavam um ensino formal e estruturado, mas sim espaços variáveis e improvisados, com pouco material disponível e onde os aprendizes absorviam, de forma informal, os ensinamentos musicais elementares. As lições eram facultadas gratuitamente por um ou mais elementos experientes da banda, frequentemente em casa destes, sendo habitual o regente colaborar no seu ensinamento. Segundo o referido inquérito da SEIT, em 269 bandas, o formador era o regente, e em 115 era outra pessoa, nomeadamente, o contramestre (em 41 casos) ou o director da banda (em 13 casos).⁴⁴⁹ Os executantes mais experientes participavam no ensinamento, particularmente nas localidades onde o maestro era músico militar e, por razões geográficas, tinha dificuldade em deslocar-se com mais frequência à sede da banda. A dificuldade de um único formador ensinar correctamente vários instrumentos musicais acentuou o problema, não permitindo um ensinamento especializado do instrumento.

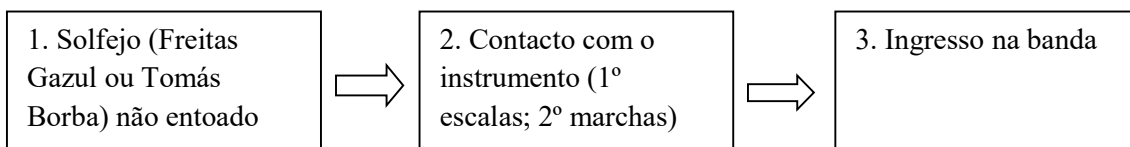
⁴⁴⁵ Joaquim Amorim, “Preparação técnica dos regentes amadores e dos professores e monitores das escolas de música”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 112.

⁴⁴⁶ António Vasconcelos e Maria Artiaga, “Ensino da Música”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 2º volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 410.

⁴⁴⁷ João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, publicações Europa - América, 1995, p. 289-290.

⁴⁴⁸ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 21 e 3.

⁴⁴⁹ Idem, p. 22.



Fases do processo de aprendizagem musical

Vários entrevistados atestam que era este o processo de ensino aprendizagem praticado nas filarmónicas. Além do período da componente teórica não coincidir com a da parte prática, um erro crasso, os aprendizes não entoavam ao longo da formação, ou seja, o solfejo era treinado somente de forma rezada. Este modelo de ensino era vocacionado somente para a leitura musical, não entoada, seguida do treino do instrumento, dividindo-se em duas fases. Na primeira, o aluno aprendia a solfejar, na maioria das vezes, através do livro de solfejo de Freitas Gazul ou, embora menos comum, de Artur Fão. Quando a leitura musical estivesse minimamente assimilada (geralmente na lição nº 100, no caso do livro de Freitas Gazul) era cedido um instrumento musical ao aprendiz e iniciada a sua prática. A partir do momento em que o aluno estivesse apto a executar as escalas diatónicas do modo maior e, em alguns casos, as do modo menor, bem como algumas marchas de rua, era incluído na banda, participando nos ensaios antes de fazer a sua estreia oficial, como músico da banda. No caso do norte do país, essa estreia dava-se geralmente durante o Inverno ou na Primavera, as épocas que antecedem as festas populares e religiosas. Isto dava ao aprendiz a oportunidade de participar no primeiro serviço religioso da época.

Quanto à escolha do instrumento musical, era da responsabilidade do formador e dependia da necessidade da banda, da disponibilidade de instrumentos e das características físicas dos aprendizes, embora, por vezes, este manifestasse a sua preferência. Todavia, face ao usual défice e mau estado de conservação dos instrumentos, ao formando restava a opção de aprender um que estivesse disponível. Esse instrumento era propriedade da banda, o que constituiu um elo de ligação entre o músico e a instituição, e era cedido gratuitamente ao aprendiz. Era vulgar os músicos trocarem de instrumento durante a aprendizagem ou após o ingresso na banda, sobretudo nos metais, cujas posições dos dedos eram idênticas. Além de questões físicas ou de aptidão, esta situação relacionava-se com a necessidade de este ou aquele instrumento.

Embora nas filarmónicas mais deficitárias ao nível de executantes a formação de aprendizes fosse feita o mais depressa possível, a fim de os integrar na banda, noutras, o período de aprendizagem prolongava-se durante um, dois ou três anos, o que contribuiu para desistências. É fundamental compreender que a formação musical limitadora ministrada por alguns formadores foi talvez a principal causa do elevado número de desistências ao longo da aprendizagem. Frequentemente, os elementos mais antigos das filarmónicas mencionam a falta de interesse da juventude para integrar as bandas. No entanto, a maioria dos entrevistados confirma o número elevado de crianças que anualmente começava a aprender música, em contraste com os poucos

que ingressavam, posteriormente, nas bandas. Ou seja, é redutor culpabilizar apenas a falta de interesse dos jovens, sem ter em conta o tipo de formação ministrada, maioritariamente deficiente e desadequada do ponto de vista motivacional, o que levou inúmeros aprendizes a desistir antes do ingresso na banda.

Manuel Baltasar foi um dos críticos do sistema de ensino usual nas bandas civis, particularmente, do reduzido período de aprendizagem e da inexistência de instalações adequadas para a prática do ensino: “(...) São muitas as lacunas existentes no sistema [de ensino das bandas], e um grande erro de principio é o ter-se geralmente em vista fazer dos aprendizes mais músicos à estante, no mínimo espaço de tempo. O resultado é quase sempre fazer-se uma educação musical básica deficiente”. Este conferencista defendeu ainda que, as escolas de música das bandas civis deviam possibilitar o acesso dos aprendizes a outras áreas, além do instrumento, considerando que um músico não se devia afirmar somente através do instrumento. Baltazar identificou outros obstáculos nas bandas prejudiciais ao ensino de música, como sejam a inexistência de instalações adequadas para a prática do ensino e a insuficiência de músicos amadores com a devida preparação para exercer o ensino. Também contesta o facto de os regentes não se dedicarem em exclusivo a esta actividade e os horários habituais das aulas, geralmente nas horas de repouso dos formadores e dos alunos, frequentemente no campo, na oficina ou no liceu. Para este autor, a solução destes problemas passava pela construção de salas de aula e de estudo nas sedes das filarmónicas, bem como a contratação, além do regente, de professores que formassem os aprendizes nas várias disciplinas musicais essenciais.⁴⁵⁰

Há uma relação evidente entre a formação musical dos elementos de uma banda (instrumentistas e maestro) e o seu desenvolvimento artístico pois, entre outros obstáculos, limitações técnicas dos músicos condicionam opções de repertório. A formação deficiente dos elementos das bandas civis não está alheada da estagnação e dos problemas artísticos da maioria das bandas. Num concurso de bandas civis organizado pela EDP, entre 1984 e 1986, no qual lhes foi permitido agrupar-se em três grupos consoante a qualidade, uma parte significativa optou pela categoria C – a inferior.⁴⁵¹

Por motivos variados, o recrutamento de aprendizes para as filarmónicas nem sempre era fácil. Segundo o já mencionado inquérito da SEIT, era difícil em 284 bandas, fácil em sessenta e sete e razoável em doze. Um dado curioso é que, normalmente, o recrutamento era feito somente depois de a criança sair da escola.⁴⁵² A existência de uma ligação familiar entre executantes e potenciais aprendizes foi decisiva, ou pelo menos influenciou, o desejo de crianças e jovens de

⁴⁵⁰ Manuel Maria Baltasar, “Problemas das bandas civis e sua possível solução”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 99-101.

⁴⁵¹ Humberto Biu, “Bandas de música civis e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 119.

⁴⁵² Margarida Ribeiro, op.cit., p. 21.

aprender música. São inúmeros os exemplos de elementos da mesma família que integravam a mesma banda. Essas relações familiares foram particularmente importantes no ingresso das primeiras mulheres nas bandas, habitualmente familiares, sobretudo filhas, de executantes.

A função de direcção musical numa banda civil estava imputada a um maestro, geralmente chamado regente ou mestre. Entre as suas funções, destacamos a regência do conjunto nos serviços e ensaios, a escolha e, por vezes, adaptação do repertório musical ao grupo, e a formação de aprendizes. Alguns dos regentes eram militares e, contrariamente aos instrumentistas, a maioria tinha uma remuneração mensal fixa. Embora abundem, entre os entrevistados da maioria das bandas estudadas, as opiniões positivas face à aptidão artística dos respectivos maestros, é um facto que a maioria deles não possuía qualquer formação ao nível da direcção musical. Mesmo os poucos que frequentaram o conservatório obtiveram formação somente ao nível do instrumento, formação musical ou ciências musicais, e não ao nível específico da direcção musical. Ao longo do terceiro quartel do século XX, não parece haver, de facto, grandes inovações por parte dos regentes das bandas de música: continuaram a interpretar o mesmo tipo de repertório; não fizeram uma aposta clara na formação dos músicos, nomeadamente dos aprendizes; poucos aperfeiçoaram a sua técnica de direcção; e não se esforçaram em alterar o espaço performativo habitual das bandas – as festas religiosas. Silva Dionísio contestou, particularmente, a técnica limitada e o défice de regentes jovens: “o quadro de regentes de bandas e de professores de música, profissionais, é presentemente desencorajador, tanto quantitativa como qualitativamente. Teremos regentes talvez para um terço das filarmónicas existentes, na sua maior parte demasiadamente idosos e de técnica já ultrapassada”.⁴⁵³ Numa mesa-redonda organizada pela FPCCR, em 1973, a incompetência dos regentes foi mesmo considerada como uma das cinco principais causas do então considerado declínio das bandas filarmónicas: “A falta de eficiência artística dos actuais regentes que, na sua grande maioria, são amadores vivendo da sua habilidade mas sem possuírem o mínimo indispensável de conhecimentos técnicos”.⁴⁵⁴

Ainda assim, as bandas sediadas nas regiões do litoral urbano, particularmente na de Lisboa, beneficiaram do trabalho dos músicos militares – normalmente melhor preparados – colocados precisamente nas bandas militares lá estacionadas: “As dificuldades que as bandas actualmente enfrentam são numerosas, partindo da escassez de verbas à falta de nível artístico provocado pela inexistência de regentes qualificados, que estão radicados nas grandes zonas

⁴⁵³ Silva Dionísio, “Para uma Nova Política de Projecção à Música Popular Portuguesa”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 104. Entre as centenas de fotografias de diferentes bandas no período considerado que observamos – algumas incluídas neste estudo – não nos recordamos que ver um regente jovem.

⁴⁵⁴ ABSGNR ESD, BF2, Silva Dionísio, *Relatório da mesa redonda sobre “As filarmónicas e a educação musical – presente e futuro”*, Lisboa, 15-06-1973.

urbanas”.⁴⁵⁵ Em 1971, 196 dos regentes das bandas inquiridas eram profissionais, face aos 203 casos em que eram músicos amadores que regiam as respectivas bandas.⁴⁵⁶

No seio do deserto que foi o terceiro quartel do século XX, em termos de oferta de formação de regência, é digno de realce a actividade desenvolvida pela FCG. O seu Serviço de Música foi responsável pela criação do primeiro curso de aperfeiçoamento para regentes de bandas civis realizado em Portugal, no ano de 1962. Este curso, inteiramente gratuito, destinou-se a melhorar a preparação profissional dos regentes de bandas civis, maioritariamente amadores e de formação musical limitada. Foi frequentado por trinta e dois regentes amadores e compreendeu três aulas por semana com a duração de três horas cada, durante três meses consecutivos, na sede de “A voz do operário”, em Lisboa. No ano seguinte, em 1963, realizou-se a segunda e última edição deste curso de aperfeiçoamento. O responsável musical por essas duas formações foi Manuel da Silva Dionísio (1912-2000), maestro da Banda da GNR, entre 1960 e 1973, e posterior responsável pelo Sector de Música da FNAT/INATEL. Um dos aspectos dignos de realce é o facto de, em ambas as edições do curso, serem trabalhadas, e executadas na audição final, somente obras musicais de compositores portugueses, o que ia contra ao hábito das bandas na época, que executavam maioritariamente transcrições de obras de autores estrangeiros.⁴⁵⁷



Figura 2.2. Frontispício dos programas da audição final dos cursos de regentes da FCG⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Virgílio de Brito Mendes, “Bandas de música civil: sua importância como elemento cultural. Seu papel no ensino da música e na divulgação musical”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 79.

⁴⁵⁶ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 21. Naturalmente, não podemos avaliar a qualidade artística de uma pessoa somente por ser amador ou profissional, ou seja, amador não é sinónimo de mau, nem profissional é equivalente a bom. Com a utilização de ambos os conceitos pretendemos apenas realçar as vantagens dos músicos profissionais em contactar e trabalhar diariamente com a prática musical e rodeados de músicos também profissionais.

⁴⁵⁷ Bruno Madureira, “A Fundação Calouste Gulbenkian: O papel do seu Serviço de Música no âmbito do apoio às Bandas de Música (1955-1995)”, *ERAS: European Review of Artistic Studies*, V. 5, n. 2, 2014, pp. 1-27, ISSN 1647-3558. Como suporte técnico desta formação, a FCG editou uma sebenta de autoria de Silva Dionísio. V. Anexo 2.3. Paralelamente aos cursos de regência de bandas civis, no ano de 1963 a FCG organizou um Curso Completo de Formação de Regentes Corais, dirigido por José Aquino.

⁴⁵⁸ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Cota MSC 2476 e MSC 2477.

A partir de 1972, a FNAT impulsionou anualmente o “Curso de Aperfeiçoamento de Regentes Amadores de Bandas Cívicas”, onde centenas de regentes amadores, durante um mês, colheram ensinamentos – teóricos e práticos – que se reflectiram, posteriormente, nas bandas que dirigiam. Em Dezembro do ano seguinte, este organismo elaborou um programa assistencial “de grande envergadura” (música, teatro e artes plásticas) para a realização de cursos de iniciação artística nas Casas do Povo, Centros de Alegria no Trabalho e Centros Recreativos Populares. Porém, apesar da concordância do Director, o mesmo não avançou por razões incógnitas.⁴⁵⁹

Um fenómeno que, à partida, parece estar ligado ao défice de formação musical da maioria dos músicos de filarmónicas, foi a escassa oferta de conservatórios e academias de música nas respectivas regiões. Além dos conservatórios de Lisboa e Porto, havia escolas oficiais apenas em Santa Maria da Feira (desde 1955), Aveiro (desde 1960), Braga, Espinho e Covilhã (ambos desde 1961). Todavia, a existência ou não destes estabelecimentos não parece ter influenciado o nível artístico das bandas visto que não era hábito os músicos das filarmónicas frequentarem o conservatório.⁴⁶⁰ Os conservatórios eram frequentados sobretudo por músicos que pretendiam seguir uma carreira musical – numa época em que não existiam cursos superiores de música – e não pelos músicos amadores das filarmónicas. Acresce que os instrumentos de sopro e percussão (usuais nas bandas) tinham um estatuto secundário nos conservatórios,⁴⁶¹ além de nem sempre fazerem parte dos cursos leccionados. Como demonstramos no nosso Estudo de Casos, a não frequência de estabelecimentos de ensino musical oficiais, pelos músicos das dezasseis bandas estudadas, foi uma realidade. Portanto, não causa surpresa uma ideia de Silva Dionísio, em 1979, ao mencionar a ausência de resultados por parte dos conservatórios, no contexto da formação de elementos das bandas: “Por outro lado, os conservatórios nacionais e regionais tardam em apresentar resultados positivos e as bandas militares, que eram verdadeiros

⁴⁵⁹ ABSGNR ESD, CE1, Silva Dionísio, *Carta a um Tenente-Coronel*, Lisboa, 11-06-1974. Os cursos eram orientados por Silva Dionísio e por outros maestros profissionais indicados ou sugeridos por este, como Matos Simões, Ferreira da Silva, Homero Apolinário ou Dimas Barrocoso. Ao longo de várias edições os alunos eram estimulados a compor música para banda.

⁴⁶⁰ Veja-se os casos de Carnaxide e de Amadora. Apesar de existirem várias instituições de ensino musical na área de Lisboa, nenhum dos músicos destas bandas os frequentou.

⁴⁶¹ Nos instrumentos de palheta, geralmente um único professor leccionava clarinete, saxofone, flauta e oboé. Na secção dos instrumentos de metal a situação era análoga: um professor leccionava trompete, trombone ou tuba. Nos conservatórios predominavam os alunos de piano e instrumentos de corda friccionada. Por exemplo, entre 1938 e o ano lectivo de 1942-43 não houve alunos de instrumentos de sopro na Academia de Amadores de Música; no ano lectivo de 1943-44 houve seis alunos; em 1944-45, três; em 1945-46, três; em 1946-47, cinco; em 1947-48, seis; em 1948-49 seis; e, entre 1955 e 1960 não houve alunos de instrumentos de sopro. AAAM, *Livros de ponto de 1938 a 1960*.

conservatórios de instrumentos de sopro, continuam reduzidas ao número inverosímil em que as colocou a Lei 31 de Dezembro de 1937”.⁴⁶²

No período em estudo, oficialmente, a Educação Musical quase não era leccionada no ensino básico.⁴⁶³ A acontecer, era uma motivação extra para as crianças ingressarem nas filarmónicas, serem melhores ouvintes e adquirirem outra sensibilidade artística. Em vários congressos e colóquios realizados na década de setenta, conferencistas e especialistas defenderam a ideia de integrar a Educação Musical nos currículos de todo o ensino básico: “O ensino da música deve iniciar-se na instrução pré-primária e ser programada como disciplina obrigatória nos ensinos secundário e superior. Este é o sistema que se vem praticado em muitos países (...)”.⁴⁶⁴ Em 1960, Silva Dionísio, já alertava para a importância da música no programa da escola primária: “Para mim era com a instrução primária que seriam dadas as primeiras noções de música, a que se seguiria um ensino bastante mais sério e com inclusão de instrumentos, nos liceus, escolas comerciais e industriais”.⁴⁶⁵ Num colóquio realizado em 1984, Dionísio sugeriu, “a fim de transformar a panorâmica musical do país”, a introdução da disciplina de música no ensino primário, aproveitando as estruturas das bandas existentes para o seu ensino, mediante um subsídio permanente que o permitisse fazer com a possível dignidade.⁴⁶⁶ Igualmente, no “1º Congresso de Bandas de Música e Filarmónicas Cívicas do Concelho de Loures”, a integração do ensino musical na escola primária foi uma das doze conclusões saídas do evento:

*Entende-se altamente desejável a introdução do ensino prático da arte dos sons na escola primária, onde desde já parece de recomendar a educação da criança no respeito pelas manifestações musicais como forma de aperfeiçoamento moral e cívico, e, para isso, julga-se conveniente que, à semelhança de outro material didáctico, as referidas escolas sejam gradualmente apetrechadas com o respectivo instrumental de banda.*⁴⁶⁷

Carlos Reis é outro dos críticos relativamente ao défice da oferta de Educação Musical no período em estudo realçando, porém, o papel das bandas de música: “Fora de Lisboa (...), é praticamente o deserto – num país em que, de facto, a Educação Musical, das escolas às associações culturais (exceptuando, naturalmente, a entusiástica e tantas vezes árdua actividade

⁴⁶² Silva Dionísio, “Para uma Nova Política de Projecção à Música Popular Portuguesa”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 104.

⁴⁶³ Em 1968 a música integrou os programas curriculares, mas apenas nos quinto e sexto anos. Face à escassez de professores da área é plausível que poucas escolas tenham adoptado a disciplina.

⁴⁶⁴ Manuel Maria Baltazar, “Problemas das bandas cívicas e sua possível solução”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 99.

⁴⁶⁵ ABSGNR ESD, A, *Transcrição de entrevista radiofónica a Silva Dionísio*, Luanda, [1960].

⁴⁶⁶ Silva Dionísio. “Actividades dos centros de recuperação de instrumentos musicais” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, CM de Abrantes, 1984, p. 132.

⁴⁶⁷ ABSGNR ESD, BF2, *1º Congresso de Bandas de Música e Filarmónicas Cívicas do Concelho de Loures – Conclusões*, Lisboa, 1970/1971.

de bandas e filarmónicas), não mereceu, no período aqui em estudo, atenção especial”.⁴⁶⁸ Finalmente, Celestino Casaca questiona a ausência de Música a partir do ensino básico: “porque motivo não se torna obrigatório, oficialmente, que, a partir do ensino primário elementar, sejam criadas disciplinas para o ensino rudimentar da música, a exemplo de outros países com mais evolução cultural”.⁴⁶⁹ Dificuldades financeiras e défice de professores de música eram, frequentemente, as causas apontadas: “Em virtude de a música ainda não fazer parte das disciplinas a dar na escola primária, segundo dizem por razões financeiras e por falta de quadros técnicos terão hoje as sociedades filarmónicas mais do que nunca de tomar o seu lugar (...). Até que a música seja considerada obrigatória da Escola Primária à Universidade”.⁴⁷⁰

2.6. A aceitação local

Um dos factores susceptíveis de influenciar a dinâmica de actividade de uma filarmónica foi precisamente a empatia entre os músicos e a comunidade envolvente. No período considerado, frequentemente, este factor esteve relacionado com o apoio de famílias ou grupos de pessoas influentes na localidade, como padres, professores primários, políticos ou proprietários abastados, que tinham influência considerável sobre a população local. Como referiu Pedro de Freitas, em 1955, “(...) A falta dos mais poderosos foi, e ainda hoje o é, a razão de situações delicadíssimas”.⁴⁷¹ Como demonstra o inquérito da SEIT, de 1971, 359 das 420 bandas inqueridas afirmaram gozar de uma boa aceitação local, enquanto quarenta consideraram ter uma aceitação razoável, três referiram o desinteresse da população e apenas uma mencionou a má aceitação. Em 362 casos registavam-se, com frequência, manifestações de carinho pela banda, e em quarenta e três, não.⁴⁷²

A manutenção da actividade das bandas foi uma realidade, em grande medida, só possível com o envolvimento das comunidades locais: “O movimento filarmónico só existe mercê da boa vontade e da abnegação de muitas pessoas que, ao longo da sua existência, foram dedicando os seus tempos livres à valorização musical dos seus conterrâneos e à consolidação e prestígio das

⁴⁶⁸ Carlos Reis, “A produção cultural entre a norma e a ruptura” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990, p. 252.

⁴⁶⁹ AMCA FIA, Celestino Graça, “A evolução das bandas civis”, Recorte de jornal não identificado, 31-10-1965.

⁴⁷⁰ ABSGNR ESD, BF1, *Breve história das bandas em Portugal: sua importância na cultura popular*, Palestra proferida a convite de uma banda, p. 1-2.

⁴⁷¹ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Setúbal, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, 1955, p. 12.

⁴⁷² Margarida Ribeiro, op.cit., p. 22.

suas filarmónicas (...)”.⁴⁷³ Graça Mota também destaca o suporte e o envolvimento de toda uma comunidade para a manutenção da banda de música:

*Pode dizer-se que só a boa vontade dos fundadores e a carolice de outros influentes poderiam fazer vingar, sobretudo nas aldeias, a criação das filarmónicas. Teria de haver, todos o sentiam, o entusiasmo, a dedicação e a co-responsabilização popular (...). O envolvimento de toda a comunidade na vida das filarmónicas foi e continua a ser importante, necessário e mesmo obrigatório, porque é este comprometimento que as suporta. Elas não subsistem apenas através dos subsídios (...), mas também da construção e consolidação dos laços de camaradagem entre os seus membros e as populações.*⁴⁷⁴

Evidentemente, não foi somente a boa aceitação entre a população que fez vingar as bandas. O carinho e a dedicação dos seus elementos foram determinantes, sendo que a ligação afectiva dos músicos às respectivas bandas pode ser constatada na capacidade de ultrapassar as adversidades inerentes à participação na banda, tais como, as frequentes deslocações apeadas para os serviços ou a estadia de vários dias em festas religiosas, sem lhes ser disponibilizado o mínimo de condições. Também a presença nos ensaios é elucidativa da dedicação que os músicos tinham pela banda. De acordo com o inquérito da SEIT, em 246 bandas os músicos compareciam regularmente aos ensaios e em 171 irregularmente.⁴⁷⁵ Até à década de setenta foi comum, em muitas filarmónicas, a aplicação de multas aos músicos por faltas aos ensaios, bem como pelo incumprimento de outras regras estabelecidas. Pedro de Freitas destaca o papel dos músicos noutra campo. Segundo ele, a dedicação à banda devia servir de atracção a familiares e amigos a fim de integrarem estes agrupamentos:

*Os músicos dedicados às filarmónicas ao nível de tradições em raízes familiares são os obreiros da estabilidade e da dedicação (...). Poderão eles com as suas dedicações às suas bandas serem os pólos de atracção da miudagem das suas aldeias? O primo, o irmão, o pai, o avô, o amigo, etc., certamente poderão ser fortes elos que muito poderão influir nos rapazes a ocorrerem às lições da temática da música.*⁴⁷⁶

A realização de concertos para a comunidade envolvente foi um meio de a banda se aproximar da população e cativar simpatia. Em 1971, 264 bandas tinham o hábito de realizar

⁴⁷³ AA.VV., *Filarmónicas do distrito de Coimbra*, Coimbra, op.cit., p. 3.

⁴⁷⁴ Graça Mota (org.), *Crescer nas bandas filarmónicas – um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*, Porto, Edições Afrontamento, 2008, p. 22-23

⁴⁷⁵ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 20-21.

⁴⁷⁶ Pedro de Freitas, “O aprendiz de música é o primeiro escalão do filarmónico”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 89.

concertos periódicos, ao contrário de outras 146.⁴⁷⁷ Não obstante, deduzimos que muitas dessas actuações estavam inseridas em festividades religiosas, pois a realização de concertos isolados constitui uma prática mais tardia e com relevo sobretudo na região sul do país.

A boa aceitação das bandas terá sido particularmente boa nas zonas rurais, onde estes agrupamentos musicais foram com frequência a única actividade lúdica da população, como constata Pedro de Freitas: “(...) todos esses agrupamentos musicais [as bandas] muito concorrem para consolidar essas sociedades de recreio, de beneficência e educação e, em algumas terras são, por assim dizer, a única distracção do povo”.⁴⁷⁸ Especificamente no nosso estudo, as bandas fundanenses e cinfanenses (dois concelhos de características marcadamente rurais) foram as mais bem aceites entre a população. Opostamente, nos meios urbanos, onde era significativa a oferta de formas de entretenimento alternativas, essa aceitação nem sempre foi boa entre os jovens, sendo por vezes estigmatizante devido, por exemplo, à tipologia de actividades e reportório interpretado.

Especificamente no seio da comunidade artística, as bandas civis ocupavam uma posição baixa, em termos de consideração, o que pode ser constatado pela quase ausência de música original para banda, composta pelos principais compositores da época. Várias personalidades ligadas ao meio filarmónico contestaram essa falta de consideração. “Pela importância do seu papel educativo, cultural e social”, Humberto Biu contestou “a forma pitoresca como eram olhadas as bandas de música, sobretudo pela comunicação social”. Mas aqui, segundo o autor, seriam as próprias bandas a dar os passos necessários à sua adequada integração no contexto social, exigindo condições de dignificação que até então não lhes eram concedidas, sobretudo no que diz respeito às condições ambientais de exibição.⁴⁷⁹ Também Odete Viana (da direcção da FPCCR), chamou a atenção para a falta de consideração que as pessoas denotavam pela música, exemplificando com expressões populares comuns, que considera pouco dignificantes: “isso para nós é música” ou “tudo o resto é música”. Esta autora considera que isto é fruto de uma educação deficiente que marcou as pessoas e a solução passava por uma reestruturação profunda do sistema educacional português.⁴⁸⁰

Muitos dos elementos das bandas, particularmente das regiões rurais, sentiam orgulho em participar na banda e consideravam-na uma ocupação prestigiante, apesar dos estereótipos atribuídos a estes grupos musicais e aos seus elementos, particularmente a associação ao consumo excessivo de álcool e a ligação aos estratos socioeconómicos mais baixos da população. De acordo com Humberto Biu, “(...) apesar do nenhum incentivo, da falta de condições propícias, da precariedade de instrução específica, jovens dos mais humildes estratos continuam a substituir-se

⁴⁷⁷ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 22.

⁴⁷⁸ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Barreiro, ed. do autor, 1946, p. 15.

⁴⁷⁹ Humberto Biu, “Bandas de música civil e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 123.

⁴⁸⁰ Odete Viana, “Bandas filarmónicas inseridas numa política não pejorativa” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 125-126.

aos mais velhos nos bancos das escolas de música das filarmónicas (...).⁴⁸¹ Em 1984, numa fase de revitalização para as bandas de música, Biu referiu o seguinte: “(...) Os jovens que integram as bandas de música têm hoje um grau de escolaridade bastante superior ao do passado, sendo também, mais elevado o respectivo estatuto socioeconómico”.⁴⁸² No fundo, este autor vai ao encontro do que referimos quando afirmamos que, no período em estudo, a maioria dos elementos das bandas era proveniente de estratos socioeconómicos desfavorecidos, fenómeno que se alterou progressivamente a partir da década de 1980.⁴⁸³

2.7. Reportório e compositores

As discrepâncias de nível artístico entre as bandas civis portuguesas são um obstáculo à compreensão e à construção de um paradigma de reportório musical habitualmente interpretado. A este problema junta-se a habitual inexistência de programas de concerto, sobretudo nas regiões norte e centro. A quase totalidade das práticas performativas dessas bandas realizava-se no contexto de festas religiosas que, como sabemos, não disponibilizam programas de concerto. Analisar as partituras em arquivo não é rigoroso porque a existência de determinada obra não significa que ela fosse interpretada no período em estudo. Não obstante, a análise de diferentes fontes permite-nos afirmar com alguma exactidão que, ao longo do período em que se concentra o nosso estudo, o reportório musical das bandas civis – e até militares – consistiu sobretudo em transcrições para banda de obras orquestrais, como aberturas, poemas sinfónicos e selecções de óperas, operetas, zarzuelas e bailados, bem como, marchas (de rua, de concerto, de procissão, fúnebres e hinos) géneros dançantes (valsas, polcas, mazurcas, etc.), fantasias, suítes e rapsódias sobre temas populares portugueses (v. Apêndices 2.2, 2.3, 2.4 e 2.5 e Anexos 2.4, 2.5, 2.6 e 2.7).

⁴⁸¹ Humberto Biu, “A valorização das bandas de música”, in AA.VV., *Colóquio sobre música popular portuguesa – comunicações e conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 146.

⁴⁸² Humberto Biu, “Bandas de música civis e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 120.

⁴⁸³ A Banda da SFIA é um exemplo de uma banda bem aceite na respectiva comunidade. A inexistência de crises, no período em que nos propomos a estudar, relaciona-se com essa boa aceitação local. Em 1952, esta banda era composta por cerca de cinquenta instrumentistas, um número bastante superior à média nacional. “Estes eram na maioria operários que demonstravam vontade em pertencer à banda”, como referiu o seu maestro numa entrevista. Igualmente, relacionamos a boa aceitação na comunidade com as melhores condições financeiras. Uma banda bem aceite captava mais donativos e apoios materiais dos seus simpatizantes. A SFIA, por exemplo, em 1952 tinha cerca de 1200 sócios, com uma quota mensal de 5 escudos. Esta quantia, aliada ao facto de o regente, executantes e outros colaboradores não auferirem qualquer remuneração, dava uma folga financeira que permitia canalizar o dinheiro para compra de material para a banda: “A Incrível é considerada como património da terra e do povo, e portanto, uma casa de todos os Almadenses. E para aquilo que é nosso, trabalha-se de graça...”, AMCA FIA, “A Incrível Almadense”, recorte de jornal não identificado, 13-06-1952.

Apesar de esse reportório ser bastante padronizado, era um modelo elástico e variável entre regiões, como constatamos no nosso Estudo de Casos. Os géneros dançantes, por exemplo, eram mais comuns nos meios rurais afastados do litoral e interpretados por bandas de nível artístico limitado, enquanto nas bandas das regiões de Lisboa, Setúbal e norte litoral predominavam as transcrições de obras sinfónicas do século XIX, sobretudo de Wagner, Tchaikovski, Rossini, Bizet, Borodine, Franz von Suppé, Mussorgski, Beethoven e Weber. Humberto Biu atacou firmemente a opção pelas transcrições de obras escritas originalmente para orquestra referindo que “às bandas não deve competir o papel secundário de imitação de orquestras”. Para este autor, aquelas devem caminhar em paralelo a estas.⁴⁸⁴ Por sua vez, Pedro de Freitas contestou a interpretação de obras difíceis, que afastavam o povo das bandas:

*O sistema que as nossas grandes bandas criaram na escolha de programas maçudos, incompreendidos, trechos de excessiva rigidez sinfónica própria só para cenáculos de cientistas e que pretendem à força aplica-los nos concertos de carácter popular e em dose elevada, poderá satisfazer uma minoria; quanto à maioria, ela enfada-se, porque não compreende os estilos arrevesados, os hábitos estranhos, e porque a extensão de números musicais com a sua insipidez, o seu tédio e a sua sonolência, são de molde a afugentar os menos predispostos – que são o maior número (...).*⁴⁸⁵

Para Baltasar, o reportório era precisamente um dos problemas das bandas de música o qual, considerou, carecer de actualização. A existência de poucos compositores portugueses a escrever música para banda era outro problema a resolver.⁴⁸⁶ Igualmente, Álvaro Salazar considerou o reportório pobre, antiquado e a principal causa de desprestígio das filarmónicas de então, além dos prejuízos técnicos como a afinação e a execução. Segundo este compositor, era imperativo renová-lo a todo o custo.⁴⁸⁷ Na óptica de Humberto Biu, no concurso de bandas organizado pela EDP, entre 1984 e 1986, o reportório facultativo que a maioria das bandas apresentou era de qualidade muito duvidosa.⁴⁸⁸

Numa mesa-redonda organizada pela FPCCR, em 1973, o reportório habitual das bandas – “pobre e antiquado” – foi considerado uma das causas do declínio das bandas civis. As razões para a sua execução eram:

⁴⁸⁴ Idem, p. 123.

⁴⁸⁵ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto XIX, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, Setúbal, 1955.

⁴⁸⁶ Manuel Maria Baltazar, “Problemas das bandas civis e sua possível solução”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 101.

⁴⁸⁷ ABSGNER ESD, BF2, Silva Dionísio, *Relatório da mesa redonda sobre “As filarmónicas e a educação musical – presente e futuro”*, Lisboa, 15-06-1973.

⁴⁸⁸ Humberto Biu, “Bandas de música civil e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 119.

- a) A má qualidade dos regentes (amadores) que só querem tocar as peças que têm ouvido há três ou mais dezenas de anos, receando não conseguirem realizar outras que desconheçam em virtude de não as saberem ler ou interpretar;
- b) A dificuldade em se conseguir obras mais modernas por não haver uma casa editora que se atreva a fazer essas edições com receio de prejuízo comercial por o mercado ser restrito, e a cópia manual estar agora muito descuidada e ser dispendiosa.⁴⁸⁹

Em suma, o repertório desadequado praticado nas bandas era fruto da incapacidade de a maioria dos regentes ler e interpretar novo repertório (as limitações técnicas de músicos também condicionaram as opções de repertório), bem como das dificuldades de acesso, face à escassez de editoras de música em Portugal com peças para banda disponíveis. De facto, a quantidade de edições de repertório disponível para banda de música era pouco expressiva porque a maioria das edições era de adaptações de árias de ópera para piano ou voz e piano. Todavia, o parco repertório para banda editado era pouco comercializado porque o seu habitual modo de circulação consistia em trocas e empréstimos entre os regentes (com origem nos militares), as quais eram copiadas manualmente, além de obras originais compostas por eles próprios. Além de não estar instituído culturalmente o hábito de comprar partituras, as bandas não tinham orçamento para tal, face às limitações financeiras, além de a maioria dos regentes não ter conhecimento da existência de muito do repertório existente para banda, sobretudo de autores estrangeiros.

No período em estudo foram consumadas poucas iniciativas para atenuar o problema, quer do nível artístico duvidoso de parte do repertório usual nas bandas, quer da dificuldade em aceder ao mesmo, como referiu Augusto Moreira: “(...). Na ocasião não era tão fácil [obter obras para banda] porque... os papeizinhos eram todos copiados à mão. E quando chegava uma obra nova, a gente ficava admirados... como é que se arranjou aquela obra! Portanto... era difícil arranjar...”.⁴⁹⁰ Sabemos que a FNAT, por exemplo, disponibilizou gratuitamente algum repertório às bandas que o solicitassem. Todavia, somente a partir da segunda metade da década de setenta foram tomadas medidas mais consistentes para a renovação do repertório das bandas, como concursos de composição ou encomendas a compositores.

À exceção das rapsódias sobre temas populares portugueses e de algumas fantasias, danças e marchas, o repertório das bandas era de autores estrangeiros, embora fosse transcrito para banda por músicos portugueses, sobretudo militares. Essa opção por autores estrangeiros foi contestada por Pedro de Freitas: “De resto, não forma sentido que nós, portugueses, estejamos a propagandear e a dar em grande escala interesse à música estranha [estrangeira], quando a da

⁴⁸⁹ ABSG NR ESD, BF2, Silva Dionísio, *Relatório da mesa redonda sobre “As filarmónicas e a educação musical – presente e futuro”*, Lisboa, 15-06-1973.

⁴⁹⁰ Entrevista a Augusto Moreira, Cinfães, 31-12-2014.

nossa casa tanto precisa ser estimulada e difundida”.⁴⁹¹ Em vários colóquios foram apontadas sugestões para promover o repertório português para banda:

- a) Criação de um estatuto da música portuguesa que obrigasse as bandas a incluir um mínimo estabelecido de obras portuguesas no seu repertório;
- b) Haver uma renovação contínua de repertório, com incidência nos autores mais recentes;
- c) Criação de um concurso anual de obras, a fim de estimular a composição e descobrir novos valores. A este concurso, que inicialmente seria dividido por escalões, poderiam concorrer músicos e regentes profissionais e amadores.”⁴⁹²

No respeitante à promoção do repertório português para banda, merece ser referida a acção da FCG. No âmbito do apoio às deslocações destes agrupamentos ao estrangeiro, para participarem em concertos ou concursos, uma das normas estabelecidas foi a obrigatoriedade de incluir música portuguesa nos programas dos concertos ou concursos a realizar. Tal preocupação também se constatou na Banda da GNR, nomeadamente, no hábito do seu regente – Manuel da Silva Dionísio – em incluir música portuguesa nos concertos, particularmente nas principais salas do país. Vejamos o que referiu Francine Bênoit a este respeito: “não nos têm faltado ocasiões de reparar que a música portuguesa nunca é esquecida nos concertos da Banda da GNR. O compositor escolhido neste programa foi António Eduardo da Costa Ferreira, com o quadro sinfónico *Mogú* (...)”.⁴⁹³ A seguinte observação de Manuel Faria vai no mesmo sentido: “Não deixou o mestre Silva Dionísio de manter na banda a sagrada tradição de incluir em seus programas bons números de música portuguesa”.⁴⁹⁴ E, igualmente, a de João de Freitas Branco: “Também cabe sublinhar que a divulgação de boa música portuguesa continua a ser objectivo dos concertos da Banda da GNR. Todas as versões programadas foram dadas em 1ª audição (...)”. Este crítico musical refere ainda a acção de renovação de repertório levada a cabo por Dionísio: “não queremos deixar de referir o significado do programa, todo ele coerente com a linha de renovação que o maestro Silva Dionísio tem seguido”.⁴⁹⁵ O próprio Silva Dionísio efectuou inúmeras transcrições para banda de obras orquestrais de compositores portugueses, como poderemos ver adiante.

⁴⁹¹ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto XIX, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, Setúbal, 1955.

⁴⁹² Virgílio de Brito Mendes, “Bandas de música cívica: sua importância como elemento cultural. Seu papel no ensino da música e na divulgação musical”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 80.

⁴⁹³ ABSGNER ESD, BM1, *Transcrição de um artigo de Francine Bênoit publicado no Diário de Lisboa*, 22-03-1967.

⁴⁹⁴ ABSGNER ESD, BM1, *Transcrição de um artigo de Manuel Faria publicado no Diário do Minho*, 30-05-1968.

⁴⁹⁵ ABSGNER ESD, BM1, *Transcrição de um artigo de João de Freitas Branco publicado no O Século*, 06-03-1970.

Aquando do seu ingresso como chefe da Banda da GNR (1960), Silva Dionísio⁴⁹⁶ introduziu e, até certo ponto privilegiou – embora moderadamente – a interpretação de reportório original para banda de autores consagrados. Num concerto realizado na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa, este agrupamento profissional interpretou exclusivamente este tipo de reportório, o que na época foi inovador, face ao hábito de execução das transcrições orquestrais. Em Fevereiro de 1963, um grupo de música de câmara pertencente à Banda da GNR, sob a direcção de Silva Dionísio, interpretou o *Octeto para Sopros*, de Stravinski.⁴⁹⁷ Observemos o que escreveu Francine Bênoit, em 1966, acerca de um concerto onde a Banda da GNR interpretou somente música original para sopros:

O programa era composto inteiramente por obras originais de compositores consagrados para, para conjunto de instrumentos de sopro (...). Particularmente a escolha de “Tema e Variações” (op. 43^a) de Schoenberg; das “Dionysiaques” de Florent Schmitt; da “Sinfoni em Si bemol” de Hindemith; e o lugar dado pela segunda vez ao “Divertimento” de Lopes Graça, eram uma muito evidente manifestação de espírito de iniciativa do chefe da banda (...).⁴⁹⁸

Vejamos igualmente o programa de um concerto que a Banda da GNR efectuou no Tivoli, em 1970, dedicado à Juventude Musical Portuguesa: *Fanfarrã*, de Joly Braga Santos; *Concerto para piano e instrumentos de sopro*, de Stravinski; *Sonatina para orquestra de sopro*, de Rattenbach; *Meditação*, de Schuller; e *Concerto para orquestra de sopro* (op. 41), de Hindemith.⁴⁹⁹ Como referiu João de Freitas Branco, “à Banda da GNR se deve a divulgação entre nós de obras representativas de um Stravinski, um Schoenberg ou de um Hindemith (para citarmos só três autores de peças relevantes para conjuntos de instrumentos de sopro) e de praticamente todos os compositores portugueses contemporâneos”.⁵⁰⁰ Não obstante, a interpretação desse reportório não influenciou de forma significativa outras bandas, sobretudo civis, pois a interpretação frequente de música original para banda de compositores reconhecidos ocorreu no derradeiro quarto do século XX.

⁴⁹⁶ Para atestar o relevo que Silva Dionísio atribuiu à promoção e divulgação da música portuguesa para banda, sobretudo nas actuações no estrangeiro, v. Bruno Madureira, “Silva Dionísio no Brasil com a Banda Sinfónica da GNR: O nascimento de uma cooperação musical?”, *Revista Música Hodie*, Goiânia, V. 13, nº 1, 2013, pp. 242-256.

⁴⁹⁷ ABSG NR ESD, BM1, *Transcrição de um artigo de Joly Braga Santos publicado no Diário da Manhã*, 11-02-1963.

⁴⁹⁸ ABSG NR ESD, BM1, *Transcrição de um artigo de Francine Bênoit publicado no Diário de Lisboa*, 05-06-1966.

⁴⁹⁹ ABSG NR ESD, BM1, *Transcrição de um artigo de Maria Fernanda Mella publicado no Novidades*, 18-04-1970.

⁵⁰⁰ ABSG NR ESD, BM1, *Transcrição de um artigo de João de Freitas Branco publicado n’O Século*, 22-04-1972. No espólio de Dionísio existe vária correspondência trocada com editoras internacionais, às quais encomendava partituras de música original para banda.

Embora privilegiasse a inclusão de obras originais para conjuntos de sopros nos concertos que dirigia, Dionísio não menosprezou as transcrições de música orquestral. Neste contexto, entre 1939 e 1987, realizou cerca de setenta e três transcrições para banda, a maioria das quais (sessenta e cinco) interpretadas primeiramente pela Banda da GNR, à qual ele denominava nos seus trabalhos de transcrição como “grande banda”. Paralelamente elaborou transcrições destinadas a bandas civis – “pequena banda”, segundo o próprio – nomeadamente as que dirigia.⁵⁰¹ Digno de realce é o facto de a maioria das transcrições ser de obras de compositores portugueses, como Joly Braga Santos, Fernando Lopes Graça, Ruy Coelho, Frederico de Freitas, David de Sousa, Manuel Faria, Álvaro Cassuto, Manuel José Fernandes, Francisco Lacerda, Tavares Bello, Filipe Pires e Luís de Freitas Branco (v. Apêndice 2.5). Além de Dionísio, os músicos que elaboravam transcrições para banda de obras orquestrais portuguesas tinham especial predileção por obras de Ruy Coelho, Frederico de Freitas, Joly Braga Santos e Luís de Freitas Branco. O *Fandango da Suíte Alentejana*, deste último, foi uma das obras mais interpretadas na época, sobretudo pelas bandas militares, e existem diferentes transcrições para banda. Quanto aos estrangeiros, foram privilegiadas as obras de Wagner, Rossini, Borodine, Bizet, Weber, Berlioz, Liszt, Suppé e Verdi, a maioria ligados às escolas nacionalistas da segunda metade do século XIX. A necessidade de realização de transcrições para banda de obras orquestrais desenvolveu competências de composição nos regentes e, conseqüentemente, alguns deles empenharam-se na composição de música original para banda.

Não obstante essas transcrições das grandes obras da história da música ocidental serem pouco apelativas para uma parte do público, sobretudo o mais jovem e dos centros urbanos, ao longo do terceiro quartel do século XX os arranjos de géneros musicais latino-americanos e anglo-saxónicos, com grande popularidade na época, não integraram o repertório das bandas. Aliás, nem era comum ouvir-se falar desse tipo de música, como referiu Barbosa: “Nem se ouvia falar nisso [música moderna] ... As bandas era mais à base de música clássica... eu até criticava... nos concertos (...).⁵⁰² Mesmo na hipótese de este género musical estar acessível às bandas de música, existiam outros obstáculos que impediam a sua interpretação, designadamente, a inexistência de certos instrumentos musicais essenciais, sobretudo no naipe da percussão. A disseminação deste estilo musical nas bandas, a partir da década de oitenta, foi um dos fenómenos

⁵⁰¹ Entre as obras transcritas para “grande banda”, por Silva Dionísio, constam *Peça em forma de Habanera*, de Ravel, *Abertura Festiva*, de Chostakovitch, *Homenages*, de Manuel de Falla, *Nocturno de Sonho de uma Noite de Verão* e *Canção da Primavera*, de Mendelssohn, *Adágio em sol menor*, de Albinoni, *Khovanchtchina* – Prelúdio da Ópera, de Mussorgski, *An outdoor*, de Aaron Copland, *Casse noisette* – Suíte du Ballet, de Tchaikovski, *Concerto para Flauta e Harpa*, de Mozart, *Concerto para piano n.º1* de Tchaikovski, *Triana da Suíte Ibérica* de Albeniz, e *O escravo*, de Carlos Gomes.

⁵⁰² Entrevista a João Barbosa, São João da Madeira, 03-01-2015. Noutros países as bandas, particularmente as militares, apresentavam arranjos de temas de música *pop/rock*. Em 1968, no Festival NATO TAPTOE, realizado na Holanda, as bandas participantes apresentaram temas de John Lennon, McCartney, Chico Buarque, entre outros.

que contribuiu grandemente para a sua revitalização, pelo facto de esta música ir ao encontro das preferências musicais da maioria do público, sobretudo o mais jovem. Esta tipologia de repertório, baseada em arranjos musicais de temas famosos de *pop / rock*, também incentivou o ingresso de muita juventude nas bandas. Todavia, isto só foi possível face à maior disponibilidade financeira das bandas alcançada na década de oitenta, a qual permitiu a compra de instrumentos e acessórios fundamentais para a interpretação desse género musical, designadamente a bateria, acessórios de percussão e até dispositivos electrónicos. Numa época de sucesso e protagonismo da música latino-americana e anglo-saxónica, a maioria das bandas, incluindo militares, não inovou e manteve uma tipologia de repertório musical causadora do afastamento de público e dos músicos mais jovens, que uma vez mais pode ser constatada no nosso Estudo de Casos.

No período em consideração houve um claro défice de compositores portugueses a escrever música original para banda, embora alguns regentes e músicos, sobretudo militares, tenham composto inúmeras marchas e algumas rapsódias, fantasias, aberturas, suítes e poemas sinfónicos. Uma verificação dos programas de concerto constantes nos Apêndices 2.2, 2.3 e 2.4 e nos Anexos 2.4, 2.5, 2.6 e 2.7, corrobora-nos essa escassez de música de autores portugueses, para além dos géneros referidos. Ainda assim, entre os principais compositores deste período contam-se Duarte Ferreira Pestana (1911-1979),⁵⁰³ António Fortunato de Sousa (1914-1989),⁵⁰⁴ Joaquim Luiz Gomes (1914-2009),⁵⁰⁵ António Cordeiro Gonçalves (1908-1996),⁵⁰⁶ Lourenço Alves Ribeiro (1899-1993),⁵⁰⁷ Miguel de Oliveira (1919-1983),⁵⁰⁸ Francisco José Dias (1907-1980),⁵⁰⁹ Marcos Romão dos Reis Júnior (1917-2000),⁵¹⁰ José Figueiredo (?-1983)⁵¹¹ e Padre

⁵⁰³ Escreveu sobretudo marchas, valsas, boleros, viras, chulas e corridinhos. Para banda compôs as fantasias *Uvas do Douro* (nº 1), *Arco-íris* (nº 2), *Abraço a Portugal* (nº 3), *Lisboa, coisa boa* (nº 4), *Paisagem Ribatejana* (nº 5) e *Templo de Diana* (nº 6), e os divertimentos *Cartão de visita*, *Flocos de Neve* e *Improviso*. Elaborou transcrições para a Banda da GNR, como *Cantares de Cá*, de Francine Bênoit.

⁵⁰⁴ Autor de rapsódias, aberturas, suítes e marchas. Destacamos a *Rapsódia portuguesa nº1*, *Lusitânia*, *Quadros portugueses*, *Condestável* e *Fantasia espanhola*.

⁵⁰⁵ Além de orquestrações, compôs para banda *1ª Fantasia popular portuguesa*, *Rapsódia em fado*, *Rapsódia madeirense*, *Motivos portugueses* (suíte nº 2), *Motivos portugueses* (suíte nº 3), *Poema ribatejano*, *Abidís* (poema sinfónico), *Ecos portugueses* (fantasia), *Fandango do Ribatejo*, *Reminiscências* (*Intermezzo*), *Retracto urbano*, *Memória rústica*, *Nun'Álvares, herói e santo* (poema sinfónico), *Triptico para bailado* e *Pérolas soltas*.

⁵⁰⁶ Compôs rapsódias (*Rapsódia nº 3*, 1965; *Rapsódia nº 4*, 1975), marchas (*A princesinha*, 1933; *Homenagem aos Pousos*, 1944; *Os meus 82*, 1990; *Os meus 85*, 1993), canções (*Fim de festa*, 1965; *Fim de festa*, 1988; *Paião saúda a banda*, s.d.) e hinos.

⁵⁰⁷ Destacou-se na composição de marchas militares: *6 de Janeiro*, *Canção do Legionário*, *Canção do soldado da GNR*, *Canção do soldado Português*, *Canção nº 2*, *Canção nº 3*, *Desfile da GNR*, *Guarda Nacional Republicana*, *Motorizados*, *O 28 de Maio*, *O desfile de Infantaria*, *O S. João de 1934*, *Olivença*, *Recuerdo de Vigo*, *Se...Tubal "O fadista"* e *Traquinas*.

⁵⁰⁸ Escreveu marchas e fantasias com influências da Galiza e do norte de África, regiões onde viveu. São exemplos as obras *Sonho oriental*, *Minho e Galiza* e *De Cadiz a Tânger*.

⁵⁰⁹ Na sua obra evidenciam-se as marchas, os poemas sinfónicos e os caprichos sinfónicos, dos quais *Sapateia* é o mais conhecido.

⁵¹⁰ No terceiro quartel do século XX Marcos Romão compôs sobretudo marchas, como sejam *Infante D. Henrique* (1950), *Centenário do Corpo de Marinheiros* (1951), *Corpo de Marinheiros da Armada*, para banda e fanfarras de clarins (1954), *Marcha militar para banda e fanfarras de clarins nº 2* (1954), *Marcha*

Abel Ferreira Alves (1913-2007).⁵¹² Joaquim Pleno (1908-2001), José Santos Rosa (n. 1931), Sílvio Pleno (n. 1932-2015), Pedro de Freitas (1894-1987), Diniz Pestana, Armando Mendonça Escôto (1898-1979), Venceslau Pinto (1883-1973), entre outros, escreveram igualmente música para banda, ao longo do terceiro quartel do século XX, embora alguns se tenham evidenciado noutros géneros musicais. A par destes continuaram a ser interpretadas obras de autores de períodos antecedentes, como Sousa Morais, Pinto Ribeiro, Silva Marques ou Ribeiro Dantas.

Parece evidente a influência ideológica, ao nível cultural, que o regime estado-novista exerceu directa ou indirectamente sobre estes compositores, a maioria deles militares do quadro e, por conseguinte, assimilados à ideologia do regime.⁵¹³ Esteticamente, várias obras destes autores possuíam um cunho nacionalista, face à utilização de temas musicais portugueses, muito em particular do folclore, evocante de vida rural e popular, e até do fado. Aliás, na maioria das rapsódias a parte lenta consistia num tema de fado. A denominação de muitas das suas obras é elucidativa desse carácter nacional: *Uvas do Douro*, *Paisagem Ribatejana* e *Abrço a Portugal*, de Duarte Pestana; *Quadros Portugueses* e *Lusitânia*, de Fortunato de Sousa; *Rapsódia Portuguesa*, de Manuel Pinto Figueiredo; *Panorama Lusíada*, de Silva Marques; e *1ª Fantasia popular portuguesa*, *Rapsódia em fado*, *Rapsódia madeirense*, *Motivos portugueses* (suíte nº 2), *Motivos portugueses* (suíte nº 3), *Poema ribatejano* e *Fandango do Ribatejo*, de Joaquim Luís Gomes. Todos estes compositores enveredaram por uma estética conservadora e neoclássica, sem grandes radicalismos na sua linguagem musical.

Um apontamento para referir, todavia, que parte da música escrita por alguns dos compositores supracitados, particularmente as obras de Duarte Pestana, era inexequível para a maioria das bandas civis, uma vez que foi composta para bandas militares – especialmente para a Banda da GNR – as quais gozavam de recursos instrumentais e, sobretudo, artísticos que a maioria das congéneres civis não possuía. Todavia, alguns músicos e regentes militares realizaram adaptações para formações mais limitadas, quantitativa e qualitativamente, nomeadamente para filarmónica.⁵¹⁴

militar para banda e fanfarras de clarins nº 3 (1955), *Regresso de um fuzileiro* (1969), *Escolas do Grupo nº 2 desfilando* (1970), *Para um desfile militar* (1971), *Gratidão* (1977), *Recordando* (1985) e *Recordando um festival de bandas* (1989). Compôs ainda *Abertura em sol para banda* (1971).

⁵¹¹ Autor de cerca de quarenta marchas (militares, de rua, solenes e de concerto), hinos, corridinhos e uma suíte. Entre as marchas mais conhecidas contam-se *Barqueiros do Minho* e *As 3 Marias*. No Anexo 5.6 apresentamos uma lista das suas composições originais.

⁵¹² Escreveu o poema sinfónico *O filho pródigo* (c. 1935, revista c. de 1969-1974), a valsa *Rosas do meu jardim* (c. 1969-1974) ou a marcha *Saudação à mãe do céu* (1975).

⁵¹³ Quando ingressavam na vida militar tinham de assumir, por escrito, a fidelidade ao regime político em vigor, o Estado Novo, bem como o compromisso de jamais pertencer a quaisquer sociedades secretas.

⁵¹⁴ Designadamente o maestro Silva Dionísio. Em paralelo com a elaboração de transcrições para a Banda da GNR, a qual designava por Grande Banda, Dionísio elaborou adaptações para bandas mais limitadas em termos quantitativos e qualitativos. Pequena Banda era a designação atribuída. José Eduardo Ferreira,

Entre os designados compositores eruditos, poucos escreveram música para conjuntos de sopros, o que não deixa de ser surpreendente face à abrangência territorial e capacidade de divulgação musical das bandas. Luís Cardoso avança com as seguintes explicações:

*[existência de um] hiato estético entre o repertório cultivado por estes agrupamentos e as opções dos compositores de então; pela impreparação dos executantes e/ou maestros amadores para a interpretação de obras que de alguma maneira fugissem ao “statuts quo” estilístico do repertório idiomático das bandas filarmónicas; ou simplesmente por uma impermeabilidade entre as subculturas musicais que provocasse um desconhecimento das potencialidades e recursos disponíveis fora do contexto das escassas orquestras sinfónicas existentes.*⁵¹⁵

Ainda assim, no terceiro quartel do século XX, Fernando Lopes Graça (1906-1994) escreveu *Divertimento para instrumentos de sopro, tímpanos, bateria, violoncelos e contrabaixos* (1957); Maria de Lourdes Martins (1926-2009) compôs *Sonatina para instrumentos de sopro* (1959); e Joly Braga Santos (1924-1988) é autor da cantata cénica *Dom Garcia* (1971; texto de Natália Correia), estreada em 1971, no Festival de Vilar de Mouros, e dedicada ao maestro Silva Dionísio e à Banda da GNR (v. Anexo 2.8 e 2.9), o agrupamento que estreou a obra no referido festival. De acordo com Tilly, António Victorino d’Almeida estreou, também na edição de 1971 do referido festival, a sua *Sinfonia Concertante*, para piano, orquestra sinfónica, banda, solistas, quinteto de sopro, coro e “esterofonia de percussão” (que integra um grupo de zés-pereiras), obra que suscitou um debate entre o “erudito” e o “popular” na música” (v. Anexo 2.10).⁵¹⁶ Todas estas obras muito raramente integraram o repertório das bandas de música portuguesas.

Numa perspectiva internacional, sobretudo nos EUA, o panorama foi mais animador, face à elevada quantidade de obras originais para banda criadas por compositores de mérito reconhecido. Todavia, segundo dados de Whitweel apresentados por Stephen Rhodes, nas décadas de cinquenta e sessenta as transcrições para banda de obras orquestrais ainda tinham um peso considerável no repertório habitualmente executado por aqueles agrupamentos. Somente em meados da década de 1970 o caminho inverteu-se,⁵¹⁷ o que nos permite constatar algumas

maestro da banda da Sociedade Filarmónica “Os loureiros”, elaborou uma versão de *Homenagem ao Povo*, de Álvaro Cassuto, de acordo com as especificidades das bandas civis.

⁵¹⁵ Luís Cardoso, Tétis: *análise e composição a partir de Otonifonias* de Joly Braga Santos, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Aveiro, 2010, p. 7.

⁵¹⁶ António Tilly, “António Victorino d’Almeida”, in Salva Castelo-Branco (ed.), op.cit., p. 30.

⁵¹⁷ David Whitweel *apud* Stephen L. Rhodes, *A history of the wind band*, EUA, Lipscomb University, 2007, p. 471ss. Robert Bennett, Walter Piston, William Schuman, Hindemith, Peter Mennin, Vincent Persichetti, Morton Gould, William Latham, Paul Creston, Howard Hanson, Clifton Williams, Willcox Jenkins, James Curnow, William Bergsma, Douglas Moore, James Barnes, Vittorio Giannini, Roger Nixon, John Barnes Chance, Ingolf Dahl, Norman Dello Joio, Warren Benson, Aaron Copland, Eugene Bozza, Vaclav Nelhybel, Leslie Bassett, Robert Jager, Ronald Lo Presti, Karel Husa, Ron Nelson, Krystof Penderecki,

semelhanças com Portugal, no âmbito da predilecção das transcrições orquestrais em detrimento da música original para banda.

2.8. Eventos e iniciativas

Pese embora os problemas que afectaram a actividade e até a sobrevivência das bandas civis, ao longo do terceiro quartel do século XX, sobretudo nos derradeiros anos (coincidentes com a “primavera marcelista”), foram levadas a cabo iniciativas para promover e estimular esses agrupamentos musicais, em particular os seus elementos. Foram realizados concursos de bandas e de aprendizes de música, quer a nível nacional, quer regional, bem como colóquios e congressos com temáticas relacionadas com as bandas no intuito de reflectir, debater e procurar respostas e soluções para os seus problemas. Portanto, constatamos uma preocupação com as filarmónicas, manifestada em periódicos, relatórios e correspondência de pessoas ligadas a organismos estatais. Em 1965 Celestino Casaca realçou a urgência em resolver os problemas das bandas civis:

Para que não tenhamos, num futuro talvez muito próximo, que lamentar o desaparecimento total ou quase total das filarmónicas civis, há que acorrer com energia e celeridade à resolução deste tão magno problema – que aflige grandemente as instituições musicais particulares – para que não se verifique a sua extinção, como aconteceu a quase todas as bandas civis de Lisboa e outras terras, ainda sobrevivendo algumas nas mais agrestes dificuldades.⁵¹⁸

Inserido na “VIII Feira Nacional da Agricultura” do distrito de Santarém, a FPCCR organizou, em colaboração com a Direcção-geral da Cultura Popular e Espectáculos (da SEIT) e a Comissão Executiva daquela feira, o “I Colóquio Nacional de Bandas Civis e de Filarmónicas”, em Junho de 1971. No final do evento foram assinaladas conclusões e sugestões, sobretudo ao nível material e do ensino musical. No referente à promoção da actividade das bandas foram sugeridas a criação de um concurso de composições originais para banda e a institucionalização do “Dia das Filarmónicas”. Foi, igualmente, pensada a actuação de bandas em eventos

Donald Erb, Ross Lee Finney, Timothy Broege, John Zdechlik, David Holsinger, Ida Gotkovsky, André Waignein, John Coriglian e Alfred Reed são alguns desses compositores de reconhecido mérito artístico.

⁵¹⁸AMCA FIA, Celestino Graça, “A evolução das bandas civis”, Recorte de jornal, 31-10-1965.

desportivos, nomeadamente em jogos de futebol, bem como a transmissão radiofónica de concertos de bandas musicais, os quais deviam incluir música portuguesa.⁵¹⁹

Para efeito dos trabalhos preliminares de organização, antes da realização deste colóquio, a FPCCR solicitou a colaboração da SEIT na realização de um inquérito nacional a todas as filarmónicas com o propósito de alcançar uma maior eficiência na organização do evento e conhecer os problemas das bandas civis, dada a missão específica da Secção de Etnografia e Sociedades Recreativas da Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia daquele organismo estatal. Esta secção da SEIT dispunha de elementos sobre bandas do continente e ilhas, portanto, foi com base nesses dados que foram enviados, entre 10 de Fevereiro e 3 de Março de 1971, 614 inquéritos. Porém, várias bandas lamentaram não ter recebido o inquérito e algumas sociedades recreativas afirmaram já não possuir banda, o que de alguma forma, demonstra a dificuldade em ter uma noção exacta do número de bandas então existente em Portugal. A expedição destes inquéritos foi precedida de comunicados aos vinte e dois governos civis, bem como aos 304 concelhos municipais, na prevenção de indicar bandas que poderiam existir sem o conhecimento da SEIT e, sobretudo, de certificar que as bandas responderiam aos inquéritos, esforço algo inglório já que foram bastantes as bandas que não responderam. Dos 614 inquéritos enviados, quatro foram devolvidos pelo correio e 184 não obtiveram resposta. Três colectividades afirmaram ter a banda inactiva e uma outra ter sido extinta recentemente. Um inquérito não possuía identificação da banda e outro foi reenviado fora do prazo – Banda de de Rio Tinto.⁵²⁰

Posteriormente, entre Abril e Maio de 1973, a FPCCR organizou, novamente com o apoio da Direcção-geral da Cultura Popular e Espectáculos (DGCPE) da SEIT, uma mesa-redonda subordinada ao tema “As filarmónicas e a educação musical – presente e futuro”, que contou com a presença de representantes da FNAT, do Secretariado para a Juventude, do Conservatório Nacional, do Instituto de Tecnologia Educativa, da FCG, da JMP, da APEM, da DGCPE, da Academia dos Amadores de Música e de algumas sociedades e filarmónicas.⁵²¹ O tema supramencionado foi subdividido nas seguintes matérias capitulares: actividade das filarmónicas como organização tipo; estruturas e reportório; a aprendizagem de um instrumento como forma de valorização pessoal; prática musical e educação musical; e a cooperação entre filarmónica e escola.⁵²² Esta iniciativa tratou-se de um colóquio informal a fim de debater, com educadores e professores de música, críticos musicais e representantes de entidades oficiais ligadas à música, um aspecto da cultura artística “que então era abordado mais com o sentimento e como motivo

⁵¹⁹ ABSG NR ESD, RJ1, Recorte de jornal intitulado “Lidas as conclusões do I Colóquio Nacional de Bandas Civis e de Filarmónicas realizado em Santarém”.

⁵²⁰ Margarida Ribeiro, op.cit., p. 2.

⁵²¹ ABSG NR ESD, BF2, Silva Dionísio, *Relatório da mesa redonda sobre “As filarmónicas e a educação musical – presente e futuro”*, Lisboa, 15-06-1973.

⁵²² “Mesa-redonda sobre a actividade das filarmónicas e a educação musical”, *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 109, nº 38463, 08-04-1973, p. 7.

folclórico do que com a razão e a consciência das realidades, em face da então conjuntura sociocultural”.⁵²³ Nessa mesa-redonda José Atalaia, um dos oradores, considerou ser de vital importância levar a música para a escola primária, aproveitando as bandas capazes de o fazer com dignidade, enquanto Serra Formigal considerou necessária uma perfeita coordenação de esforços de todas as entidades oficiais interessadas e envolvidas. Por sua vez, Álvaro Salazar considerou que a principal causa de desprestígio das filarmónicas era a pobreza do antiquado repertório. Segundo ele, era imperativo renová-lo a todo o custo. Estas foram algumas das ideias transmitidas. O autor do relatório considerou ter havido receptividade e compreensão da gravidade dos problemas por parte da FNAT, da FCG e da entidade organizadora. Nesta iniciativa, os participantes identificaram as cinco principais causas do que consideravam ser o declínio das filarmónicas:

- O corte das bandas militares em 31 de Dezembro de 1937 (de 32 para 8) que fez diminuir de maneira drástica o quadro de regentes de filarmónicas que cobria, praticamente todo o país;

- A falta de eficiência artística dos actuais regentes que, na sua grande maioria, são amadores vivendo da sua habilidade mas sem possuírem o mínimo indispensável de conhecimentos técnicos;

- A reconhecida falta de capacidade económica das sociedades, o que não lhes permite substituir os instrumentos já incapacitados ou proceder mesmo à sua reparação, nem terem possibilidades de contratar um bom regente profissional;

- Quanto ao repertório, na sua generalidade pobre e antiquado, pressupõe-se duas razões principais:

- a. A má qualidade dos regentes (amadores) que só querem tocar as peças que têm ouvido há três ou mais dezenas de anos, receando não conseguirem realizar outras que desconheçam em virtude de não as saberem ler ou interpretar;

- b. A dificuldade em se conseguir obras mais modernas por não haver uma casa editora que se atreva a fazer essas edições com receio de prejuízo comercial por o mercado ser restrito, e a cópia manual estar agora muito descuidada e ser dispendiosa;

- A falta de matéria-prima de aprendizes executantes, causada em parte pela emigração e muito pela falta de cultura básica (escola primária) e, ainda, pelas múltiplas solicitações à juventude, atraentes e sem dificuldade de maior, como desportos, rádio, televisão, etc.⁵²⁴

Estes tópicos foram objecto de análise no nosso Estudo de Casos, nomeadamente, o tipo de formação musical dos músicos (incluindo regentes), a situação financeira das bandas (que

⁵²³ ABSGNR ESD, CR7, Humberto d'Ávila (FPCCR), *Carta a Silva Dionísio*, Lisboa, 20-02-1973.

⁵²⁴ ABSGNR ESD, BF2, Silva Dionísio, *Relatório da mesa redonda sobre “As filarmónicas e a educação musical – presente e futuro”*, Lisboa, 15-06-1973.

frequentemente impedia a compra e reparação de instrumentos e dificultava a contratação de um maestro profissional), a tipologia do repertório musical interpretado e a disponibilidade de recursos humanos. São claramente fenómenos que influenciaram a actividade das bandas civis no período considerado no nosso estudo.

Nesta mesa-redonda foram identificadas dez sugestões⁵²⁵ para uma revitalização das bandas civis, algumas das quais foram avante nas décadas de setenta e oitenta, designadamente, os cursos e estágios para regentes e para jovens músicos, o maior apoio material e financeiro às bandas (sobretudo pelo poder local), a encomenda de repertório a compositores de reconhecido mérito, a edição de obras para banda ou a organização de escolas de música nas sociedades. Como é natural, estas medidas não estão alheadas do reflorescimento da actividade das bandas civis ocorrida sobretudo nos anos oitenta.

Nos derradeiros anos do terceiro quartel do século XX, foram organizados outros congressos e colóquios com o fim de debater os problemas das filarmónicas. Nos dias 10, 16, 23 e 30 de Outubro, 6 e 13 de Novembro, 14 de Dezembro de 1970 e 10 de Fevereiro de 1971, realizou-se o “1º Congresso de Bandas de Música e Filarmónicas Civis do Concelho de Loures”, onde estiveram presentes representantes da SEIT, da FNAT e da FPCCR. Foram propostas para discussão várias alíneas: soluções para o funcionamento anual das escolas de música, concursos para aprendizes e intercâmbio mensal na época de Verão de bandas de música. Nas conclusões deste congresso foram reivindicadas acções como, a atribuição de uma maior relevância social à música e ao ensino musical na escola primária, que deveria ter o contributo das filarmónicas, a necessidade de regulamentar e coordenar a assistência técnica e económica às filarmónicas, a atribuição de bolsas e facilidades de acesso a empregos públicos, descontos nos transportes públicos locais, acesso a um seguro de vida e criação de uma Comissão no Pelouro da Cultura

⁵²⁵ Ajuda económica às sociedades que provem dela precisar, até encontrarem o seu equilíbrio; Cursos intensivos de direcção de banda, a nível distrital, regional ou nacional, com o fim de levantar tanto quanto possível o mérito artístico dos actuais regentes cuja educação musical seja mais rudimentar; Recomendar cursos musicais de férias para jovens aprendizes, a nível distrital, o que não será difícil artisticamente se forem organizados com professores locais, nem dispendiosos se forem feitos em moldes escutistas; Criação de uma equipa de técnicos reconhecidos que, gratuitamente para as sociedades que o solicitem, prestem auxílio local com a sua acção e conselhos sobre afinação, ensaio, mentalização musical, etc.; Fomentar a composição musical, com encomendas a compositores de reconhecido mérito como Lopes Graça, Frederico de Freitas, Joly Braga Santos, Álvaro Cassuto, Tavares Bello, etc., bem como a realização de concursos para marchas de rua ou de concerto e, ainda, outras obras de temática portuguesa; Fazerem-se transcrições para banda das nossas obras consideradas clássicas, depois de uma escolha criteriosa debaixo do ponto de vista dos resultados a obter no auditório a que se destinam; Fomentar edições de música para banda, de autores nacionais, que possam ser adquiridas a preços não proibitivos. Quanto ao seu grau de dificuldade, poderiam ser classificadas de “fáceis”, “alguma dificuldade” e “difíceis”; Estudar a literatura moderna internacional existente e aconselhar quanto à sua comunicabilidade e grau de dificuldade. Há bastante nos diversos países europeus e muita nos EUA; Mediante subsídios do Ministério da Educação, o aproveitamento das sedes das sociedades para escolas oficiais, utilizando-as, também, por intermédio dos seus regentes e melhores executantes como veículos de ensino básico da música; Fazer uma exposição ao Secretariado da Defesa Nacional, chamando a atenção para a importância que teria no ensino da música e sua divulgação pelo país, a criação de uma banda de música em cada unidade de infantaria, voltando-se assim, aos moldes em vigor até Dezembro de 1937. Id. Ibid.

com a missão de ser o elo de ligação entre município e filarmónicas. Da mesma forma, foram apontados deveres das filarmónicas, sobretudo na apresentação de concertos e intercâmbios anuais em diferentes pontos do concelho de Loures.⁵²⁶

Outro evento desta natureza, a nível local, foi realizado na cidade de Almada. No dia 9 de Dezembro de 1971, após um concerto musical pela Banda da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense, efectuou-se um colóquio que teve como objecto de estudo as bandas civis. Foram discutidos os principais problemas das bandas de música e expostas algumas sugestões para os ultrapassar. Este colóquio foi dirigido por Humberto de Ávila, “grande propagandista e prosélito inconfundível das manifestações de cultura musical ao âmbito popular”, e contou com a participação de Silva Dionísio.⁵²⁷

Além dos colóquios e congressos, foram realizados concursos para bandas, quer a nível nacional, quer local. Aqueles que alcançaram maior repercussão e abrangência foram os dois certames organizados pela FNAT entre 1959 e 1971. O primeiro – “I Concurso Nacional de Bandas Civis” – foi realizado entre os anos de 1959 e 1960. Inscreveram-se noventa e oito bandas: dezanove na 1ª categoria; trinta e uma, na 2ª categoria; quarenta e oito, na terceira. Na primeira eliminatória, as actuações correspondiam a duas peças: uma marcha à escolha dos concorrentes e uma das peças obrigatórias. Para a 1ª categoria foi seleccionada a *Rapsódia de Cantos Populares do Baixo Alentejo*, de Sousa Morais; para a segunda, *Capricho Varino*, de Silva Marques; para a terceira, *Rapsódia Ligeira*, de Armando Escôto. Na primeira eliminatória, o Centro Artístico do Pejão venceu a 1ª categoria; a Sociedade Musical Vouzelense, a segunda; a Amizade Visconde de Alcácer, a terceira.⁵²⁸ Na segunda eliminatória, participaram sessenta bandas e as peças obrigatórias foram *Cavalaria Ligeira*, de Franz Suppé, *Rapsódia portuguesa*, de Manuel de Figueiredo, e *Rapsódia Hilariana*, de Sousa Morais, para a primeira, segunda e terceira categoria, respectivamente. Além da peça obrigatória, as bandas interpretaram uma obra à escolha. A segunda eliminatória foi vencida novamente pelo Centro Artístico do Pejão – na 1ª categoria; pela Sociedade Filarmónica de Pêro Pinheiro – 2ª categoria; pela Sociedade Filarmónica Visconde de Alcácer – 3ª categoria.⁵²⁹

A final do concurso foi disputada, em Lisboa, entre as três primeiras classificadas de cada uma das três categorias apuradas na 2ª eliminatória, portanto, disputaram a final nove bandas. Além de uma peça à escolha, deveriam interpretar *1812*, de Tchaikovski – para as bandas da 1ª

⁵²⁶ ABSGNR ESD, BF2, *1º Congresso de Bandas de Música e Filarmónicas Civis do Concelho de Loures – Conclusões*, Lisboa, 1970/1971.

⁵²⁷ *Jornal de Almada*, ano XIX, nº 887, 18-12-71, p. 1.

⁵²⁸ Pedro de Freitas, *O primeiro I nacional de bandas civis, Madeira e Açores: Belezas de Portugal*, Barreiro, Edição do autor, 1965, p. 196-243. A primeira eliminatória decorreu entre 9 de Dezembro de 1959 e 8 de Março de 1960. As noventa e oito bandas eram constituídas, na totalidade, por 3165 músicos. Todavia, vinte bandas desistiram ao longo da primeira etapa. Entre os setenta e oito regentes, cinquenta eram músicos profissionais e vinte e oito eram amadores.

⁵²⁹ *Idem*, p. 246-258.

categoria; *Uvas do Douro*, de Duarte Pestana – para as da 2ª categoria; *Suíte Portuguesa*, de Ruy Coelho – para as de 3ª categoria. As bandas da 1ª categoria deveriam também interpretar uma obra à primeira vista. A 3ª categoria foi vencida pela Banda Visconde de Alcácer, seguido da Unânime Praisense e da congénere de Vila do Conde. Na segunda categoria venceu a Banda da Quinta do Anjo, seguido das bandas de Pêro Pinheiro e Amizade de Aveiro. Na 1ª categoria venceu o Centro Artístico do Pejão, a Banda de Revelhe de Fafe ficou em segundo lugar e a da CUF, do Barreiro, em terceiro.⁵³⁰ Além dos prémios principais, a FNAT atribuiu um prémio de mérito às bandas com melhor classificação, mas que não passaram à final. A par do concurso foi realizado, em Lisboa, um desfile das bandas finalistas e concertos em jardins e praças da cidade.

Entre 1968 e 1971 realizou-se o “II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica”, que teve dois objectivos principais: estimular nas classes trabalhadoras o gosto por este género de actividade musical e incentivar as filarmónicas. Este evento incitou a aquisição de equipamentos, como fardas, para uma melhor apresentação visual. Puderam concorrer todas as bandas civis constituídas por músicos amadores. As bandas concorrentes foram agrupadas em três séries, consoante a respectiva zona geográfica: Série A: Açores e Madeira (1968); Série B: zona sul do continente (1969); Série C: zona norte do continente (1970). Realizou-se ainda uma série D, correspondente à final, disputada em 1971, na cidade de Lisboa.⁵³¹

As bandas foram agrupadas em três categorias, consoante o número mínimo de executantes (trinta e três, vinte e sete ou dezanove músicos) e em todas as séries realizaram-se duas eliminatórias. Na primeira categoria, apenas as primeiras quatro bandas classificadas transitaram para a segunda eliminatória. Na segunda e terceira categoria, transitaram para a segunda eliminatória as seis bandas melhor classificadas em cada uma das categorias. Nas primeiras duas eliminatórias, parte do repertório interpretado era de livre escolha das bandas participantes e o restante era composto por obras de carácter obrigatório, consoante a categoria a que concorriam as bandas, nomeadamente, *Arco-íris* e *Breve fantasia*, ambas de Duarte Pestana, *Rapsódia Popular*, de Filipe da Silva ou *Homenagem a Braga*, de Sousa Morais. Para a final foi estipulado o seguinte repertório musical: uma marcha seleccionada pela FNAT e a *Rapsódia Hilariana*, de Sousa Morais, para as bandas da 3ª categoria; *Cartaya em Festa*, de Pedro de Freitas, e *Rapsódia Popular*, de Filipe da Silva, para as bandas da 2ª categoria; *Arco-íris* e *Angola*

⁵³⁰ Idem, p. 261-280. O júri da final foi constituído por Joaquim Silva Pereira, Marcos Romão, Duarte Pestana, Silva Dionísio, Humberto d’Ávila (FPCCR), Manuel Branco (FNAT) e Eduardo Loureiro (EN). Na avaliação das bandas cada elemento do júri deveria ter em atenção os seguintes aspectos: execução; ritmo; afinação; equilíbrio e timbre. A cada um destes itens, seria dada uma pontuação entre 1 e 9 pontos.

⁵³¹ *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica (1968-1971) - Regulamento*, Lisboa, Fnac, 1968, p. 5. O júri de classificação foi presidido pelo Cônego José Augusto Alegria e secretariado por Pedro de Freitas. Os restantes membros foram os maestros Armando Escôto, Silva Dionísio, José Pinto Rodrigues, Marcos Romão Júnior, Homero Apolinário e Duarte Pestana.

é *Nossa*, ambas de Duarte Pestana, para as bandas da 1ª categoria.⁵³² Para representar a viabilização deste concurso, Pedro de Freitas compôs a marcha *O Concurso*, que foi de interpretação obrigatória para as bandas da 3ª categoria. No ponto de vista de Susana Barrote, este compositor foi o grande responsável pela iniciativa, desenvolvimento e consolidação das ideias dos concursos nacionais para bandas filarmónicas.⁵³³ Em paralelo com o concurso, foram organizados concertos populares em jardins lisboetas (v. Anexo 2.11), bem como um desfile no centro de Lisboa. A Banda de Música da Trofa e a Banda de Revelhe – Fafe foram as duas bandas vencedoras *ex-aequo* na 1ª categoria.⁵³⁴ É difícil avaliar o sucesso de ambos os certames. Se, por um lado, foi uma forma de promover a actividade das bandas e estimulá-las a renovar fardamentos e instrumentais, por outro, o reportório estipulado pela organização devia ser mais arrojado e diversificado, afastando-se dos cânones habituais.

Paralelamente a estes dois concursos, de abrangência nacional, realizaram-se outros a nível local ou regional, que podem ser vistos como uma forma de estímulo aos agrupamentos e elementos participantes. No ano de 1954, em Setúbal, realizou-se o “Certame de bandas civis”, destinado às bandas civis deste distrito e cujo vencedor foi a Banda Filarmónica 1º de Dezembro, do Montijo.⁵³⁵ Em 1964 foi realizado, na cidade do Porto, outro concurso, no âmbito do qual Silva Dionísio dirigiu, no Pavilhão dos Desportos, uma banda com 200 componentes. No ano seguinte foi organizado pela Comissão Regional de Turismo de Leiria o 1º Concurso das Filarmónicas da Rota do Sol, que teve uma segunda edição em 1972. Em 1966 foi realizado em Évora um concurso de bandas Alentejanas, integrado nas comemorações do “8º Centenário da Reconquista Cristã da Cidade”. A Banda da Sociedade Recreativa Musical Alegretense venceu o primeiro prémio.

Além dos concursos de características colectivas, foram organizados outros a nível individual, nomeadamente, de aprendizes de filarmónicas. A fim de “atrair a mocidade para a prática da música e criar as condições propícias à renovação dos quadros das bandas de música”,⁵³⁶ a FPCCR, com o patrocínio da Direcção-geral de Cultura Popular e Espectáculos da SEIT, promoveu anualmente, a partir de 1969, o “Concurso Nacional de Aprendizes de Música” (v. Anexo 2.12). Na primeira fase da competição, um júri itinerante averiguou o grau de aproveitamento dos aprendizes inscritos e apurou os mais aptos. Na segunda fase, em Lisboa,

⁵³² *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica (1968-1971) - Regulamento*, Lisboa, Fnac, 1968, p. 6ss.

⁵³³ Susana de Brito Barrote, *Pedro de Freitas: a vida e a obra de um escritor e musicógrafo nacionalista*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Salamanca, 2010, p. 347ss.

⁵³⁴ José Valente, *op.cit.*, p. 201-202.

⁵³⁵ Pedro de Freitas, *O I Concurso Nacional de Bandas Cívicas, Madeira e Açores: Belezas de Portugal*, Barreiro, Edição do autor, 1965, p. 190. Em 1958 este agrupamento musical alcançou o segundo lugar num concurso mundial de bandas civis, na Holanda, juntamente com 107 congéneres de vinte e sete países.

⁵³⁶ As quais o autor deste documento considera que atravessavam um grave período de decadência, em grande parte por falta de elementos.

foram seleccionados os melhores candidatos. A fase final foi realizada no Palácio da Foz, em Lisboa, perante um júri composto pelo maestro Silva Dionísio, em representação da Direcção-geral de Cultura Popular e Espectáculos da SEIT, pelo crítico musical Humberto d'Ávila, director na FPCCR, e por um regente de banda civil. Na sessão de encerramento do evento, além da distribuição de prémios aos aprendizes e bandas vencedoras, realizou-se um concerto por uma formação de câmara da Banda da GNR. Esta iniciativa repetiu-se anualmente, até 1973, sempre sob a presidência de Silva Dionísio, em representação da SEIT.⁵³⁷ Inserido neste evento foram formadas bandas juvenis, iniciativa pouco vulgar na época, mas comum a partir da década de 1980, face ao crescente interesse de crianças e jovens pelas bandas civis.

No âmbito desse concurso, foram atribuídos prémios de aproveitamento aos aprendizes considerados aptos, e prémios de distinção ao melhor intérprete de cada instrumento. As provas a efectuar consistiram em exercícios de solfejo, incluindo à primeira vista, execução de um *solo* e leitura instrumental, também à primeira vista. Só puderam concorrer aprendizes ligados a bandas federadas na FPCCR, organismo que suportava as despesas inerentes ao concurso. As três bandas com maior número de aprendizes aprovados também foram contempladas com prémios (v. Anexo 2.13).⁵³⁸ Acerca deste concurso Humberto d'Ávila, um dos organizadores, destacou a sua relevância no contexto da revitalização das bandas: “O presente concurso marca um novo passo na revitalização do sector filarmónico a partir das suas bases, que repousam naqueles que são os responsáveis pelo seu amanhã. É restaurando o prestígio da prática da música entre os jovens que criaremos condições seguras de vida às organizações associativas (...)”.⁵³⁹ A loja de instrumentos Custódio Cardoso Pereira e C^a colaborou neste certame ao atribuir prémios monetários e instrumentos às colectividades e aos aprendizes finalistas (v. Anexo 2.14). De salientar que, pelo menos na edição de 1972, foram entregues diplomas de presença a raparigas aprendizes.⁵⁴⁰

A par dos colóquios, congressos e concursos, foram levados a cabo projectos de promoção e divulgação das bandas, cuja organização foi frequentemente da responsabilidade da FPCCR. Este organismo contactou diversos municípios a fim de estes custearem séries de concertos de bandas, organizados por aquela federação. Especificamente no ano de 1967 sabemos que a FPCCR questionou a CM de Oeiras nesse âmbito, cujo plano foi aprovado: “(...) Considerando o estímulo moral e material que as nossas filarmónicas – esteios de cultura musical

⁵³⁷ ANTT SNI, ex. 5547, “I Concurso de Aprendizes de Música” in *Nota para a imprensa n.º 6 da FPCCR*, 05-12-1969. Na primeira edição, por exemplo, para a fase final foram seleccionados aprendizes das escolas de música das bandas da Sociedade Filarmónica Capricho Bejense, da Sociedade Filarmónica União Samorense, da Sociedade Musical de Pevidém, da Sociedade Filarmónica Humanitária de Palmela, da Sociedade Filarmónica Avoense e da Associação dos Bombeiros Voluntários Progresso Barcarenense.

⁵³⁸ ABSGNR ESD, BF1, *Regulamento de atribuição de prémios de estímulo, aproveitamento e distinção de aprendizes de música das bandas civis filiadas na FPCCR*.

⁵³⁹ ABSGNR ESD, BF1, Humberto d'Ávila, *Discurso da Sessão de Encerramento do II Concurso de Aprendizes de Música*, 19-12-1970.

⁵⁴⁰ “Possível ensino musical na instrução primária”, *O século*, Lisboa, Ano 92, n.º 32566, 17-12-1972, p. 8.

popular – tanto carecem, concebeu esta federação um plano de intercâmbio das bandas de várias regiões do país”.⁵⁴¹

Igualmente com o intuito de valorização e promoção das filarmónicas, em 7 de Novembro de 1967, a FPCCR sugeriu à Emissora Nacional de Radiodifusão a inclusão de música gravada por filarmónicas nos seus programas, como sucedia com os coros e orfeões. Após expor algumas ideias acerca da crise das bandas e do perigo da sua extinção, Humberto d’Ávila sugeriu a inclusão de uma rubrica de vinte minutos, possivelmente quinzenal, dedicada à actuação de bandas de música. Humberto d’Ávila via nesta iniciativa várias vantagens, tais como, o estímulo moral proporcionado aos elementos das bandas, o seu aperfeiçoamento técnico para as gravações e consequente subida de padrão artístico, uma maior propaganda à causa musical nos meios populares e o fomento do interesse público por estes agrupamentos. O autor considera que a EN também ganharia com uma rubrica dedicada às bandas civis, pois essa seria susceptível de concorrer para a variedade e interesse das suas emissões. Segundo o autor da iniciativa, a FPCCR estaria à disposição para colaborar no estudo sobre a forma de concretizar esse projecto, nomeadamente quanto ao critério da escolha de repertório e de seriação das bandas a participar. Também foi sugerida a audição e gravação de algumas bandas a título experimental, para que os responsáveis da EN pudessem emitir uma apreciação.⁵⁴² Face à ausência de qualquer resposta a esse ofício, dois anos depois, em Outubro de 1969, a direcção da FPCCR, através de Humberto d’Ávila, contactou o Director-geral da Cultura Popular e Espectáculos a fim de interceder, junto da EN, para que as actuações de bandas civis fossem uma realidade naquela emissora pública.⁵⁴³

Essa sugestão não era inovadora porque na década anterior Pedro de Freitas sugeriu insistentemente a transmissão radiofónica de concertos de filarmónicas na EN, em parceria com a FPCCR. Este musicógrafo defendeu que o repertório interpretado nesses concertos deveria privilegiar a música portuguesa, e exemplificou com a referência a um programa efectuado pela Banda de Infantaria 1, na EN, onde foram incluídas somente obras de autores portugueses, designadamente, de Manuel Joaquim Canhão (*A capital da província do Ribatejo; Abertura sinfónica; Noites de luar; e Forcados de Santarém*) e de Sousa Morais (*Rapsódia Hilariana*).⁵⁴⁴

Apesar da ausência de uma rubrica dedicada em exclusivo à actuação de bandas sabemos que, desde a criação da EN, na década de 1930, foi frequente a transmissão de concertos de bandas musicais, incluindo no período em estudo. A partir de 1952, a convite da CM de Lisboa, a Banda da GNR realizou concertos no Pavilhão dos Desportos, transmitidos pela emissora

⁵⁴¹ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Carta da FPCCR ao Presidente da CM Oeiras*, 16-05-1967.

⁵⁴² ANTT SNI, cx. 5547, Humberto d’Ávila, *Carta dirigida à Direcção da Emissora Nacional de Radiodifusão*, Lisboa, 07-11-1967.

⁵⁴³ ANTT SNI, cx. 5547, Humberto d’Ávila, *Carta dirigida ao Director-Geral da Cultura Popular e Espectáculos*, Lisboa, 15-10-1969

⁵⁴⁴ Pedro de Freitas, *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Texto XXI, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, Setúbal, 1955.

estatal.⁵⁴⁵ Igualmente, a televisão transmitiu concertos deste agrupamento musical no Teatro da Trindade, nomeadamente no ano de 1970.⁵⁴⁶ Em 1969, também temos conhecimento de uma actuação da Banda da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense (SFIA) na RTP. Além de uma gravação nos estúdios, foi captado um ensaio desta banda.⁵⁴⁷ O “I Concurso Nacional de Bandas Cívicas” também contou com a transmissão televisiva e radiofónica.

No campo da divulgação da actividade das bandas civis, sobretudo do seu repertório, algumas bandas militares desempenharam um papel relevante, particularmente a da GNR, ao actuar com regularidade nos principais eventos e festivais de música. Em 1969, inserido no “XIII Festival de Música Gulbenkian”, este agrupamento musical realizou concertos em diversos pontos do país. No mesmo ano realizou um concerto de música contemporânea integrado na “Semana da Música Americana”, organizada pela Embaixada dos EUA, bem como o concerto de encerramento do “XIII Festival Internacional de Sintra”, ao qual assistiu o Presidente da República. A Banda da GNR, sob a direcção de Silva Dionísio, colaborou igualmente em concertos de divulgação musical organizados pela Juventude Musical Portuguesa. Este agrupamento efectuou concertos nos principais palcos portugueses: teatros Tivoli, São Carlos, São Luís, Trindade, na Aula Magna, no Coliseu dos Recreios, entre outros. Da mesma forma, diversas edições do “Festival Internacional do Estoril” contaram com a presença de bandas de música militares. A partir do ano de 1964 a FNAT promoveu anualmente o ciclo “Concertos Dominicais” no Teatro da Trindade, inicialmente apenas com a participação da Banda da GNR e posteriormente, a partir dos anos de 1970, com todas as bandas militares. Um apontamento para referir também os ciclos de concertos, com uma periodicidade quase semanal, que este agrupamento musical (e as congéneres militares) efectuou em diversos locais lisboetas ao longo das décadas de 1950 e 1960, a par dos que realizava noutras regiões do país.

Apesar da drástica diminuição do número de bandas profissionais – as militares – decretada em 1937, no período em estudo foram criadas a Banda de Música da Força Aérea, em 1957, e a Banda da Carris do Porto, em 1963, que tinha características semiprofissionais. Também na Força Aérea foi criada, na década de 1960, a primeira orquestra ligeira em Portugal no seio das Forças Armadas. Em 1958 foi organizada a Banda da Guarda Fiscal, inicialmente constituída por trinta e dois militares músicos amadores. Somente em 1985 esta banda foi profissionalizada, embora na década seguinte tenha sido extinta.

Além da oferta formativa proporcionada pela FNAT e pela SEC, outras entidades organizaram, com uma frequência geralmente anual, cursos e festivais de música. Apesar de provavelmente não terem tido relevância directa na actividade das bandas, são dignos de menção,

⁵⁴⁵ ABSGNR ESD, BM1, *Missão da Banda da GNR*, p. 4.

⁵⁴⁶ ABSGNR ESD, BM1, *Transcrição de um artigo de P.F.G. publicado na República*, 27-01-1970.

⁵⁴⁷ AMCA FIA, Recorte do *Jornal de Almada*, 14-07-1969.

uma vez que de uma forma ou de outra, em maior ou em menor quantidade, promoveram a música para sopros. Podemos mencionar os “Festivais de Sintra” (a partir de 1957, mas com a designação de “Jornadas musicais de Sintra”), onde actuou diversas vezes a Banda da GNR, e os “Cursos Internacionais de Música do Estoril” (a partir de 1962), onde foram organizados cursos de instrumentos de sopro e promovidos concertos de bandas militares e bandas civis estrangeiras. Através de um periódico da época sabemos que, em 1966, a Junta de Turismo da Costa do Sol promoveu a vinda de uma banda escolar do Canadá.⁵⁴⁸ No quadro dos cursos realizados no Estoril, pelo menos entre 1961 e 1963 foram realizados estágios de aperfeiçoamento para directores de orquestra. De acordo com Henriques, em 1977 foi realizado um “Curso de Aperfeiçoamento de Direcção”, sob a orientação de Fernando Lopes Graça.⁵⁴⁹

A FCG teve um papel de relevo no apoio às bandas civis, quer na atribuição de subsídios, quer no que diz respeito ao apoio à formação musical dos músicos e no que toca à promoção da actividade das bandas de música, incluindo no estrangeiro. A FCG atribuiu apoios regulares com vista à remuneração de regentes e formadores, organização de concertos e concursos nacionais e regionais, e reparação/aquisição de instrumentos e reportório. Realce-se o facto de vários colaboradores do Serviço de Música da FCG terem uma ligação a bandas de música e serem conhecedores do meio: Manuel Joaquim, Silva Dionísio e Marcos Romão dos Reis, todos chefes de banda militar. O próprio Serviço de Música da FCG possuiu uma comissão consultiva permanente denominada “Comissão Técnica para a Selecção de Instrumentais” e constituída por especialistas da música para instrumentos de sopro, nomeadamente os maestros Manuel da Silva Dionísio e Marcos Romão dos Reis Júnior⁵⁵⁰ e pelo professor do Conservatório Nacional Luís Boulton. O objectivo desta comissão foi elaborar pareceres relativos à aquisição de instrumentos de sopro, destinados às filarmónicas contempladas pelos apoios da FCG. Esta comissão foi fundada por volta de 1963 e permaneceu em funções até meados da década de 1970.⁵⁵¹

O facto de os estatutos da FNAT, aprovados em 1950, obrigarem os associados a manterem um vínculo de exclusividade, contribuiu para que várias associações fossem impelidas a afastarem-se da FPCCR. Todavia, a evolução do contexto político, conduziu a uma aproximação progressiva entre a FPCCR e o poder vigente, pelo que não é estranha a eleição da FNAT sócia de mérito da FPCCR, em 1959.⁵⁵² A aproximação da FPCCR ao regime, durante a década de 1950, implicou que muitas das actividades associativas passassem pela participação em

⁵⁴⁸ Costa do Sol, Ano III, 124, 03-09-66, p. 3.

⁵⁴⁹ António Henriques, *A Incrível – No limiar dos 150 anos*, 1º vol., Almada, CM de Almada, 1991, p. 90.

⁵⁵⁰ Maestro da Banda da Armada entre 1956 e 1975.

⁵⁵¹ Bruno Madureira, “A Fundação Calouste Gulbenkian: O papel do seu Serviço de Música no âmbito do apoio às Bandas de Música (1955-1995)”, *ERAS: European Review of Artistic Studies*, V. 5, n. 2, 2014, pp. 1-27, ISSN 1647-3558.

⁵⁵² Nuno Domingos, “FPCCR”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 2º volume (C-L) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 468.

actividades oficiais com uma colaboração frequente entre ambos organismos, incluindo nos concursos nacionais de bandas de música.

No terceiro quartel do século XX foram elaboradas diversas obras técnicas relacionadas com bandas de música, das quais destacamos as de Silva Dionísio. O seu primeiro livro foi utilizado, como suporte teórico, nos primeiros cursos para regentes de banda realizados em Portugal (v. Anexo 2.3) e organizados pela FCG em 1962 e 1963. Denomina-se *Teoria Geral da Música, Instrumentação e Harmonia: Curso de Aperfeiçoamento para Regentes de Bandas Cívicas* e pode ser considerado um antecessor do *Manual de Música*, pois os conteúdos são idênticos. Este último serviu de guia aos “Cursos de Aperfeiçoamento de Regentes Amadores de Bandas de Música Cívica”, coordenados por Dionísio e organizados pela FNAT/INATEL.⁵⁵³ Também Pedro de Freitas elaborou obras relacionadas com a temática das bandas. Além da sua *História da Música Popular em Portugal*, publicada em 1946, no início da década de cinquenta redigiu uma série de artigos sobre bandas para *O Distrito de Setúbal*, a convite do seu director, os quais em 1955 foram reunidos e publicados numa separada do referido periódico com a denominação *É preciso dar ao povo música da sua feição*. Posteriormente, em 1965, publicou uma obra relativa ao I Concurso Nacional de Bandas Cívicas, Madeira e Açores: *Belezas de Portugal*.

2.9. Síntese conclusiva

A situação política, económica, social e cultural do país nas décadas de cinquenta, sessenta e inícios de setenta, influenciou de forma significativa a vida musical portuguesa e a actividade das filarmónicas em particular. Distintos fenómenos sociais, políticos e económicos contribuíram, de forma mais ou menos expressiva, consoante os casos, para uma maior dificuldade na captação e / ou manutenção de elementos nas fileiras das bandas, perceptível na diminuição do número de instrumentistas em algumas delas. Alguns desses fenómenos foram responsáveis pelo afastamento de elementos das bandas, como o êxodo ou a guerra em África, sobretudo nos meios rurais, as regiões onde o impacto terá sido maior; outros – não obstante os ataques serrados da igreja, do regime e de diferentes personalidades – dificultaram o recrutamento

⁵⁵³ É curioso que em algumas secções estão especificadas datas como, por exemplo, na secção de composição: 22-10-62. Provavelmente foi nesse dia que Dionísio abordou assuntos relacionados com composição nos cursos referidos. Esta obra está dividida em três partes: a primeira é dedicada à teoria geral da música, onde são abordados vários conceitos musicais elementares; na segunda parte, são discutidas questões sobre instrumentação, direcção de banda e interpretação. É dada uma especial ênfase às regras de transcrição, características dos instrumentos de sopro e questões de afinação e escolha do repertório para banda; por último, a terceira parte, é dedicada ao estudo da harmonia e das suas regras fundamentais.

de aprendizes, nomeadamente, as alterações dos gostos e preferências musicais de uma parte dos jovens, a disseminação de grupos e conjuntos musicais alternativos às bandas, bem como de novas formas de entretenimento (incluindo o desporto, a televisão, a rádio e as aparelhagens sonoras), fenómenos relacionados com o crescimento económico e do consumo e de novos hábitos adquiridos, mas com uma repercussão pouco linear no país, sendo evidente nos meios citadinos, mas bastante posterior no mundo rural. Face à menor disponibilidade de músicos, várias bandas cessaram actividade, particularmente em regiões urbanas, como Lisboa ou Setúbal. É importante ter em consideração que uma quantidade expressiva das bandas não sofreu uma alteração significativa no número total de componentes visto que, nas décadas anteriores ao período em estudo, possuíam uma dimensão idêntica – uma média de três dezenas de músicos. Ou seja, em muitas o número total de elementos conservou-se. No período considerado as bandas eram constituídas, quase exclusivamente, por elementos do sexo masculino, pertencentes na maioria a uma faixa etária avançada e aos estratos sociais mais desfavorecidos da população. Neste quarto de século constatamos, não só a extinção de várias bandas civis, como a criação de poucas, o que potenciou um abaixamento do seu número total. As ligações familiares (sobretudo entre pais e filhos) foram uma razão para o ingresso de crianças e jovens nas bandas, incluindo os primeiros elementos do sexo feminino, habitualmente descendentes de músicos. Seguramente, a escassez de elementos proporcionou limitações artísticas em algumas filarmónicas.

A questão da situação financeira das bandas civis foi bastante homogénea, visto que quase todas tiveram dificuldades nesse sentido, o que influiu na respectiva actividade. A incapacidade de gerar receitas aliou-se à quase inexistência de subsídios públicos, sendo as fontes de receita mais relevantes díspares entre regiões. Enquanto no norte e em algumas regiões do centro eram maioritariamente provenientes da participação em festas religiosas, no resto do país consistiam na presença em eventos tauromáquicos, além de donativos e quotas de associados. As despesas eram diversificadas, mas consistiam sobretudo em licenças e taxas, aquisição e reparação de instrumentos e fardamentos, partituras e cópias, manutenção e renda da sede, pagamentos ao regente e músicos. As dificuldades financeiras das filarmónicas impossibilitaram frequentemente a contratação de um maestro com uma sólida formação musical, a compra e manutenção de instrumentos e de outros bens materiais, incluindo a própria sala de ensaio, geralmente emprestada e sem as condições necessárias para o desempenho das actividades musicais. Dependendo da região, festas religiosas e eventos tauromáquicos foram a principal prática performativa das filarmónicas – formas de actuação ao ar livre e em ambientes populares. Entre a Regeneração e a 1ª República (padres, professores, proprietários abastados e elites políticas locais) e após 25 de Abril de 1974 (poder local) as bandas beneficiaram de suportes e patrocinadores, mas no período em estudo houve uma espécie de vázio nesse sentido, pois faltou-lhes quem as amparasse e contribuisse para uma estabilidade financeira. Em termos de organização, frequentemente, as bandas do norte e centro estavam isoladas de colectividades,

embora tivessem estatutos aprovados e órgãos sociais mas que, na prática, não funcionavam. Opostamente, as bandas do sul do país estavam ligadas a sociedades recreativas oficializadas.

A difícil situação financeira das bandas originou carência de instrumentos e mau estado de conservação nos existentes, face à impossibilidade de os renovar ou consertar. Outras conclusões no domínio instrumental são a frequente homogeneidade instrumental entre as bandas, a sua disposição espacial no coreto, a ausência de vários instrumentos, constantes em partituras originais para banda editadas no estrangeiro e escritas por compositores de referência (flauta, oboé, clarinete baixo, fagote, trompa, tuba), além da heterogeneidade do diapasão de afinação utilizado em muitas bandas. O modelo instrumental existente na maioria das bandas consistia em flautim; clarinete requinta; clarinetes soprano a três partes; saxofones (soprano, alto, tenor e, por vezes, barítono); cornetins ou trompetes; fliscornes; clavicornes ou saxtrompas alto a duas partes; trombones de pistões a duas partes; barítono ou bombardino; contrabaixo e percussão (geralmente apenas caixa, bombo e pratos). Este modelo organológico bastante comum era limitado, resultado do elevado custo de alguns instrumentos, da sua dificuldade de aprendizagem e da frequente ausência de formadores aptos para o seu ensinamento. Uma das consequências foi a impossibilidade de interpretação de parte do repertório para banda, que exigia instrumentações mais completas, do qual destacamos os arranjos de temas latino-americanos e anglo-saxónicos.

Outro dos problemas que afectou particularmente as bandas de música até à década de oitenta foi a inexistência de uma escola de música e, no caso de existir, proporcionar um ensino informal e pouco metódico, baseado na prática do solfejo não entoado, seguido do treino instrumental. Isto levou a um claro défice de formação musical nos instrumentistas, e foi uma consequência do mesmo problema nos regentes e formadores. As naturais limitações técnicas dos músicos condicionaram igualmente as opções de repertório porque a sua formação não permitiu desenvolver competências cruciais para realizar todo o repertório. A inexistência de inovações no quadro performativo das bandas é um resultado das limitações musicais de muitos regentes, embora algumas delas tenham beneficiado da participação de regentes militares, geralmente um pouco melhor preparados. O elevado número de desistências durante a aprendizagem contrastou, frequentemente, com a quantidade significativa de crianças que principiava a aprendizagem musical, ou seja, numerosos aprendizes desistiam antes do ingresso na banda, uma consequência do desajustado processo de ensinamento. Não obstante, e pese embora condicionalismos e limitações, face à escassez de escolas de música oficiais as escolas das bandas tiveram um papel valioso no ensino musical e na formação de ouvintes. Podemos associar a impreparação musical de muitos elementos das bandas à escassez de conservatórios de música. Porém, onde eles existiam, não eram frequentados pelos músicos das bandas, incluindo os regentes. A formação musical insuficiente dos executantes das bandas estendeu-se aos regentes. Quase nenhum obteve qualquer tipo de formação musical formal em conservatórios ou academias de música.

O fenómeno da aceitação das bandas na sua localidade foi heterogéneo entre regiões, embora possamos tirar algumas conclusões genéricas: foi maior nos meios rurais (quase todo o país) do que nas cidades, com certeza devido ao facto de serem, frequentemente, o único meio recreativo e lúdico naquelas regiões; foi superior nas faixas etárias mais elevadas da população, pois os jovens, particularmente nos meios citadinos, com frequência tinham outras preferências musicais. Não obstante a baixa posição na comunidade artística e os estereótipos que associavam os músicos das bandas ao consumo excessivo de álcool e aos estratos socioeconómicos mais baixos da população, a maioria das bandas era bem aceite na respectiva comunidade e os seus elementos sentiam orgulho por a integrar.

Consideramos pobre e desactualizado o reportório musical das bandas no terceiro quartel do século XX. Além das habituais marchas, hinos e peças de carácter dançante, as bandas interpretavam maioritariamente transcrições de obras orquestrais, rapsódias e fantasias inspiradas em temas populares portugueses, apesar das dissemelhanças entre regiões. A opção por esta tipologia de reportório foi com frequência atacada por diferentes personalidades e considerada uma das causas de declínio das bandas civis. As transcrições (de aberturas, poemas sinfónicos, selecções de ópera ou zarzuelas) eram habitualmente de obras de autores estrangeiros, embora fossem transcritas para banda por músicos portugueses, geralmente militares, uma prática que os fez desenvolver competências na composição de música para banda. Parte dessas transcrições era inexecutável para as bandas civis, pois foram elaboradas para bandas militares – especialmente para a da GNR – com recursos instrumentais e artísticos inexistentes na maioria das civis. Entre os designados compositores eruditos foram poucas as obras elaboradas para aqueles agrupamentos e menos ainda a regularidade da sua interpretação, por oposição ao estrangeiro, onde foi criado inúmero reportório original para banda. No período considerado as obras baseadas em géneros latino-americanos e anglo-saxónicos não constaram no reportório executado pelas bandas. Além da dificuldade em aceder a essa música e de ela não ser do conhecimento dos regentes, as próprias filarmónicas não possuíam instrumentos musicais essenciais para o interpretar, sobretudo no naipe da percussão. O reportório pouco adequado praticado nas bandas civis também foi fruto da incapacidade de a maioria dos regentes ler e interpretar novo reportório.

De modo paralelo às dificuldades que perturbaram a actividade das bandas civis, a partir de finais da década de sessenta surgiu uma maior consciencialização dos seus problemas. Organismos públicos e privados levaram a cabo iniciativas, de âmbito local ou nacional, no intuito de promover e estimular aqueles agrupamentos musicais, designadamente, concursos de bandas e de aprendizes de música, colóquios, congressos e programas de formação para instrumentistas e regentes. Foi realizado um inquérito nacional às filarmónicas, organizadas iniciativas de divulgação da sua actividade e publicadas obras técnicas relacionadas com bandas. Naturalmente, estas iniciativas deram frutos, sobretudo após a entrada no último quarto do século.

CAPÍTULO 3 : A BANDA CIVIL ENTRE O 25 DE ABRIL DE 1974 E O FINAL DA DÉCADA DE OITENTA

O presente capítulo trata da banda civil em Portugal desde a Revolução Democrática até, sensivelmente, finais da década de oitenta. Tal como no anterior, são secundarizadas as congéneres militares. Igualmente concentramo-nos no espaço geográfico de Portugal Continental, omitindo as Regiões Autónomas. A ampliação do recorte temporal em cerca de uma década e meia proposto neste capítulo justifica-se pelas importantes transformações ocorridas nas bandas civis ao longo daquele período, amplamente realçadas pelos nossos interlocutores, que consideram aquela a fase de revitalização das filarmónicas. Em termos de estrutura este capítulo inicia-se com uma contextualização histórica do período imediatamente a seguir à Revolução dos Cravos, abordando de forma sumária os traços políticos, económicos, sociais e culturais mais relevantes e que influíram decisivamente na actividade e funcionamento das organizações musicais, incluindo bandas civis. Segue-se uma panorâmica da disponibilidade dos recursos humanos nas filarmónicas, favorecida particularmente pelo ingresso de elementos do sexo feminino, bem como pelo aparecimento de novos atractivos que estimularam o interesse dos jovens por esses agrupamentos musicais. A situação financeira das bandas civis, bem como a respectiva oficialização, é o tema imediato, seguido de uma abordagem ao instrumental e ao estado de conservação das sedes e salas de ensaio. A secção subsequente trata o tipo e a adequabilidade da formação musical dos instrumentistas das bandas civis e respectivos regentes. Os compositores e a música para banda, as instituições e as personalidades mais relevantes, no quadro das bandas civis e da música para sopros em geral, são também abordados.

3.1. O novo contexto político, económico, social e cultural

As alterações políticas, económico-sociais e culturais desencadeadas pelo 25 de Abril de 1974 tiveram implicações no movimento filarmónico português e influenciaram a sua progressiva revitalização nos anos seguintes, pelo que importa caracterizá-las, em traços necessariamente

concisos. Nos anos imediatos ao derrube do Estado Novo, em 25 de Abril de 1974, o país passou por um período conturbado política, económica e socialmente que levou à queda de vários governos e ao pedido de dois empréstimos internacionais (ao Fundo Monetário Internacional), com a conseqüente adopção de medidas de austeridade. Questões como a descolonização, a nacionalização de empresas ou a “reforma agrária” não foram pacíficas, política nem socialmente. Não obstante, após a revolução democrática consolidou-se a classe média, democratizaram-se as instituições e foram satisfeitas reivindicações de carácter social, como a melhoria dos salários, o aumento do número de dias de férias ou a criação de um sistema nacional de saúde. Foi extinta a censura e a polícia política (PIDE/DGS), os presos políticos foram libertados, os sindicatos tornaram-se livres e os partidos legalizados, o país abriu-se ao exterior e deu-se início à aceleração de um processo – em curso desde a década anterior – de modernização das estruturas sociais, económicas e culturais, embora nem sempre fácil, face a várias décadas de imobilismo cívico e à crise internacional de 1973. Embora de forma gradual, essa modernização foi visível nas bandas civis ao nível do repertório musical (destaque para a inclusão de temas de música moderna) ou da estética dos fardamentos, mediante a substituição de fardas de inspiração militar por outras baseadas em fatos civis com camisa, gravata e boné. Tal como no resto da sociedade, na música foram exigidas mudanças e abandono do passado ditatorial. Um bom exemplo é o género musical fado, protegido no Estado Novo, mas com bastantes obstáculos após o dealbar da democracia.

Na década de setenta intensificaram-se as assimetrias regionais: a terciarização, a litoralização e a urbanização aumentaram, enquanto nas zonas interiores do país acentuou-se o isolamento; algumas actividades perderam intensidade e viabilidade e outras foram substituídas. Sabemos que a emigração é algo que acompanha a história portuguesa como um dos seus factores estruturais, logo, o projecto de mudar de vida implicou com frequência mudar de residência. À hemorragia dos anos de 1960, seguiu-se um abrandamento (embora nada que se pareça com uma paragem) das saídas.⁵⁵⁴ Importa igualmente ter em conta a imigração, proveniente sobretudo das ex-colónias, bem como o regresso de emigrantes. É de apontar também a questão da empregabilidade: a agricultura foi secundarizada e o sector dos serviços absorveu a grande fatia da população activa, juntamente com a indústria. Foi igualmente relevante a evolução dos níveis de escolaridade dos portugueses, incluindo ao nível universitário – especialmente o das mulheres – bem como o forte aumento da taxa de actividade feminina, incluindo em actividades associativas, como as filarmónicas. Finalmente, reporte-se a liberalização de costumes e a difusão de novos valores e estilos de vida de uma sociedade de “consumo”, bem como a melhoria das

⁵⁵⁴ João Almeida, António Costa e Fernando Machado, “Recomposição socioprofissional e novos protagonismos”, in António Reis (coord.), *Portugal: 20 anos de democracia*, s.l., Temas e Debates, 1996, p. 308-309.

condições de vida e a redução da desigualdade na distribuição de rendimentos, factos com profundas alterações na vida quotidiana. Outros fenómenos sociais e demográficos relevantes foram a redução dos índices de mortalidade e fecundidade, o aumento da esperança média de vida e o conseqüente envelhecimento da população, factos relacionados com a modernização da estrutura social, que aproximaram Portugal da média europeia. Não obstante a instabilidade política e social, no ano de 1977 foi aceite a candidatura de Portugal na CEE (Comunidade Económica Europeia, actualmente União Europeia), efectiva somente em 1986, e que largamente contribuiu para a estabilidade política e social e para o desenvolvimento do país em todos os sentidos, incluindo ao nível do ensino e associativismo musical. Foram os programas de apoio europeus, por exemplo, que permitiram a criação de inúmeras escolas profissionais de música, em finais da década de oitenta.

Em democracia os organismos do poder local, sobretudo os municípios, tornaram-se os principais suportes materiais e financeiros das bandas civis, graças à sua maior autonomia financeira. Todavia, esse suporte só foi efectivo a partir de meados da década de oitenta. Nos anos imediatos à queda da ditadura, apesar das tentativas do Governo em autonomizar o poder local mediante a aprovação de diplomas (nomeadamente a lei de finanças locais), essa autonomia surge muito depois, isto porque, como já vimos, o período mediado entre a Revolução Democrática e o ingresso na CEE foi particularmente atribulado para o país. Como é natural, a complexa conjuntura política, social e económica, passou o regime de financiamento do poder local para segundo plano. As prioridades a realizar nos primeiros anos de democracia, quer dos municípios, quer do próprio poder central, eram de outra natureza: urbanização e erradicação de barracas, construção de estradas, electrificação ou saneamento. Apesar de as questões da cultura e do associativismo serem frequentemente comentadas, na prática, não havia dinheiro para as subsidiar. Em meados dos anos de 1980 o associativismo beneficiou, não só dos programas de apoio comunitários, como do facto de a maioria das obras e infra-estruturas essenciais estarem concluídas ou em processo de conclusão. A questão da relevância e do papel do poder local, no que diz respeito ao apoio material e financeiro às bandas civis, foi, inclusivamente, utilizada como argumento por algumas instituições que as apoiavam para lhes cortar os apoios no decorrer dos anos de 1990, nomeadamente a SEC⁵⁵⁵ (durante a tutela do ministro Pedro Santana Lopes) e a FCG (quando o Serviço de Música era liderado por José Sasportes).

A democracia permitiu uma explosão da criatividade cultural, e musical em particular. Após um período de quase meio século em que o país quase estagnou culturalmente, na óptica de Mário Vieira de Carvalho, a Revolução de 25 de Abril abriu novas e fecundas perspectivas ao

⁵⁵⁵ Nos anos subsequentes à Revolução Democrática o organismo governamental responsável pelos assuntos culturais teve várias designações, incluindo Ministério da Cultura. Neste estudo adoptamos unicamente a designação Secretaria de Estado da Cultura, uma vez que foi a mais comum.

desenvolvimento da cultura musical. Numerosas instituições em que assentava a vida musical portuguesa passaram por profundas alterações de estrutura e de orientação. Multiplicaram-se as actividades musicais um pouco por todo o país, ao mesmo tempo que se verificaram modificações, mais ou menos profundas, na direcção e política cultural de diferentes instituições públicas e privadas com responsabilidade nessa área. Com efeito, foram criados novos festivais, encontros, jornadas e outras acções de animação sociocultural pelo poder central e pelas autarquias,⁵⁵⁶ muitos dos quais incluíam bandas de música. Efectivamente, também nas bandas civis sucederam múltiplas inovações, quer ao nível da oficialização, constituição humana (destaque para o abaixamento da média de idades e para o progressivo ingresso de elementos do sexo feminino) e organológica, quer na tipologia de repertório interpretado, no ensino praticado nas respectivas escolas de música ou na diversificação das formas de receita. Tal como as autarquias, o poder central implementou medidas de apoio, sobretudo através do INATEL e da SEC. Além dos subsídios atribuídos, estes organismos apostaram na vertente formativa, especialmente de maestros, quase inexistente até então.

3.2. A disponibilidade de recursos humanos

Após várias décadas de estagnação ou decadência, com a democracia a maioria das bandas civis iniciou uma fase de progressiva revitalização fortemente impulsionada pela maior disponibilidade de recursos humanos, nomeadamente de instrumentistas, para as integrar. Como expôs Humberto Biu no Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa, realizado em 1979, “nos últimos anos tem-se verificado por parte da juventude um crescente de interesse pela música conduzindo ao florescimento das bandas de música, algumas das quais, sem esse interesse, a breve prazo se extinguiriam”.⁵⁵⁷ Na sua tese de licenciatura, em 1985, Regina Gomes também destacou o crescente interesse da juventude pelas bandas de música: “Actualmente há em todo o país cerca de 650 bandas activas e nos últimos 10 anos tem havido um rejuvenescimento e um recrudescimento da actividade das bandas”.⁵⁵⁸ Biu referiu ainda que “(...) apesar do nenhum incentivo, da falta de condições propícias, da ausência de estruturas, da precariedade de instrução específica, jovens dos mais humildes estratos continuam a substituir-se aos mais velhos nos

⁵⁵⁶ Mário Vieira de Carvalho, “A música: do surto inicial à frustração do presente” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. VI, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990, p. 347.

⁵⁵⁷ Humberto Biu, “A valorização das bandas de música”, in AA.VV., *Colóquio sobre música popular portuguesa – comunicações e conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 93.

⁵⁵⁸ Regina Ferreira Gomes, *As bandas filarmónicas como expressão e veículo culturais*, Tese de Licenciatura apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, 1985, p. 32.

bancos das escolas de música das filarmónicas (...).⁵⁵⁹ Nesse mesmo colóquio, Silva Dionísio lembrou que “(...) alguma coisa se conseguiu: travar a marcha para o aniquilamento total do ideal filarmónico. Nota-se mesmo um tímido renascimento com a criação de escolas de música em muitas localidades do país”.⁵⁶⁰ O mesmo autor relatou, em 1984, num outro colóquio: “a maior dificuldade das bandas reside na carência de instrumentos para as suas escolas motivada, na maior parte das vezes, por um bem-vindo surto de interesse da juventude em todo o nosso território”.⁵⁶¹ Ou seja, na óptica destes três autores, não obstante a manutenção das dificuldades financeiras e materiais, no preâmbulo da democracia foi progressivamente ultrapassada uma das maiores dificuldades das filarmónicas nas décadas antecedentes – o défice de recursos humanos – um efeito do referido maior interesse dos jovens pelas filarmónicas. Uma atenta observação das fotografias que constam no Anexo 2.1 comprova-nos, de facto, um aumento da dimensão das bandas nas décadas de setenta e oitenta, face às décadas precedentes, a par de uma diminuição da média etária dos instrumentistas e a inclusão de elementos do sexo feminino. Neste sentido, de acordo com um periódico da época “genericamente 25 por cento estão acima dos 50 anos e os restantes abaixo dos 23/24 anos. Estes últimos, sintomaticamente, são de ambos os sexos.”⁵⁶²

É importante frisar que, à excepção da disponibilidade de recursos humanos (que aumentou de forma progressiva após a queda da ditadura), os problemas globais das bandas civis permaneceram, sobretudo aqueles ligados à componente financeira e material, pelo menos até meados da década de 1980, numa fase de maior estabilidade política, social e económica, coincidente com a entrada de Portugal na CEE. Como referiu Neves Dias, em 1984, “assiste-se actualmente a um revivalismo musical no que respeita ao interesse manifestado na participação em bandas e filarmónicas, que nem os múltiplos problemas existentes conseguem fazer esmorecer”.⁵⁶³ Por sua vez, Alberto Ramos, da FPCCR, reclamou um maior apoio oficial face à elevada oferta de recursos humanos existente: “Material humano não falta. O que é preciso é o apoio oficial mínimo para realizarmos esta aspiração que não é mais que o desejo de aumentar a cultura musical dos portugueses (...)”.⁵⁶⁴ Além das necessidades materiais, Humberto Biu referiu necessidades de natureza pedagógica: “Ultrapassada a falta de meios humanos, são as necessidades materiais e de natureza pedagógica que impedem o desenvolvimento das

⁵⁵⁹ Humberto Biu, “A valorização das bandas de música”, in AA.VV., *Colóquio sobre música popular portuguesa – comunicações e conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 146.

⁵⁶⁰ Silva Dionísio, “Para uma nova política de protecção à música popular portuguesa” in AA.VV., *Colóquio sobre música popular portuguesa – comunicações e conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 104.

⁵⁶¹ Silva Dionísio, “Actividades dos centros de recuperação de instrumentos musicais” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, CM de Abrantes, 1984, p. 132.

⁵⁶² *Diário de notícias*, 26-11-1983, p. 8.

⁵⁶³ Neves Dias, “No curso de regentes do INATEL: bandas e filarmónicas lutam pela sobrevivência”, *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 120, nº 42274, 12-12-84, p.22.

⁵⁶⁴ Alberto Ramos, “A influência das colectividades populares no ensino da música”, in *1º colóquio nacional de música - comissão permanente do dia mundial da música*, CM de Abrantes, 1984, p. 91.

filarmónicas no sentido da melhoria da sua qualidade”.⁵⁶⁵ Humberto Biu tocou ainda num outro ponto essencial, além do crescente interesse da juventude pelas filarmónicas, designadamente, a questão da necessidade de adaptação desses agrupamentos musicais à sociedade daquele tempo, e aos jovens de ambos os sexos em particular:

*Nos últimos anos [1984] tem-se verificado por parte da juventude um crescente de interesse pela música conduzindo ao florescimento das bandas de música, o que faz levantar a questão de se saber se as bandas de música, como actualmente funcionam, oferecem aos jovens de ambos os sexos o que eles procuram.*⁵⁶⁶

Neste sentido, Humberto Biu sugeriu que se devia aproveitar “o que da tradição merecer a pena” e adaptar o funcionamento das bandas civis ao tempo de então porque, “sendo as motivações pela prática da música diferentes das de antigamente, os objectivos das bandas também deveriam ser diferentes”.⁵⁶⁷

Após a Revolução Democrática de 1974 foram abolidas discriminações legais contra mulheres⁵⁶⁸ e intensificou-se a sua emancipação progressiva na sociedade portuguesa e, conseqüentemente, uma maior participação nas diversas actividades profissionais, sociais e lúdicas, incluindo nas bandas civis. Efectivamente é no regime democrático que a esmagadora maioria das bandas incluiu nos quadros elementos femininos, tal como as congéneres militares. Vejamos o que escreveram Santana e Ramos na década de oitenta: “(...) interessante notar também a crescente feminização, por parte da camada jovem, que se vem verificando nos últimos anos”.⁵⁶⁹ Em 1993, António Gonçalves destacou a participação das mulheres nas escolas de música, e respectivas filarmónicas, no contexto da revitalização que estas iniciaram na década de setenta: “Mas é na década de 1970 que as bandas sofreram, em nosso entender, a maior transformação de toda a sua existência; (...) criaram escolas de música para ambos os sexos”.⁵⁷⁰

Manuel da Silva Dionísio⁵⁷¹ foi um impulsionador da entrada de elementos femininos nas filarmónicas, concretamente nos anos setenta, quando estas eram constituídas quase

⁵⁶⁵ Humberto Biu, “Bandas de música civil e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 121.

⁵⁶⁶ *Ibid*, p. 120.

⁵⁶⁷ *Id. Ibid*.

⁵⁶⁸ Eis algumas: certas carreiras estavam vedadas às mulheres (diplomacia, militar, magistratura); as professoras não se podiam maquilhar e necessitavam de autorização do Ministério da Educação para casar; a mulher não podia viajar para o estrangeiro sem autorização do marido nem usar biquíni; o marido tinha o direito de abrir a correspondência da mulher.

⁵⁶⁹ Vera Santana e Margarida Ramos, *As bandas*, trabalho manuscrito para a cadeira de Cultura Portuguesa I – FCSH-UNL, não publicado, S.D., p. 20.

⁵⁷⁰ António Gonçalves, “Bandas Filarmónicas”, in *Actas do Congresso Nacional das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto*, Almada, 1993, p. 111.

⁵⁷¹ Os dados relativos ao maestro Silva Dionísio, que se encontram no presente capítulo, têm origem no artigo: Bruno Madureira, “Maestro Silva Dionísio: um olhar sobre a sua vida e obra” in *Euridice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2012, p. 38-43.

exclusivamente por homens. Impulsionou, sobretudo através da sua acção junto destes agrupamentos, no contexto das suas funções no Sector de Música do INATEL. Nas visitas que efectuava às filarmónicas, Dionísio assistia aos ensaios e efectuava palestras, onde alertava para a necessidade de formação dos maestros, executantes e directores, bem como estimulava o ingresso de raparigas nas escolas de música. Este incentivo tinha dois objectivos: primeiro, a entrada das mulheres nas filarmónicas aumentava o quadro humano; segundo, essas mulheres quando fossem mães teriam, certamente, uma maior sensibilidade para os filhos aprenderem música e integrarem bandas civis.⁵⁷² No ano de 1975, no âmbito de um estudo sobre as filarmónicas de um município, Silva Dionísio apelou às bandas civis subsidiadas a “pôr em funcionamento nas respectivas sedes, escolas de música para jovens de ambos os sexos”.⁵⁷³

O ingresso de elementos femininos nas filarmónicas alterou a logística destes agrupamentos musicais, face à necessidade de fardamento diferenciado. Alterou-os também socialmente, sobretudo ao nível do comportamento dos homens, pois, na presença de elementos femininos estes passaram a banir a linguagem calão e a evitar certos comportamentos reprováveis socialmente: “(...) Além da arte musical (...) as filarmónicas são escolas de ética e civismo que traçam caminhos novos, disciplinam e orientam comportamentos (...)”.⁵⁷⁴ Segundo confidenciou Silva Dionísio a José Brás, “com as mulheres o ambiente das bandas era diferente, uma vez que havia menos álcool e diziam-se menos palavrões”. Brás atribuiu a Dionísio a seguinte afirmação: “As mulheres nas bandas são como as flautas que adoçam a música”.⁵⁷⁵ Outro aspecto benéfico do ingresso de elementos femininos nas bandas foi a atracção que o fenómeno exerceu nos rapazes. Muitos deles, empolgados com este novo fenómeno de participação feminina, manifestaram motivação em ingressar nesses agrupamentos musicais, anteriormente compostos exclusivamente por homens adultos, sobretudo de idade avançada. Além deste aspecto, as melhores condições materiais das filarmónicas também contribuíram para cativar os jovens, tal como a interpretação de géneros musicais mais apelativos e considerados modernos.

Pese embora a importância decisiva que o ingresso de mulheres nas bandas civis teve em termos sociais e comportamentais, o seu grande contributo deu-se na vertente artística. Face à escassez de elementos masculinos, as mulheres progressivamente colmataram as lacunas existentes em vários naipes de instrumentos e a médio prazo tornaram-se o sexo predominante em muitos daqueles grupos musicais, sobretudo nas regiões centro e sul do país. Uma particularidade deste sexo foi o frequente abandono da banda após determinada idade, geralmente após o casamento, devido, sobretudo, a dificuldades de conciliação entre a banda e as responsabilidades

⁵⁷² Depoimento de José Manuel Brás.

⁵⁷³ ABSGNER ESD, BF1, Silva Dionísio, *Estudo sobre as bandas do concelho de Cascais*, Lisboa, Janeiro de 1975.

⁵⁷⁴ AA.VV., *Filarmónicas do distrito de Coimbra*, Coimbra, Federação de Filarmónicas do Distrito de Coimbra, 2005, p. 2.

⁵⁷⁵ Depoimento de José Manuel Brás.

familiares. Outra especificidade foi a habitual ligação familiar entre as primeiras mulheres e outros elementos da banda, sobretudo pais, avós ou tios, a qual contribuiu para a eliminação de preconceitos em relação à participação feminina nas bandas. No fundo, na sua ausência, os pais das meninas contavam com os familiares músicos para as apoiarem e orientarem.⁵⁷⁶

Com o progressivo aumento da disponibilidade de recursos humanos, ressurgiram no território nacional inúmeras bandas civis, cuja actividade foi suspensa durante o Estado Novo frequentemente devido à escassez de elementos. Como refere Maria João Vasconcelos:

*A partir de meados dos anos setenta a música ganhou um novo estatuto e nas localidades onde havia alguma tradição musical revitalizaram-se bandas que tinham cessado a sua actividade ou estavam de algum modo estagnadas. As bandas também passaram a atrair mais jovens. Para esse facto poderá ter contribuído o fim da Guerra Colonial e a diminuição da emigração.*⁵⁷⁷

Entre as filarmónicas cessadas durante o Estado Novo e reactivadas após o dealbar da democracia, detectamos várias de quase todos os distritos continentais.⁵⁷⁸ Outras, reactivadas após a Revolução Democrática, cessaram antes de 1950, sobretudo na década de quarenta, como sejam as de Vila Franca do Rosário, de Nossa Senhora do Livramento e do Cadaval (Lisboa), de Troviscal (Aveiro), Arraiolense (Évora), Santiago de Piães (Viseu), Castro Verde (Beja), Sines e 1º de Janeiro Torranense (Setúbal). Muitas outras cessaram no decorrer do terceiro quartel do século XX e não foram reactivadas. Eis dois exemplos: bandas de Espadanedo e de Limões. Além das bandas reactivadas, dezenas de outras foram criadas de raiz com o regime democrático.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Para uma leitura mais abrangente sobre a temática das mulheres nas bandas v.: Bruno Madureira, “Music and gender: Women in Portuguese Wind Bands” in *Crossing Borders in Gender and Culture* (ed. Konrad Gunesch, Olena Lytovka e Aleksandra Tryniecka), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 259-268.

⁵⁷⁷ Maria João Vasconcelos, “O ensino da música nas bandas filarmónicas em Portugal - Transformar para existir” in *Revista de Educação Musical*, nº 118 e 119, Lisboa, 2004, p. 45.

⁵⁷⁸ Lisboa (bandas da Cruz-Quebrada, Porto Salvo, Parede, Lameiras e Odivelas), Beja (bandas de Aljustrel, Serpa, Safara, Ferreira do Alentejo e União Mourense), Braga (bandas de Calvos, Póvoa de Lanhoso e Santa Maria do Bouro), Coimbra (bandas de Espinhal, Mira, Ceira e Monfortense), Évora (bandas de Borba, Corvalense, Azarujense, Portelense e União Montoitense), Guarda (Banda de Pinzio), Portalegre (bandas de Nisa e Monforte), Porto (Banda de Baltar), Viseu (bandas de Castro Daire e Nagoselo do Douro), Aveiro (Banda de Burgo), Bragança (bandas de Mogadouro, Brinço, Vilarinense, Carviçais e Vimioso), Santarém (bandas de Muge e Ourém), Castelo Branco (bandas de Casegas, Retaxense e Cortense), Vila Real (bandas da Portela, Valpaços, Perafita, Sabrosa e Torre de Ervededo) e Leiria (bandas Bidoeirense, Alcobaça e Comércio e Indústria das Caldas da Rainha).

⁵⁷⁹ Bandas do Catujal, Póvoa de Santa Iria, Mafra, Mira Sintra, Marvila, Venda Seca, Atalaia – Lourinhã, Malveira da Serra, Casaínhos, Charneca, Lameiras, Agualva – Cacém, Monte Abraão, Alvidense, Mucifalense, da Associação de Desportos e Recreio *O Paraíso*, do Centro de Cultura e Desporto da CM de Oeiras e da Sociedade Musical Simpatia e Gratidão (todas do distrito de Lisboa), banda do Município do Gavião (Portalegre), bandas de Vilela, Ceira, Serpinense e Pomarense (Coimbra), bandas de Coia, Barreiro e Lira Cercalense (Setúbal), bandas de Rio Maior, Gançaria e Montalvense (Santarém), banda de Vermoim (Porto), banda de Caminha (Viana do Castelo), bandas de Penalva do Castelo, Sernancelhe, Sendim, Ferreirim e Nelas (Viseu), banda da Quinta do Picado (Aveiro), bandas de Alvito e Odemira

Naturalmente, este fenómeno de reactivação e fundação de filarmónicas relaciona-se, não só com a maior disponibilidade de músicos, como com a progressiva melhor situação financeira das comunidades locais e, sobretudo, a existência de um sistema de apoio material e financeiro por parte dos municípios e outros organismos públicos. Refira-se igualmente a criação de inúmeras bandas juvenis, geralmente ligadas a filarmónicas e que preparavam o ingresso dos aprendizes na banda sénior. Estes agrupamentos tinham a particularidade de interpretar um tipo de repertório mais acessível, frequentemente inspirado em temas de filmes e teatro musical, e eram uma motivação extra para a aproximação dos jovens às bandas de música.

Evidentemente, o panorama filarmónico português não foi, de forma alguma, homogéneo, diferindo de região para região. Neste sentido, alertamos que, a revitalização das bandas civis verificada na generalidade do país após a revolução democrática, não foi transversal a todas as localidades, designadamente em Lisboa, um meio urbano com múltiplas ofertas de passatempo apelativas aos jovens e a possibilidade de acesso a inúmeros bens e serviços. Em Maio de 1986, o presidente da Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense referiu que a filarmónica desta sociedade era a única existente na cidade de Lisboa,⁵⁸⁰ quando é do nosso conhecimento que no início do século XX existiram dezenas destes agrupamentos na capital.

(Beja), bandas de Vila Real de Santo António, São Brás de Alportel, Aljezur, da Casa do Povo de Alcantarilha, Pêra e Armação de Pêra e da Associação Filarmónica de Faro (Faro), bandas de Carrazedo de Montenegro e de Carlão (Vila Real), bandas de São Miguel de Mamede, de Alandroal e da Casa do Povo de Vendas Novas (Évora), entre dezenas de outras. No último quarto do século XX foram igualmente fundadas no estrangeiro inúmeras bandas por emigrantes portugueses, tais como, Sociedade Filarmónica Recreio do Emigrante (1978), nos EUA; Sociedade Filarmónica União Popular San José (1978), nos EUA; Artista Amadora San Leandro (1980), nos EUA; Azores Band os Escalon (1980), nos EUA; Filarmónica Portuguesa de Tulare (1981), nos EUA; Sociedade Filarmónica Lira Açoreana (1982), nos EUA; Associação Filarmónica Portuguesa de Calgary (1983), no Canadá; Filarmónica do Chino (1986), nos EUA; Filarmónica Portuguesa de Paris (1986), em França; Banda de Música Portuguesa (1990), na Austrália; Lusitania Band os the North Bay (1995), nos EUA; e Filarmónica União Portuguesa San Diego (1998), nos EUA. Foram também fundadas a Banda de Nossa Senhora dos Milagres e a The Music Society of St. Helen's, ambas no Canadá.

⁵⁷⁹ Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Espólio Particular de Fernando Lopes Graça, Caixa S1, Código 013, Presidente da Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense, *Carta para Fernando Lopes Graça*, Maio de 1986.

⁵⁸⁰ Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Espólio Particular de Fernando Lopes Graça, Caixa S1, Código 013, Presidente da Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense, *Carta para Fernando Lopes Graça*, Maio de 1986.

3.3. A nova condição financeira e a oficialização

Ultrapassada a questão da carência de meios humanos, tão evidente em décadas anteriores, as necessidades materiais e financeiras continuaram a influir a actividade da maioria das bandas civis, de forma mais significativa até meados da década de oitenta, coincidente com a entrada de Portugal na CEE e com a estabilização social e política do país. Ou seja, num período de revitalização geral das filarmónicas essas dificuldades teimaram em manter-se e ameaçar o processo de florescimento em curso: “Estamos agora numa alvorada prometedora mas até um certo ponto condicionada quanto aos meios financeiros”.⁵⁸¹ Simultaneamente soaram apelos e recomendações para a necessidade de o Estado apoiar material e financeiramente esses agrupamentos musicais: “Pela sua missão educativa quer em concerto quer em ensaio e, ainda, pelo que elas [as bandas filarmónicas] representam socialmente, impõe-se a premente obrigação moral de as amparar até que se processe uma natural evolução no sentido ideal”.⁵⁸²

A maior autonomia financeira alcançada pelas instituições do poder local, particularmente os municípios, foi um factor determinante no apoio às filarmónicas e respectiva revitalização. Apesar das limitações iniciais, as autarquias foram os principais financiadores das bandas civis no derradeiro quarto do século XX. Como refere Mário Vieira de Carvalho, “a consolidação do poder local em moldes democráticos repercutiu-se numa maior valorização da missão cultural das autarquias, que passaram a apoiar grupos musicais, bandas e escolas de música”.⁵⁸³ Da mesma forma, António Gonçalves destaca a relevância dos municípios: “Mas é na década de 1970 que as bandas sofreram, em nosso entender, a maior transformação de toda a sua existência; apoio dado por um número apreciável de autarquias que funcionam como um balão de oxigénio”.⁵⁸⁴

Não obstante a promulgação da legislação fundamental que deu corpo e expressão legal à construção do poder local democrático, os problemas financeiros das autarquias permaneceram durante mais de uma década porque o Estado Central não teve capacidade financeira para transferir para os municípios as verbas acordadas. Face à insuficiência dos apoios financeiros do poder local, os organismos centrais, designadamente a SEC, continuaram a atribuir apoio material e financeiro a muitas colectividades, embora o Director-geral de Acção Cultural defendesse que essa missão competia às autarquias porque, além de uma maior proximidade e conhecimento acerca do funcionamento das bandas, não era possível o poder central conhecer a realidade de mais de 650 filarmónicas de todo o país. Em simultâneo, esse director admite ter consciência das dificuldades das autarquias e da preponderância da continuidade dos apoios por parte do poder central. Perante a impossibilidade de apoiar todas as filarmónicas em simultâneo, a SEC decidiu

⁵⁸¹ ABSGNR ESD, BF2, *As filarmónicas e os seus problemas*, palestra a convite de Manuel Furtado, p. 1.

⁵⁸² ABSGNR ESD, BF2, Silva Dionísio, *Relatório*, Lisboa, 15-06-1973.

⁵⁸³ Mário Vieira de Carvalho, op.cit., p. 353.

⁵⁸⁴ António Gonçalves, op.cit., p. 111.

dividir o país em áreas geográficas de apoio e atribuir subsídios periódicos a um nível quadrienal. No ano de 1977 atribuiu 2690 contos; em 1978, 11440; em 1979, 3500; em 1980, 5480; em 1981, 8510; e em 1982, 4230.⁵⁸⁵

A adesão de Portugal à CEE, efectiva em meados da década de oitenta, e o respectivo acesso aos seus fundos estruturais, particularmente a programas de desenvolvimento, também foi relevante para as filarmónicas. Diversas instituições e organismos, incluindo os municípios, foram contemplados com verbas provenientes das instituições europeias. Neste campo, destacamos a criação de escolas profissionais de música, em finais da década de oitenta, precisamente com esses apoios. Inúmeros alunos de instrumentos de sopro e percussão dessas escolas eram provenientes de bandas civis e muitos deles permaneceram no agrupamento contribuindo artisticamente para a elevação qualitativa daqueles agrupamentos, como instrumentista e/ou como formador. As próprias colectividades – nesta fase frequentemente lideradas por pessoas mais capazes e com visão de futuro – submeteram candidaturas para renovar os respectivos instrumentais e edifícios sede. Em meados dos anos de 1980 as colectividades beneficiaram, não só dos programas de apoio comunitários, como do facto de a maioria das obras e infra-estruturas públicas essenciais estarem concluídas ou em processo de conclusão.

A par dos apoios públicos merecem destaque os empresários mecenas que apoiaram financeira e materialmente associações das respectivas localidades, incluindo bandas civis, por vezes como forma de demonstrar poder económico e garantir respeito social. Este fenómeno foi particularmente relevante em regiões industrializadas, das quais o concelho de Águeda é um caso exemplar. Outra fonte de receita importante foi as quotas provenientes da angariação de associados, após a indispensável oficialização e integração da banda numa associação. Não obstante a preponderância destas novas receitas, a principal fonte de rendimentos das décadas anteriores manteve-se após o 25 de Abril de 1974, designadamente, os valores provenientes da participação em serviços religiosos ou em eventos tauromáquicos – nalgumas regiões do centro e do sul do país. As despesas das bandas civis no período anterior mantiveram-se em democracia. Além dessas, em muitas filarmónicas surgiu uma nova – o pagamento a formadores que passaram a colaborar com o regente na formação de aprendizes.

Pese embora as múltiplas mutações nas bandas civis, globalmente, após o 25 de Abril de 1974 não houve um corte com a tipologia de actividades performativas, isto é, a participação em festas religiosas ou em touradas, consoante as regiões. A realização habitual de concertos isolados – frequentemente em auditórios e fora do contexto da festa religiosa – é um fenómeno que sucedeu com mais intensidade somente na transição de século. Não obstante, em 1979, Manuel Baltazar reclamou a presença das filarmónicas em auditórios, a fim de terem um melhor desempenho artístico: “Para a necessária divulgação musical que as bandas devem fazer, devem-

⁵⁸⁵ *Diário de notícias*, 26-11-1983, p. 8.

se substituir os antigos coretos por auditórios espaçosos, com boas condições acústicas e de disposição”.⁵⁸⁶ De qualquer forma, apesar de considerar prejudicial do ponto de vista artístico a actuação das filarmónicas em festas religiosas, Baltazar encara esse mercado como imprescindível para a estabilidade financeira das bandas: “as actuações em arraiais e romarias, por serem remunerados, representam uma forma de angariar fundos para as bandas, porém, artisticamente são altamente prejudiciais devido ao ruído e às condições inadequadas para uma apresentação musical”.⁵⁸⁷

De facto, o papel de quase exclusividade das filarmónicas no âmbito da vertente musical de uma festa religiosa proporcionou um mercado que consideramos a sua principal fonte de sobrevivência, sobretudo no norte e centro do país. Em 1980, o bispo da diocese de Leiria decretou o seguinte: “... A animação do arraial só pode ser feita pelas filarmónicas, ranchos folclóricos, de preferência locais...”.⁵⁸⁸ Não obstante este aparente proteccionismo, as bandas eram com frequência alvo de acusações, quer no âmbito comportamental dos músicos, quer em relação ao desempenho musical apresentado na missa, sobretudo na prática vocal. Porém, geralmente a igreja não tinha alternativa à participação das bandas porque em muitas regiões eram os únicos agrupamentos musicais. Paralelamente a um pequeno grupo instrumental (somente de instrumentos de sopro), os restantes elementos interpretavam a parte vocal.

Outra tipologia de actividade comum a partir da década de oitenta – e que muito contribuiu na dinamização da actividade das bandas e conseqüente aproximação da comunidade – foi a participação, como anfitriã ou convidada, em encontros e festivais de bandas, um dos quais, o da Amadora, é abordado neste trabalho. Além dos concertos efectuados por cada uma das bandas (geralmente em espaços com boas condições e maiores que os tradicionais coretos), estes eventos incluíam um desfile pelas ruas adjacentes ao local do concerto e ainda um lanche convívio entre os músicos, maestros e elementos directivos, um fenómeno social importante para a aproximação e troca de experiências entre todos os envolvidos no meio musical amador. Na mesma década tornou-se comum a deslocação de bandas civis ao estrangeiro (o caso da viagem da Banda Nova de Fermentelos à Venezuela, em 1979, também é mencionado neste trabalho), especialmente a países com uma forte expressão de emigrantes portugueses. A possibilidade de realizar essas viagens, a partir da década de 1980, não foi alheia à maior capacidade das bandas em angariar receitas e à melhoria das condições económicas dos próprios emigrantes que

⁵⁸⁶ Manuel Maria Baltazar, “Problemas das bandas civis e sua possível solução”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 101. Os coretos foram progressivamente abandonados a partir da década de 1980, face ao aumento das bandas, sobretudo do naipe da percussão. Subsistem como ornamento arquitectónico. Tornaram-se comuns os palcos, por vezes de grandes dimensões e utilizado pelas duas bandas em simultâneo.

⁵⁸⁷ Manuel Maria Baltazar, op.cit., p. 102.

⁵⁸⁸ Amaral *apud* Paulo Lameiro, “Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas”, p. 230, in *Actas dos 3^{os}. Cursos internacionais de verão de Cascais*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.

geralmente efectuavam os convites (quando se sentiram mais integrados nas comunidades, criando inclusive colectividades).

No respeitante à estrutura das bandas civis em termos de organização, antes da Revolução dos Cravos uma parte significativa das filarmónicas do norte e centro do país estava isolada de qualquer associação, porque frequentemente os dirigentes não viam vantagem nisso. Com a democracia, e consequente maior disponibilidade financeira dos organismos públicos, de forma progressiva foram oficializadas e integradas em associações, uma condição necessária para a obtenção de subsídios do poder local, além de beneficiarem das quotas pagas pelos sócios. Opostamente, as bandas da região sul desde cedo estão maioritariamente ligadas a sociedades recreativas oficializadas as quais possuíam, geralmente, outras valências para além da banda, designadamente, desportivas ou dramáticas. No derradeiro quartel do século XX bastantes bandas foram reconhecidas com o Estatuto de Utilidade Pública, beneficiando de mais apoios.

3.4. Os instrumentos musicais e as instalações

A manutenção dos problemas financeiros das bandas civis nos anos imediatos ao 25 de Abril de 1974 dificultou, naturalmente, a substituição e reparação dos respectivos instrumentos musicais e outros bens materiais, um processo efectuado somente a partir da década seguinte. Entretanto, surgiu outro problema ao nível instrumental: além do mau estado de conservação global, começaram a escassear, face ao crescente interesse de crianças e jovens em integrar as filarmónicas, como referiu Silva Dionísio em 1984: “Como todos sabemos, actualmente, a maior dificuldade das bandas reside na carência de instrumentos para as suas escolas, motivada, na maior parte das vezes, por um bem-vindo surto de interesse da juventude em todo o nosso território”.⁵⁸⁹ Humberto Biu também lamentou o mau estado do equipamento material das bandas civis, em particular dos instrumentos: “O equipamento das nossas bandas civis é, na generalidade, de baixa qualidade, abundando ainda os instrumentos velhos, afinados em brilhante, não possuindo as sociedades filarmónicas recursos que lhes permitam adquirir novos instrumentos quer para substituição e melhoria dos que possuem quer para o próprio desenvolvimento das suas escolas de música”.⁵⁹⁰ Mas o fenómeno do mau estado de conservação dos instrumentos musicais

⁵⁸⁹ Silva Dionísio, “Actividades dos centros de recuperação de instrumentos musicais”, in *1º colóquio nacional de música - comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 132.

⁵⁹⁰ Humberto Biu, “Bandas de música civil e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 122.

não era exclusivo das bandas civis, estendendo-se às congéneres militares, ou pelo menos a algumas. Na década de setenta “os músicos deparavam-se também com dificuldades decorrentes do nível técnico dos instrumentos cedidos pela banda [da Armada], geralmente de fraca qualidade e em mau estado de conservação, o que prejudicava o seu desempenho (...). A banda não custeava reparações em técnicos especializados”.⁵⁹¹ Joaquim Alferes, então instrumentista da Banda da Armada, confirma o mau estado de conservação dos instrumentos, bem como o custo elevado dos acessórios:

*eram caríssimas [as palhetas], davam só uma palheta que tinha de durar para 1 ou 2 meses. Epá, vocês não sabem o que era a dificuldade, os instrumentos não tocavam, os instrumentos não prestavam, e a gente é que tinha de os arranjar. Foram tempos muito maus. Hoje em dia não há instrumentos maus, mas na altura era complicado.*⁵⁹²

Não obstante, no decorrer do último quartel do século XX o problema da escassez de instrumentos nas filarmónicas (ou do mau estado de conservação de muitos deles) foi parcialmente colmatado com a opção de muitos pais adquirirem um instrumento musical para os filhos, no intento de estes alcançarem um melhor desempenho artístico. Esta opção foi benéfica, não só para as respectivas filarmónicas, mas sobretudo para o próprio aprendiz que, com um bom instrumento, sentia-se mais motivado na aprendizagem e, por conseguinte, menos tentado a desistir como tantos outros em décadas precedentes.

Em paralelo com organismos do poder local, a SEC teve um papel preponderante na cedência de instrumentos musicais às bandas civis, sendo esta uma das suas principais valências. Todavia, dada a impossibilidade de auxiliar todos os agrupamentos em simultâneo, este organismo decidiu apoiar anualmente somente as filarmónicas de três distritos próximos uns dos outros. No ano seguinte, eram patrocinados outros três. Os apoios dependiam de diversos factores, tais como, dimensão do agrupamento, quantidade de actividades e a existência ou não de escola de música. A SEC cedeu os instrumentos às bandas civis em regime de comodato, ou seja, os instrumentos mantinham-se na sua posse, uma vez que muitas delas cessavam ou reactivavam actividade frequentemente.⁵⁹³ Sendo a SEC um organismo estatal e face às normas de aquisição de produtos pelo Estado, os instrumentos cedidos às bandas eram geralmente de qualidade discutível, uma situação que se estendeu a outros organismos, como o INATEL.

O problema da utilização de dois tipos de afinação em simultâneo, relatado no capítulo anterior, manteve-se em algumas bandas até finais da década de 1980, quando a maioria completou a transição completa para instrumentais de afinação “normal”. A Banda de Tangil é

⁵⁹¹ Sandra Fernandes e Osvaldo Gago, *Maestro Joaquim Alferes – fotobiografia*, Oeiras, fotobiografias.com, 2004, p. 45-46.

⁵⁹² Idem, p. 47.

⁵⁹³ Depoimento de Romeu Pinto da Silva.

um dos múltiplos exemplos que temos conhecimento: “no ano de 1986, concretizou-se um velho anseio: a substituição do velho instrumental brilhante (...). Além de velho e de má qualidade, estava a cair em desuso e a deixar de se fabricar, tornando-se difícil a aquisição de novos instrumentos. Mas mudar para instrumental de afinação normal era uma tarefa que parecia inatingível dada a falta de recursos”.⁵⁹⁴ Para colmatar o problema da utilização de diferentes diapasões de afinação, a Direcção-geral de Acção Cultural (da SEC) criou um sistema de troca de instrumentos (um banco de instrumentos) com o objectivo de “trocar entre bandas os variados instrumentos que estão afinados em diapasões diferentes”.⁵⁹⁵ As filarmónicas, cujo instrumental era maioritariamente de diapasão de afinação normal, eram contempladas com instrumentos novos de acordo com esse tipo de afinação; para as congéneres de diapasão de afinação brilhante era consumado o mesmo procedimento, com os instrumentos brilhantes cedidos por bandas que recebiam instrumentos de afinação normal. Desta forma, todas tinham possibilidade de utilizar um diapasão de afinação uniforme. No entanto, de acordo com José Luís Maia este procedimento não correu da melhor forma, uma vez que as filarmónicas que possuíam maioritariamente instrumentos de afinação brilhante, não estavam dispostas a ceder os poucos que possuíam de afinação normal porque sabiam que, mais cedo ou mais tarde, teriam de transitar para a afinação normal.⁵⁹⁶ A substituição do instrumental e uniformização do diapasão de afinação permitiu uma melhoria substancial do desempenho artístico das bandas e constituiu um estímulo para os músicos e ouvintes.

Para a revitalização das bandas civis, no último quarto do século XX, além de mais e melhores instrumentos foi decisivo o alargamento *tímbrico*, mediante a inclusão de instrumentos quase inexistentes⁵⁹⁷ devido, sobretudo, ao elevado custo, dificuldades de aprendizagem e inexistência de formadores aptos para os ensinar, nomeadamente, flauta, oboé, clarinete baixo, fagote, trompa, trombone de vara, tuba e especialmente instrumentos do naipe da percussão. Todos estes instrumentos constavam, habitualmente, em partituras originais para banda compostas sobretudo por compositores americanos e holandeses, divulgadas por algumas bandas na década de oitenta. Este ponto de vista vai ao encontro do que referiu Humberto Biu, em 1984:

Ainda no quadro do apetrechamento haverá a considerar o seu alargamento tímbrico, pela introdução de instrumentos que, pela sua dificuldade de aprendizagem e execução (ou pelo seu custo), não fazem habitualmente parte dos conjuntos instrumentais (como

⁵⁹⁴ André Roquinho, op.cit., p. 86.

⁵⁹⁵ *Diário de notícias*, 26-11-1983, p. 8.

⁵⁹⁶ Depoimento de José Luís Maia, então funcionário da SEC.

⁵⁹⁷ Refira-se, todavia, que alguns desses instrumentos tinham integrado agrupamentos musicais de sopro, incluindo bandas, em épocas anteriores, tais como, o oboé, o fagote ou o trombone de varas.

*flautas, oboés, clarinetes baixo e alto, trompas de harmonia e outros), a fim que possam corresponder mais adequadamente às solicitações das obras que executam.*⁵⁹⁸

André Granjo considera que o reportório solicitado nessas partituras, juntamente com a maior solidez na formação dos regentes e a reestruturação das escolas de música, influenciou a adopção de um modelo instrumental nas bandas, semelhante ao de outros países: “a adopção crescente de reportório proveniente de editoras estrangeiras, especialmente holandesas e americanas, contribuiu para a progressiva adopção de modelos instrumentais vulgares em outros países”. Na perspectiva deste investigador, “uma nova geração de regentes, com outra formação artística, e a reestruturação das escolas de música segundo o modelo de ensino dos conservatórios e escolas profissionais de música, ajudou a aproximação às formações-padrão indicadas no reportório indicado”.⁵⁹⁹ Em várias partituras interpretadas na década de oitenta por um número considerável de bandas é possível verificar uma constituição instrumental semelhante à que apresentamos de seguida: flautim, flauta, oboé, fagote, clarinete requinta, clarinete soprano, clarinete baixo, saxofones (soprano, alto, tenor e barítono), trompete, fliscorne; trompa, trombone de vara, bombardino, tuba e percussão.

O naipe da percussão foi aquele que sofreu alterações mais expressivas na transição do terceiro para o último quartel do século XX. Enquanto até à década de 1970 era limitado a três instrumentos (caixa, bombo e pratos) e designado comumente de “pancadaria”, a partir da década de 1980 foram incluídos dois ou três tímpanos, bateria de *jazz*, carrilhão de orquestra, xilofone, *glockenspiel*, além de inúmeros acessórios de menores dimensões, como castanholas, gongo, triângulo, timbalões, claves, chocalho, pandeiro, jogo de sinos, tamborim ou bloco sonoro. Consoante o reportório, algumas bandas civis também integraram instrumentos eléctricos ou electrónicos. Esta modificação de paradigma no naipe da percussão foi essencial para a possibilidade de interpretação de um estilo musical em voga nas bandas a partir da década de 1980 e que muito contribuiu para a aproximação dos jovens às filarmónicas – géneros latino-americanos e anglo-saxónicos – que exigia um naipe de percussão mais amplo, particularmente a integração da bateria de *jazz*. É digno de realce o hiato de cerca de um século entre o alargamento instrumental do naipe da percussão das bandas civis e o do mesmo naipe na orquestra sinfónica, ampliado consideravelmente na segunda metade do século XIX.

A possibilidade de edificação de novas sedes para as colectividades, sobretudo a partir dos anos oitenta, contribuiu de forma decisiva para a revitalização das bandas civis. Este fenómeno está intimamente relacionado com a existência de um poder local dotado de uma maior

⁵⁹⁸ Humberto Biu, “Bandas de música civil e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 122.

⁵⁹⁹ André Granjo, EMPXX, “Banda Filarmónica – 2. Constituição instrumental”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 1º volume (A-C) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 109.

autonomia financeira e disponível para ajudar, financeira e materialmente, as bandas civis sediadas nos seus limites territoriais, bem como o contributo das populações locais. Este fenómeno da construção de novos edifícios contribuiu para a aproximação entre a filarmónica e os associados e simpatizantes, sendo estes frequentemente os principais responsáveis pela angariação de receitas e de contractos para serviços religiosos. Contrariamente às sedes antigas, as novas foram edificadas com outras valências além da sala de ensaio da banda, como sejam salas individuais de estudo ou salão de festas. Frequentemente foram construídas secções de restauração, como bares, os quais não só funcionavam como uma fonte de rendimentos extra, como serviam de ponto de encontro e convívio entre músicos e associados (v. Anexo 5.2).

3.5. A formação musical de instrumentistas e regentes

A partir da década de 1980 o ensino musical ministrado nas escolas de música de algumas bandas civis alterou-se de forma significativa, designadamente, ao nível da organização pedagógica, das práticas de ensino ou até em relação à aptidão musical e especialização dos formadores. Maria João Vasconcelos fala inclusive de uma tentativa de imitação dos conservatórios: “A partir da década de 80, o sistema de ensino praticado em algumas bandas passa por um processo de transformação, podendo mais recentemente observar-se uma tentativa de imitação do modelo adoptado pelos conservatórios de música”.⁶⁰⁰ Outras cambiantes foram: a estipulação, pelo menos em algumas colectividades, do pagamento de uma mensalidade pela frequência das aulas de música, embora fosse frequentemente simbólica ou pouco significativa; e a aquisição ou melhoria de infra-estruturas destinadas ao ensino musical, nomeadamente, salas de aula devidamente apetrechadas com o material necessário, incluindo instrumentos musicais.

Parte dos formadores adquiriu formação em conservatórios, academias e escolas superiores de música, um fenómeno que influenciou positivamente o ensino proporcionado nas bandas civis, com óbvias vantagens para o respectivo agrupamento. Desta forma, as aulas passaram a ser leccionadas por indivíduos com uma mais sólida formação musical, comparativamente aqueles que eram responsáveis por essa tarefa até à década de setenta – vulgarmente os regentes. Nos anos de 1980 Santana e Ramos confirmam a colaboração dos elementos melhor preparados musicalmente na formação de aprendizes, além de evidenciarem a sua participação na reorganização de outras bandas: “As lições são dadas pelo maestro e por

⁶⁰⁰ Maria João Vasconcelos, op.cit., p. 44.

monitores – elementos que possuam uma maior formação musical. Alguns deles vão ainda dar apoio ao ressurgimento ou fundação de bandas nas povoações vizinhas, com as quais mantêm estreito convívio e intercâmbio cultural”.⁶⁰¹

O aperfeiçoamento do ensino musical nas escolas de música das bandas civis, nas derradeiras décadas do século XX, contribuiu para a não desistência de muitos aprendizes, como ocorreu em décadas anteriores. Entretanto emergiu, segundo Vasconcelos, a preocupação de oferecer ao aprendiz um ensino mais especializado, na medida em que se tentava distribuir os monitores por instrumentos, ou famílias de instrumentos, de acordo com as suas formações instrumentais. Esta autora, também refere a criação de bandas e orquestras juvenis a fim de integrar o aprendiz na prática instrumental em conjunto.⁶⁰² Portanto, cada formador leccionava o seu próprio instrumento ou, quando tal não era possível face a constrangimentos financeiros, assumiam a responsabilidade de colaborar no ensinamento de outros instrumentos. O mais comum era um formador ser responsável pelos instrumentos de madeira, outro pelos metais e um terceiro pelo naipe da percussão. Quanto à questão das bandas juvenis, embora tenhamos conhecimento da organização deste tipo de agrupamentos desde as primeiras décadas do século XX foi, de facto, no último quartel dessa centúria que se disseminou o hábito de as constituir, integradas nas filarmónicas. No entanto, apesar de melhorias significativas em cada vez mais filarmónicas, noutras o ensino manteve-se rudimentar, arcaico e sem uma correcta metodologia de ensino fruto, sobretudo, da inadequada formação musical e pedagógica dos formadores, como nos relatou Humberto Biu num colóquio realizado em 1984: “[o ensino da música nas filarmónicas] é na generalidade antiquado e pouco consistente, ministrado por monitores cheios de boa vontade, faltando-lhes, porém, bons conhecimentos para que o saber transmitido seja mais profundo, salvo raras excepções”. Biu sugeriu a deslocação de músicos profissionais a fim de preencherem as necessidades técnico-pedagógicas dos aprendizes e até mesmo dos regentes amadores.⁶⁰³ O reflorescimento das bandas civis ocorrido no último quartel do século XX está intimamente relacionado com a criação de escolas de música no seio das colectividades as quais admitiram, progressivamente, raparigas. Em 1975, no quadro de um estudo sobre as bandas de um município,

⁶⁰¹ Vera Santana e Margarida Ramos, op.cit., p. 26. Essa missão de reorganização de filarmónicas em localidades vizinhas, pelos formadores, também foi estimulada por Silva Dionísio aquando da elaboração de um estudo sobre as bandas de Cascais. Segundo este promotor, as bandas civis subsidiadas deveriam “envidar todos os esforços para, com espírito de entreajuda, favorecer a possível reorganização das filarmónicas do concelho que ainda o possam fazer (...)”.ABSGNR ESD, BF1, Silva Dionísio, *Estudo sobre as bandas do concelho de Cascais*, Lisboa, Janeiro de 1975.

⁶⁰² Maria João Vasconcelos, op.cit., p. 46.

⁶⁰³ Humberto Biu. “Bandas de música civil e amadoras e sua valorização”, in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 121.

Silva Dionísio estimulou as bandas subsidiadas a “pôr em funcionamento nas respectivas sedes, escolas de música para jovens de ambos os sexos”.⁶⁰⁴

Não obstante os músicos melhor preparados colaborarem na escola de música, as funções de regência eram confinadas maioritariamente a regentes provenientes de bandas militares, muitos dos quais, apesar de músicos profissionais, frequentemente não possuíam habilitações musicais e, sobretudo, pedagógicas para trabalhar com músicos amadores, incluindo os aprendizes das escolas de música, o que levou algumas bandas a apostarem na contratação de jovens maestros civis com formação superior na área da música, a partir da década de oitenta.⁶⁰⁵ Numa época em que os instrumentistas receberam as mais variadas oportunidades e estímulos para frequentarem escolas de música oficiais, muitos com perspectivas de uma carreira musical a nível profissional, uma parte significativa dos regentes manteve-se estagnada na reciclagem de conhecimentos musicais, sobretudo no campo da regência.

Foram muitas as pressões de diferentes personalidades para eles apostarem na própria formação ou para serem substituídos nas respectivas bandas por outros mais capazes. Em 1984 Humberto Biu considerou que a melhoria das bandas civis passava pela formação apropriada dos regentes amadores através de cursos descentralizados, complementares aos que o INATEL organizava anualmente.⁶⁰⁶ Distintas personalidades, provenientes de múltiplos organismos, partilharam este ponto de vista, o que levou à multiplicação da oferta de formação ao nível da regência de bandas um pouco por todo o país, a qual era, maioritariamente, da responsabilidade do INATEL, da SEC, da FCG e da APEM. Como já foi aludido no capítulo anterior, a partir de 1972 a FNAT / INATEL promoveu anualmente o “Curso de aperfeiçoamento de regentes amadores de bandas civis”, onde os formandos, além da formação prática, tinham aulas de teoria geral da música, instrumentação e harmonia. Dimas Barrocoso, Pinto Rodrigues, Homero Apolinário e Silva Dionísio eram os habituais formadores. De acordo com Neves Dias, até ao ano de 1981 frequentaram estes cursos mais de 150 regentes – cerca de um quarto dos existentes no país – muitos deles jovens e autodidactas. Refira-se que, pelo menos no ano de 1981, este evento contou com o apoio da Junta Central de Casas do Povo, que premiou os alunos mais qualificados e “aqueles que mais contribuíram para uma evolução musical no seio das suas bandas”.⁶⁰⁷ Esses cursos contribuíram para uma maior consciencialização, por parte dos formandos, do papel que

⁶⁰⁴ ABSGNER ESD, BF1, Silva Dionísio, *Estudo sobre as bandas do concelho de Cascais*, Lisboa, Janeiro de 1975.

⁶⁰⁵ Um fenómeno interessante que sucedeu com maior intensidade na transição de século foi a iniciativa própria de inúmeros músicos militares de “voltarem à escola”, ou seja, ingressarem em conservatórios, escolas profissionais e cursos superiores de música para se valorizarem, actualizarem e capacitarem a fim de exercer funções de regência em bandas civis ou leccionar em estabelecimentos oficiais de música.

⁶⁰⁶ Humberto Biu. “Bandas de música civil e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 123.

⁶⁰⁷ Neves Dias, “No curso de regentes do INATEL: bandas e filarmónicas lutam pela sobrevivência”, *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 120, nº 42274, 12-12-84, p.22.

lhes cabia nas regiões onde exerciam a actividade musical. Portanto, criaram ou desenvolveram escolas de música junto das respectivas filarmónicas, as quais supriram as carências verificadas no ensino musical.⁶⁰⁸ A partir de 1980 o INATEL organizou igualmente cursos para regentes de coros, a fim de responder à expansão do movimento coral criado nas escolas de música de bandas civis. Esses cursos foram organizados em colaboração com a Junta Central das Casas do Povo, um organismo que integrava bastantes coros.⁶⁰⁹

Desde finais da década de setenta, e ao longo do decénio seguinte, a SEC também organizou cursos de regência, onde Silva Dionísio era consultor e orientador. No fundo, eram uma espécie de estágio, em determinadas épocas do ano (Páscoa, Natal, Verão), realizados nas instalações das próprias bandas. Habitualmente, Silva Dionísio era o responsável pelo curso de regência e trabalhava em paralelo com outros formadores incumbidos da formação em diferentes instrumentos musicais. Ou seja, a par do curso de regência foram realizados cursos destinados a jovens instrumentistas.⁶¹⁰

Além dos organizados nos anos sessenta e já abordados no capítulo anterior, nas décadas subsequentes a FCG colaborou com outros organismos na organização de cursos de regência destinados a maestros de bandas civis em várias localidades do país, além de atribuir com frequência subsídios à Associação Portuguesa de Educação Musical a fim de organizar este tipo de formação. A Junta de Turismo da Costa do Sol, com a colaboração da SEC, da Direcção-geral do Turismo, do INATEL e da FCG, também foi responsável por este tipo de formação. Entre Março e Abril de 1980 organizou um curso de Regência de Banda, orientado por Silva Dionísio e integrado nos “XVIII Cursos Internacionais de Música da Costa do Estoril”.

Finalmente, em colaboração com outros organismos, a APEM organizou anualmente cursos de aperfeiçoamento para regentes de bandas de música em diferentes regiões do país, “no intuito de contribuir para a elevação do nível artístico destas prestantes instituições de cultura musical”. A primeira edição realizou-se em 1978, no Funchal, Famalicão, Mafra e Tomar. Além das aulas práticas, para as quais era disponibilizada uma filarmónica, os formandos obtinham formação ao nível da leitura de partituras, teoria geral da música e instrumentação. Habitualmente eram admitidos dez regentes em cada curso e os melhores classificados tinham a oportunidade de

⁶⁰⁸ Silva Dionísio, *Plano de Actividades Musicais*, Lisboa, Departamento de Actividades Culturais do INATEL, 1980, p. 2.

⁶⁰⁹ Idem, p. 3. Face à escassez de instrumentos musicais e ao maior número de aprendizes nas escolas de música das filarmónicas, a organização de grupos corais permitiu manter os aprendizes ligados à colectividade até lhes ser disponibilizado um instrumento.

⁶¹⁰ Depoimento de José Luís Maia. Esta opinião contrasta com a de Romeu Silva, que refere que o principal orientador destes cursos não era Dionísio, mas Matos Simões, o qual tinha o apoio de Joana Varela, ao nível da organização. Matos Simões elaborou, inclusivamente, um manual destinado aos respectivos cursos de regência, mas que nunca foi editado. Depoimento de Romeu Pinto da Silva.

dirigir a filarmónica num concerto realizado no final do curso (v. Anexo 3.1).⁶¹¹ A APEM também organizou cursos de regência coral, nomeadamente no Teatro da Trindade. Promoveu igualmente cursos de regência de orquestra, também frequentados por regentes de bandas: em 1983, José Araújo Pereira, então maestro nas bandas da Armada e 12 de Abril – Travassô, frequentou o 1º Curso de Regência de Orquestra, promovido pela APEM, patrocinado pelo Conselho de Música da Alemanha Federal e leccionado pelo maestro Hans Herbert Joris. Da mesma forma, a nível local foram organizados cursos de regência. Temos conhecimento que, a partir de 1983, o Centro Cultural e Regional de Santarém promoveu anualmente o Encontro de Directores e Regentes de Bandas do Distrito de Santarém.

O fenómeno da difusão de conservatórios, academias e escolas profissionais, no período em consideração, contribuiu para o reflorescimento de filarmónicas, concretamente, no que diz respeito ao aumento do nível artístico dos instrumentistas de bandas, alunos nessas instituições. Ao contrário do sucedido em décadas anteriores, numerosos músicos de bandas civis ingressaram nessas instituições de ensino. Uma explicação possível reside na maior consciencialização do papel da educação e da cultura promovida em democracia, bem como nas melhores condições socioeconómicas da população. Parte desses elementos profissionalizaram-se no campo da música e, posteriormente, colaboraram na formação musical de jovens nas escolas de música das respectivas bandas e, com efeito, influenciaram a melhoria qualitativa das filarmónicas. Muito embora os conservatórios de Lisboa e do Porto tenham sido fundados em 1834 e 1917, respectivamente, a maioria dos restantes conservatórios, academias e escolas profissionais e superiores de música foram criados muito mais tarde, sobretudo a partir dos decénios de 1980.

Especificamente as escolas profissionais de música, criadas nos finais da década de oitenta com o apoio de programas de desenvolvimento provenientes da CEE, foram relevantes na formação de muitos instrumentistas que integravam bandas civis, cujos primeiros frutos foram obtidos no decorrer da década de 1990. Há também que realçar o papel das escolas de música privadas disseminadas pelo país, particularmente nos grandes centros, sem ligação a filarmónicas ou a estabelecimentos oficiais de música. Algumas delas posteriormente adquiriram paralelismo pedagógico: “Com o aparecimento de centenas de escolas particulares de música, estão a ser lançados os caboucos donde partiremos para o futuro”.⁶¹² Podemos constatar que a disseminação de estabelecimentos oficiais de ensino musical coincidiu com o florescimento de inúmeras

⁶¹¹ ABSG NR ESD, BF2, *Curso de aperfeiçoamento para regentes de bandas de música*, panfleto, 1978. Por volta de 1982, num dos cursos organizados em parceria com a APEM, a presidente Madalena Perdigão sugeriu a Silva Dionísio para que convencesse o amigo Joly Braga Santos a colaborar nesses cursos, compondo uma obra específica para banda de música a fim de ser trabalhada pelos participantes do curso, Cf. ABSG NR ESD, CR8, Maria Madalena Perdigão, *Carta para Silva Dionísio*, Lisboa, s.d..

⁶¹² Silva Dionísio, “Para uma nova política de protecção à música popular portuguesa” in AA.VV., *Colóquio sobre música popular portuguesa – comunicações e conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 103.

bandas, nomeadamente, na segunda metade dos anos setenta e no decénio seguinte, o que nos leva a defender que houve, de facto, uma ligação entre ambos fenómenos. Ainda assim, e apesar da progressiva difusão de estabelecimentos de ensino musical, em 1979, Virgílio Mendes destacou as escolas de música das filarmónicas como principais centros de ensino musical: “Numa época em que a disciplina de Educação Musical se encontra em segundo plano no ensino português, em que as escolas de música são raras (...), não há margem para dúvidas que as bandas civis constituem e continuarão a constituir os principais centros de ensino da música”.⁶¹³

Particularmente o INATEL teve um papel valioso no domínio da formação musical de elementos de bandas civis ao estimular, com subsídios e apoio logístico, a criação de escolas de música para elementos de ambos os sexos, quer nas sedes das filarmónicas, quer em Casas do Povo, grupos desportivos e outras colectividades. Nos concelhos aderentes aos seus programas de apoio, como Óbidos, foi seleccionado um dinamizador musical a tempo inteiro, para coordenar as escolas, em paralelo com a colaboração de monitores. Os objectivos desse projecto foram a divulgação cultural, a criação de coros, a formação de executantes de sopro e de percussão para complementar as bandas e ainda o ensino de instrumentos de corda.⁶¹⁴

Ao nível do ensino musical podemos ainda referir o ensino básico. A Educação Musical apareceu no ensino primário somente em 1975, integrada nos dois primeiros anos de estudo com a designação “movimento, música e drama”, reflectindo a perspectiva dos professores da Escola Superior de Educação pela Arte, que foram seus autores. No terceiro e quarto anos chamou-se Educação Musical e no Ciclo Preparatório somente Música.⁶¹⁵ Todavia, a carência de professores devidamente qualificados tardou em ser resolvida, mantendo-se como um dos principais obstáculos à evolução e, sobretudo, cobertura nacional do ensino musical nas escolas do Ensino Básico. No fundo, embora obrigatório, a maioria das escolas primárias mantinha-se sem professor de música. Para atenuar o aniquilamento de bandas civis, em 1979 Silva Dionísio sugeriu precisamente “o ensino obrigatório de música nas escolas primárias e técnicas”,⁶¹⁶

Ao longo dos primeiros anos do regime democrático foram planeadas e levadas a cabo iniciativas, sobretudo na região da Grande Lisboa, para estimular o gosto pela aprendizagem musical, bem como, o aperfeiçoamento artístico de crianças e jovens que integravam escolas de música de filarmónicas. Neste sentido, a Junta de Turismo da Costa do Sol teve um papel valioso

⁶¹³ Virgílio de Brito Mendes, “Bandas de música civil: sua importância como elemento cultura. Seu papel no ensino da música e na divulgação musical”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 79.

⁶¹⁴ ABSGNR ESD, BF1, Silva Dionísio, “Fomento de escolas de música”.

⁶¹⁵ António Vasconcelos e Maria José Artiaga, “Ensino da Música”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, 2º volume (C-L) Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 405.

⁶¹⁶ Silva Dionísio, “Para uma Nova Política de Projecção à Música Popular Portuguesa”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 104.

ao incentivar a criação da Escola de Iniciação Musical do Estoril, além de fomentar a formação de uma banda de jovens, cujo estudo de organização foi elaborado por Silva Dionísio. Os elementos desse agrupamento musical eram provenientes das filarmónicas sediadas no concelho de Cascais, excepto da Banda de Carcavelos, por não possuir elementos com idade inferior a quarenta anos.⁶¹⁷ Paralelamente, apesar de organizados desde 1962, após o advento da democracia manteve-se a realização dos Cursos Internacionais de Música da Costa do Sol (Estoril) que integraram cursos de aperfeiçoamento para instrumentistas de sopro e “destinavam-se em especial a componentes de bandas filarmónicas visando a sua valorização musical através do aperfeiçoamento da técnica instrumental”.⁶¹⁸ Em 1980, foi igualmente realizado um curso de regência de banda, orientado pelo maestro Silva Dionísio. Todas estas iniciativas foram organizadas pela Junta de Turismo da Costa do Sol, com a colaboração da SEC, Direcção-Geral do Turismo, INATEL e FCG.

Outra parceria interessante foi levada avante, a partir de 1986, pelo INATEL, Direcção-geral da Acção Cultural (DGAC), Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ), CM da Azambuja e as bandas deste concelho. O resultado foi a criação do projecto Banda Escola Juvenil do Concelho da Azambuja, um grupo instrumental constituído por jovens músicos de quatro das cinco filarmónicas do concelho, já que uma delas não participou. Os instrumentistas foram seleccionados após provas de aptidão musical, cujo júri foi presidido por Silva Dionísio. Entre as principais actuações deste agrupamento, contam-se os concertos realizados no contexto das comemorações do Dia Mundial da Música e as apresentações noutros países. Antes deste projecto, existiu outro designado Banda Escolar da Casa do Povo de Aveiras de Baixo, ambos estimulados por Silva Dionísio. Outra iniciativa realizada neste concelho, no campo da formação musical, foi a criação do CFISA (Centro de Formação de Instrumentistas de Sopro da Azambuja), resultante de uma parceria entre a FCG e a CM da Azambuja. Semanalmente, um professor de instrumento e outro de teoria musical deslocavam-se à Azambuja para ministrarem aulas aos aprendizes. Este projecto teve uma especial importância devido aos instrumentos que eram leccionados, nomeadamente, flauta, oboé, fagote, trompa e trombone de varas, todos eles deficitários, ou inexistentes, nas bandas civis, particularmente, nas que existiam no concelho. Esses instrumentos foram adquiridos pela FCG e pela CM da Azambuja e emprestados ou doados aos formandos.

Ainda no município da Azambuja sabemos que, entre Outubro de 1980 e Abril de 1981, foi realizado um Curso de Aperfeiçoamento Musical em Aveiras de Baixo, que resultou de uma parceria entre a Casa do Povo da localidade, a SEC, a CM da Azambuja, a JCCP, o INATEL, o FAOJ e a FCG. As aulas realizaram-se ao fim-de-semana, sendo que o sábado de manhã era

⁶¹⁷ ABSGNR ESD, BF1, Silva Dionísio, *Estudo para a projectada Banda Juvenil da junta de Turismo da Costa do Sol*, 1975.

⁶¹⁸ MML EMR, Cota ROMA - 505, Programa dos XVI Cursos Internacionais de Música da Costa do Sol, Julho / Agosto de 1978,

reservado às aulas de teoria e solfejo entoado, e as tardes de sábado e domingo às aulas individuais de instrumento. As lições eram orientadas por professores de reconhecido mérito artístico, designadamente, Marcos Romão, Carlos Franco, Francisco Taneco, Emídio Coutinho, Adácio Pestana, Victor Santos e Álvaro Cunha (v. Anexo 3.2).⁶¹⁹ Temos consciência que todas estas acções, projectos ou iniciativas, apesar de porventura não terem uma relevância decisiva na revitalização de bandas civis, são dignas de menção, uma vez que de uma ou outra forma, em maior ou em menor grau, promoveram a música e a aprendizagem dos instrumentos de sopro e percussão, base das bandas de música.

3.6. Compositores e música para banda

O reportório musical comumente interpretado pelas bandas civis não sofreu alterações significativas imediatamente após a queda do regime ditatorial. Além de marchas, géneros dançantes, rapsódias e fantasias portuguesas, esses agrupamentos musicais continuaram a privilegiar as transcrições de obras orquestrais, sobretudo de compositores alemães, russos, franceses e italianos do século XIX.⁶²⁰ A música dos compositores portugueses praticada nas décadas anteriores continuou a integrar o reportório das bandas civis, nomeadamente, as obras de Sousa Morais, Pinto Ribeiro, Santos Pinto, Artur Ribeiro Dantas, José da Silva Marques, Leonel Ferreira, Duarte Pestana, Joaquim Luiz Gomes, António Cordeiro Gonçalves, Lourenço Alves Ribeiro, Miguel de Oliveira, Francisco José Dias, José Figueiredo ou Marcos Romão. Além destes, surgiram outros entre o 25 de Abril de 1974 e a década seguinte, cuja escrita não se afasta dos anteriores, nomeadamente, Ilídio Costa, Hermínio Santos Leite, Armandino Silva, Agostinho Caineta, António Fortunato de Sousa, Antero Ávila, Alberto Madureira, Alexandre Fonseca, Afonso Alves e Amílcar Morais.

A partir sobretudo da década de 1980 o reportório de algumas filarmónicas passou a integrar peças de concerto escritas originalmente para banda de editoras estrangeiras, além das usuais rapsódias, marchas e fantasias de temas portugueses. Nesse âmbito destacaram-se sobretudo compositores como Ted Huggens, Roger Nixon, Ralph Vaughan Williams, Franco Cesarini, Kees Vlak, Terry Kenny e outros já referidos. A Banda da GNR teve um papel preponderante no que diz respeito à promoção desta tipologia de reportório. Numa crítica às

⁶¹⁹ MML EMR, Cota 445, Programa do Curso de Aperfeiçoamento Musical.

⁶²⁰ Transcritas para banda por autores portugueses, não obstante compositores como Mario Davidovsky, John Adams, David Maslanka ou Johan De Meij destacarem-se na escrita original para banda.

poucas estreias absolutas das orquestras nacionais e à interpretação somente de repertório corrente e conhecido dos seus regentes, Humberto d'Ávila enalteceu o papel das bandas de música, particularmente a da GNR ao estreiar, num só concerto, duas obras originais para este tipo de formação instrumental, designadamente, *Cabo da Roca* (meditação sinfónica), de Hans Mielenz, e *Tríptico para Bailado*, de Joaquim Luís Gomes. Este crítico musical destacou o crescente interesse por este tipo de música e mencionou outra obra original para banda interpretada nesse concerto – *Os homens da música*, de Don Gillis – a qual considerou constituir uma demonstração do quanto a composição para banda gozava de uma permanente vitalidade.⁶²¹

A Banda Escola Juvenil da Azambuja, organizada em meados da década de oitenta, teve igualmente um papel importante na apresentação e divulgação de música escrita originalmente para banda de música, quer de compositores estrangeiros, quer de portugueses. Apresentamos alguns exemplos dessa tipologia de repertório apresentado por esse agrupamento: *A Festival Prelude*, de Alfred Reed; *Avantia*, de David Shaffer; *Improviso*, de Duarte Pestana; *Dancing Show*, de Josej Hastreiter; *American Folk Suite*, de Harold L. Walters; *High Society*, de Manfred Schneider; *Divertimento sobre motivos de sabor popular*, de Marcos Romão; *Profiles Symphoniques*, de Kees Vlak; e *Otonifonias*, de Joly Braga Santos. Realce-se, todavia, o número diminuto de bandas que apostaram neste tipo de repertório musical. Apesar da maior folga orçamental das filarmónicas para comprar partituras, face ao período antecedente, permaneceu o hábito cultural de não as adquirir de forma legal, além de frequentemente os próprios regentes não terem conhecimento da sua existência.

A partir de meados da década de 1970 e, particularmente no decénio seguinte, surgiu um novo paradigma no repertório *bandístico*: selecções musicais de temas latino-americanos e anglo-saxónicos, célebres e fáceis de cantar, que atraíram em massa juventude para as filarmónicas, um fenómeno não alheio à profusão de grupos de música rock, que rapidamente singraram nas preferências musicais dos jovens, e à divulgação de filmes e teatros musicais americanos e britânicos. Entre as obras de maior sucesso e porventura as primeiras a integrarem o repertório das bandas destacamos *Jesus Christ Super Star*, de Andrew Lloyd Webber, e diversas obras de Claude Schoenberg, Ennio Morricone, Gershwin e Bernstein. Inicialmente elaborados e editados por arranjadores e editores estrangeiros (como Ron Sebrechts, Johan de Meij, Robert Smith, John Wasson, Willy Hautvast, Ron Hayman, Jerry Nowak ou Jay Chattaway), rapidamente compositores portugueses se aperceberam da potencialidade deste repertório para atrair o grande público. Entre eles damos relevância a Amílcar Morais e às suas selecções *Pop Show*, compostas entre 1974 e 1988 e interpretadas pela maioria das filarmónicas. Estas obras destacam os instrumentos de percussão e apresentam melodias conhecidas e de fácil execução. De acordo com

⁶²¹ ABSGNR ESD, RJ1, Humberto d'Ávila, “Música para banda”, artigo publicado no Diário de Notícias, 16-02-1984.

Paulo Lameiro, essas selecções “em muito contribuíram para o renovado interesse que as bandas filarmónicas despertaram nas gerações mais novas e para a significativa mudança de repertório que no final do século XX se estava a processar”.⁶²² Podemos mesmo considerar a aposta de Amílcar Morais na música ligeira algo inovador à época. Ele próprio assumiu o objectivo de mobilizar a juventude para as filarmónicas, que considerou envelhecidas: “Foi com ela [a Banda 12 de Abril] que comecei a lançar as *Pop Shows* e outras selecções de música ligeira, como repertório de mudança e mobilizador das camadas mais juvenis, para inverter a crise dos quadros envelhecidos, então preocupantes, na actividade normal da maioria das filarmónicas”.⁶²³

A inclusão dessas selecções no repertório *bandístico* relaciona-se com a maior capacidade financeira das bandas em adquirir instrumentos essenciais para a sua interpretação, sobretudo no naipe da percussão. Esse género de música tem sido frequentemente denominado “música ligeira”, embora alguns dicionários dêem um significado distinto ao termo. As selecções musicais de temas latino-americanos e anglo-saxónicos causaram espanto e aderência entre a juventude, em paralelo com reservas dos ouvintes mais velhos e, por conseguinte, mais conservadores quanto ao repertório das bandas. Não obstante a aderência por parte de músicos e grande público, esse estilo musical trouxe alguns problemas aos músicos em termos de interpretação, sobretudo ao nível rítmico, face aos compassos musicais compostos, invulgares no repertório interpretado até então. Outra particularidade deste período foi a maior e mais rápida difusão do repertório musical para banda, facto não alheio às melhores vias de comunicação.

Segundo Marquês de Sousa, no domínio das bandas militares, o ambiente social e cultural vivido em Portugal após a Revolução de 1974 também se reflectiu na atitude e no repertório das bandas de música, principalmente nas do Exército e na da Armada, os ramos das Forças Armadas que tiveram maior protagonismo na revolução.⁶²⁴ Embora este autor não o mencione, acreditamos que também o repertório da Banda da Força Aérea foi influenciado, mediante a inclusão de arranjos de temas latino-americanos e anglo-saxónicos, um estilo então especialmente associado a esta banda profissional, tal como música original para banda de editoras estrangeiras. No início dos anos oitenta, em diversos concertos interpretou obras de David Schaffer, J. Devogel, Pi Scheffer ou Ted Huggens. Ainda no campo da música para banda, e da composição em particular, entre os anos setenta e noventa foram promovidos pelas bandas militares eventos e iniciativas com repercussão positiva nas congéneres civis. O Governo Militar de Lisboa, por exemplo,

⁶²² Paulo Lameiro, “Banda Filarmónica - 6. Repertório”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), op.cit., p. 112.

⁶²³ Amílcar Morais, “entrevista”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2008, p. 33.

⁶²⁴ Pedro Marquês de Sousa, “A música Militar em Portugal – do seu carácter funcional ao artístico”, p. 316 in *I Jornadas de Memória Militar/Os militares, a ciência e as artes*, Amadora, Comissão Portuguesa de História Militar, 2008.

organizou concursos de composição destinados a paradas e desfiles militares. Com as marchas *Cidade Invicta* e *Caçadores do I*, Amílcar Morais obteve o primeiro prémio em anos distintos.⁶²⁵

A partir de 1975 o INATEL promoveu a composição musical para bandas civis e coros no intuito de contribuir para a melhoria do repertório destes agrupamentos. Neste sentido, em 1980 e 1983 organizou certames de composições musicais destinadas a bandas e/ou coros, tendo editado alguns desses trabalhos e os distribuído às filarmónicas. Paralelamente, e de acordo com Silva Dionísio, face “à enorme falta de repertório moderno para bandas e coros” o INATEL cedeu graciosamente composições para banda e para coro de vários autores portugueses aos agrupamentos que as solicitassem. Entre as composições para banda mencionamos *Improviso*, fantasia de Duarte Pestana; *Cidade invicta*, marcha de Amílcar Morais; *Ideais*, marcha de Santos Cardoso, *Verde Rubra*, marcha de Diniz Pestana; *Mais alto e mais além*, marcha militar de Dimas Barrocoso; *Aquarela Minhota*, bailado de Diniz Pestana; *Gratidão*, marcha de Marcos Romão; *Nas margens do Alcoa*, “passo de passeio” de Manuel Baltazar; *Músicos da Guarda*, marcha de Alves Mano; e *Rapsódia Portuguesa n.º 1* de Fortunato de Sousa.⁶²⁶

Tal como o INATEL, a par da atribuição de apoios materiais, em meados da década de setenta a SEC fomentou a renovação do repertório através de um projecto de encomendas de obras musicais, escritas originalmente para banda, a compositores portugueses de reconhecido mérito. Este projecto prolongou-se por vários anos e pretendeu elevar a qualidade do repertório das bandas. Para os compositores convidados, esses agrupamentos musicais eram particularmente desconhecidos, pelo que a SEC atribuiu a Silva Dionísio a missão de lhes dar a conhecer a banda, fornecendo-lhes sugestões relativas ao tipo de formação instrumental característico das bandas da época, bem como outras indicações técnicas.⁶²⁷

Apresentamos, em baixo, as obras compostas pelos referidos compositores, para o projecto de encomendas da SEC: Fernando Lopes Graça (1906-1994): *Suíte Rústica n.º 3*; Manuel Faria (1919-1983): *Romaria Minhota*; Cândido Lima (1939-): *Coros e Danças Medievais*; Frederico de Freitas (1902-1980): *Fantasia Campestre*; Joly Braga Santos (1924-1988): *Música para Instrumentos de Sopro e Percussão e Nocturno*; Álvaro Cassuto (1938-): *Homenagem ao Povo*; Maria de Lourdes Martins (1926-2009): *Rapsódia de Natal* (1978); *Rondó* (1978); *Suíte de*

⁶²⁵ AA.VV., *Amílcar da Fonseca Morais*, Águeda, Ed. CM Oliveira do Bairro / Museu de Etnomúsica da Bairrada, 2013, p. 10.

⁶²⁶ Silva Dionísio, *Plano de Actividades Musicais*, Lisboa, Departamento de Actividades Culturais do INATEL, 1980, p. 8-9.

⁶²⁷ Para um conhecimento mais profundo deste projecto de encomendas v. André Granjo, “O projecto de encomendas de música para banda da SEC de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais”, in J. M. Pedrosa Cardoso e Margarida Lopes de Miranda, *Sons do Clássico: no 100º aniversário de Maria Augusta Barbosa*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Este projecto de encomendas é objecto de estudo no doutoramento, em curso, deste investigador.

Danças Tradicionais Portuguesas (1978); *Hoje há Palhaços*;⁶²⁸ Além destas obras originais para banda, Silva Dionísio, Álvaro Salazar, Fernando Lopes Graça e Manuel Faria elaboraram arranjos ou transcrições para banda de peças de compositores reconhecidos.

André Granjo considera que este projecto da SEC falhou o seu objectivo uma vez que, na época, apenas três das onze obras foram estreadas e apenas duas, a *Suíte Rústica n.º 3* e a *Música para instrumentos de sopro e percussão*, voltaram a ser tocadas e mesmo estas com “uma regularidade e disseminação que não se pode concluir que tenham influenciado o reportório das bandas amadoras”.⁶²⁹ Não obstante a fraca adesão das bandas a essas obras, *Música para instrumentos de sopro e percussão*, de Joly Braga Santos, foi seleccionada como obra obrigatória de um importante concurso de bandas civis e filarmónicas, realizado na cidade da Amadora, nas décadas de oitenta e noventa, sendo que o segundo prémio, em homenagem a este compositor, foi denominado “Troféu Joly Braga Santos”.

É plausível que tenha sido Silva Dionísio a persuadir Álvaro Cassuto a participar neste projecto de encomendas, compondo uma obra original para banda. Em correspondência dirigida a Dionísio, Cassuto agradece “o grande favor que fez em me levar a Palmela para ouvir o ensaio da Banda da Sociedade Filarmónica Humanitária”, dirigida por Silva Dionísio. Cassuto ficou deveras impressionado com o nível artístico desse agrupamento musical: “foi uma verdadeira revelação, para mim, tomar conhecimento da existência de um agrupamento tão entusiástico, tão sério, e de nível tão elevado. (...) Fico chocado só a pensar, que passei certamente metade da minha vida sem saber que existem, em Portugal milhares de músicos amadores (...)”. Cassuto fez questão de compor e dedicar a rapsódia *Homenagem ao Povo* a Silva Dionísio e à referida banda palmelense:

*Quero dizer que será para mim não só o cumprimento de um dever, mas uma honra, compor uma obra para as nossas filarmónicas. E, desde já, quero dizer-lhe que muito prazer me daria se aceitas a minha intenção de lhe dedicar esta obra a si – que me descerrou os olhos – e à Sociedade Filarmónica Humanitária de Palmela, que me proporcionou uma noite inolvidável.*⁶³⁰

A fim de fomentar o trabalho criador dos compositores, desenvolver o estudo da instrumentação de banda e proporcionar novo reportório do género, a Direcção-geral de Cultura

⁶²⁸ André Granjo, “O projecto de encomendas de música para banda da SEC de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais”, p. 238, in J. M. Pedrosa Cardoso e Margarida Lopes de Miranda, op.cit. Além das três obras para banda compostas no âmbito do projecto de encomendas da SEC, Maria de Lourdes Martins compôs ainda, em 1959, a obra *Sonatina para Instrumentos de Sopro*.

⁶²⁹ André Granjo, “O projecto de encomendas de música para banda da SEC de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais”, p. 247, in J. M. Pedrosa Cardoso e Margarida Lopes de Miranda, op. cit.

⁶³⁰ ABSGNER ESD, CR8, Álvaro Cassuto, *Carta para a Silva Dionísio*, 04-02-1977. Curiosamente esta obra foi estreada pela congénere Sociedade Filarmónica “Os loureiros”, em 1987.

Popular e Espectáculos da SEIT, com a colaboração da FPCCR, organizou um concurso anual de composição musical. Foram estabelecidos dois prémios, em homenagem a dois compositores de música para banda, correspondentes a dois diferentes tipos de constituição instrumental: o Prémio Sousa Morais, no valor de vinte e cinco mil escudos, destinava-se a partituras completas com uma duração entre doze e dezoito minutos, em que “à qualidade da inspiração se aliasse originalidade e sentido de renovação”, e o Prémio Silva Marques, no valor de quinze mil escudos, para uma marcha com a duração máxima de cinco minutos e em “que se acusassem as mesmas características requeridas para a peça anterior”. Era requisito necessário as partituras corresponderem tecnicamente às possibilidades de execução e da formação da generalidade das bandas civis portuguesas. As peças premiadas foram editadas, sob o patrocínio da Direcção-geral de Cultura Popular e Espectáculos e distribuídas, gratuitamente, às sociedades filarmónicas, sendo que as não vencedoras ficaram disponíveis para as bandas interessadas, naquela direcção-geral, na FPCCR e noutros estabelecimentos de música. O júri responsável por avaliar as obras concorrentes era constituído por dois chefes de banda militar, um representante da FPCCR, um chefe de banda civil, um compositor e um representante da Direcção-geral de Cultura Popular e Espectáculo que, apesar de não ter direito a voto, presidia.⁶³¹ Embora seja uma iniciativa meritória, não temos conhecimento da quantidade das obras concorrentes, da extensão da sua divulgação, nem da regularidade da sua interpretação pelas bandas interessadas.

3.7. Iniciativas, instituições e personalidades

Uma das consequências da implantação de um regime democrático no nosso país foi a proliferação das iniciativas de animação sociocultural, designadamente musical, incluindo por parte de organismos com propósitos distintos, como o Movimento das Forças Armadas (MFA), mediante as Campanhas de Dinamização Cultural. A SEC instalou delegações ou centros culturais na periferia, o que se traduziu no incremento de actividades musicais; o Conselho Português da Música promoveu a organização anual do Dia Mundial da Música (com apoio da SEC) em capitais de distrito sempre diferentes, com vista à descentralização; a FNAT transformou-se em INATEL e experimentou igualmente uma fase de considerável actividade musical.⁶³² Efectivamente, o florescimento *bandístico* alcançado após a conquista da democracia

⁶³¹ ANTT SNI, Cx 5547, *Regulamento do Concurso de Composição para Banda e da criação do Dia das Filarmónicas*, SEIT, Sem data. Para servir de comparação referimos que, em 1980, o salário mínimo nacional era 9000 escudos.

⁶³² Mário Vieira de Carvalho, op. cit., p. 353.

beneficiou da acção de diversas personalidades suportadas por instituições públicas e privadas empenhadas num reflorescimento da música amadora, das quais destacamos o INATEL, a FCG, a SEC, a FPCCR e a APEM.

À excepção dos dois concursos nacionais de bandas civis organizados entre 1959 e 1971, até à década de setenta a FNAT / INATEL teve uma acção relativamente discreta no apoio às bandas. A partir desse decénio, o papel deste organismo tornou-se preponderante, sobretudo no período cujo Sector de Música foi chefiado pelo maestro Silva Dionísio – entre 1973 e 1987.⁶³³ Como referiu Neves Dias, em 1984, “no panorama musical em geral, no que respeita a incentivos para a valorização das filarmónicas e renovação dos reportórios, refira-se a actividade do INATEL (...)”.⁶³⁴ Igualmente, Nuno Domingos considera que, no início dos anos de 1970, a FNAT reorganizou a acção que vinha há algum tempo exercendo em torno da actividade das filarmónicas, dos coros, das tunas e de outros agrupamentos musicais. Este autor confirma que a entrada, em 1973, de Silva Dionísio para o Sector Musical da instituição deu um novo impulso a essas realizações.⁶³⁵ Além dos cursos de formação para regentes de banda, realizados a partir de 1972 e abordados no capítulo anterior, o INATEL organizou Cursos de Férias para Jovens Músicos – a partir de 1983 – com a colaboração da Direcção-geral da Acção Cultural e do Fundo de Apoio de Organismos Juvenis, os quais tinham a duração aproximada de um mês e eram frequentados por jovens de filarmónicas portuguesas e estrangeiras, estes, indicados pela Confederação Internacional das Sociedades Musicais (CISM), organismo do qual o INATEL era filiado. A banda juvenil composta pelos participantes realizava, habitualmente, concertos em diferentes localidades. Sabemos que na edição de 1984, por exemplo, este evento foi frequentado por quarenta e cinco participantes, dos dez aos vinte anos, oriundos de trinta e nove filarmónicas.⁶³⁶

A partir de finais da década de 1970 a FNAT / INATEL organizou Encontros Regionais de Regentes e Directores Administrativos, cujo objectivo era “o estudo dos problemas mais importantes das bandas e a obtenção de esclarecimentos e de orientações participadas que pudessem representar uma actualização de processos deontológicos e de escolha de reportórios”. Competia às delegações regionais do INATEL propor aos serviços centrais a realização desses encontros, ocorridos ao fim-de-semana.⁶³⁷ Foi, igualmente, constituída uma Equipe Itinerante de

⁶³³ Silva Dionísio substituiu o musicógrafo Pedro de Freitas, nomeado orientador musical da FNAT em 1959, mas somente em 1963 ingressou nos quadros deste organismo.

⁶³⁴ Neves Dias, “No curso de regentes do INATEL: bandas e filarmónicas lutam pela sobrevivência”, *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 120, nº 42274, 12-12-84, p.22.

⁶³⁵ Nuno Domingos, “INATEL”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), op. cit., p. 631.

⁶³⁶ Silva Dionísio, “Actividades dos centros de recuperação de instrumentos musicais”, in *1º colóquio nacional de música - comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 134.

⁶³⁷ Silva Dionísio, *Plano de Actividades Musicais*, Lisboa, Departamento de Actividades Culturais do INATEL, 1980, p. 4-5.

Regentes Profissionais com Concertistas, composta por dois ou três regentes profissionais. Separadamente, durante quinze dias em cada banda, ensaiavam e apresentavam um concerto com duas ou três obras musicais novas, entre as quais uma de acompanhamento a um concertista convidado. Estes, nos dias que permaneciam nas bandas, facultavam lições de aperfeiçoamento aos executantes.⁶³⁸ Estes cursos foram iniciados em 1983 e o seu dinamizador foi o maestro Homero Apolinário.⁶³⁹

Outra das acções de auxílio deste organismo às bandas civis foi a criação do Centro de Recuperação de Instrumentos Musicais (CRIM), cujo objectivo era a recuperação e reutilização dos instrumentos musicais inactivos, quer pela extinção das filarmónicas que deles se serviam, quer pelos elevados custos de reparação. A constituição destes centros passou pelo inventário, quantitativo e qualitativo, dos instrumentos inutilizados, posterior recuperação (com o acordo dos proprietários) e cedência a filarmónicas que deles precisassem. Este projecto, por dificuldades financeiras e por falta de oficinas suficientes, não foi implantado imediatamente em todo o território nacional e foi decidido actuar, anualmente, em apenas um distrito, continuando, porém, esse a beneficiar do seu auxílio durante três ou quatro anos, findos os quais, os CRIM eram entregues às autarquias locais para o seu prosseguimento. Este programa, desenvolvido juntamente com a DGAC (Direcção-geral da Acção Cultural), foi iniciado em 1982 no distrito de Beja, onde durante três anos o INATEL despendeu 760 mil escudos e a DGAC 500 mil escudos, sendo restaurados setenta e cinco instrumentos musicais. No ano seguinte, o programa prosseguiu durante dois anos, em Viseu, sendo investidos 640 mil escudos pelo INATEL e 100 mil pela DGAC, resultando quarenta instrumentos recuperados. Finalmente, em 1984, este programa contemplou o distrito de Bragança, com um investimento de 600 mil escudos pelo INATEL e 300 mil pela DGAC para recuperar quarenta e dois instrumentos. Em três anos, foram investidos o total de três milhões de escudos e recuperados 157 instrumentos.⁶⁴⁰ Tendo em consideração que em 1982 o salário mínimo nacional era 13 mil escudos, os valores investidos neste projecto foram bastante significativos. Presumivelmente devido a constrangimentos financeiros, as actividades do CRIM não tiveram prosseguimento e limitaram-se aos três distritos mencionados.

Além das iniciativas e apoios de carácter material e técnico, o INATEL empenhou-se na vertente da promoção e dinamização das bandas civis e respectivas actividades artísticas. Neste sentido, no Verão de 1974 impulsionou dezenas de concertos de bandas civis nos seus centros de férias espalhados pelo país e no ano de 1979 organizou o I Festival de Música Popular, onde participaram cerca de 400 agrupamentos, incluindo filarmónicas. Devido ao elevado

⁶³⁸ Idem, p. 5-6.

⁶³⁹ Neves Dias, “No curso de regentes do INATEL: bandas e filarmónicas lutam pela sobrevivência”, *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 120, nº 42274, 12-12-84, p.22.

⁶⁴⁰ Silva Dionísio, “Actividades dos centros de recuperação de instrumentos musicais”, in *1º colóquio nacional de música - comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 131.

investimento, humano e material, não foi possível repetir o evento com uma periodicidade anual. Desta forma, foram organizados Encontros Regionais de Bandas e Coros, uma continuidade a nível distrital daquela iniciativa. Esses encontros decorriam num único dia na capital de distrito e, entre as actividades sugeridas pela organização, estava a realização de um desfile e de arruadas pelas filarmónicas participantes, concertos e reuniões de regentes e directores administrativos.⁶⁴¹ Em simultâneo com este festival, o INATEL organizou o Colóquio sobre Música Popular Portuguesa, que reuniu no Teatro da Trindade personalidades (Frederico de Freitas, Cândido Lima, Manuel Faria, Pedro de Freitas, Silva Dionísio, Humberto d'Ávila, entre outros) que analisaram e discutiram os problemas da música popular e dos agrupamentos musicais amadores, propondo, para cada caso as soluções consideradas convenientes. Várias comunicações do colóquio abordaram directamente a problemática das filarmónicas.⁶⁴²

Entre 15 e 23 de Outubro de 1983 realizou-se o II Festival de Música Popular em simultâneo com o Congresso da Confederação Internacional das Sociedades Musicais (CISM). Participaram 493 grupos (366 bandas civis, 92 coros e 35 outros conjuntos musicais) e abrangeu 554 localidades do continente e ilhas, sob a forma de alvoradas (109), arruadas (245), desfiles (13), concertos instrumentais (475) e concertos corais (48). Na sequência deste festival, o INATEL participou na VI Parata Bandística, em S. Lazzaro Di Savena (Itália), cujo concerto de encerramento, com cinco bandas em simultâneo, foi dirigido pelo Maestro Silva Dionísio, que interpretou somente música de autores portugueses. O INATEL apoiou igualmente a participação de bandas portuguesas em festivais internacionais que geralmente integravam desfiles e concertos e onde a interpretação de música portuguesa era especialmente tida em conta.⁶⁴³

Ao nível da dinamização musical o INATEL privilegiou o intercâmbio de filarmónicas e coros. O objectivo era, “não só realizar espectáculos mas também fomentar o convívio, com a conseqüente troca de ideias, confronto de experiências e aferição de métodos entre agrupamentos congéneres”.⁶⁴⁴ O INATEL fomentou, igualmente, a existência de Centros de Preparação Musical, em particular nas suas delegações. Em 1980 existiam somente dois a funcionar – em Coimbra e em Évora (posteriormente foram criados outros em Portalegre e Angra do Heroísmo).

⁶⁴¹ Silva Dionísio, *Plano de Actividades Musicais*, Lisboa, Departamento de Actividades Culturais do INATEL, 1980, p. 13-14.

⁶⁴² Designadamente, as de autoria de Virgílio de Brito Mendes (“Bandas de música civil: sua importância como elemento cultural. Seu papel no ensino da música e na divulgação musical”); Joaquim Fernandes e Manuel Gonçalves (“Música popular portuguesa: a importância das bandas como elemento cultural”); Pedro de Freitas (“O aprendiz de música é o primeiro escalão do filarmónico”); Humberto Biu (“A valorização das bandas de música”); Manuel Maria Baltazar (“Problemas das bandas civis e a sua possível solução”); Silva Dionísio (“Para uma Nova Política de Projectão à Música Popular Portuguesa”); Joaquim Alves Amorim (“Preparação técnica dos regentes amadores e dos professores e monitores das escolas de música”); e Humberto d'Ávila (“Férias musicais para a juventude” e “Promoção musical da juventude”).

⁶⁴³ Em 1989, por exemplo, a Banda da Sociedade Filarmónica “Os loureiros” deslocou-se à Áustria com o apoio do INATEL a fim de participar na 1ª Festa da Música de Conjuntos Instrumentais de Sopros.

⁶⁴⁴ Silva Dionísio, *Plano de Actividades Musicais*, Lisboa, Departamento de Actividades Culturais do INATEL, 1980, p. 15.

A estes centros o INATEL deu apoio técnico para o seu arranque e, em casos pontuais, atribuiu subsídios para a compra de material didáctico.⁶⁴⁵

No contexto das suas funções no INATEL, Manuel da Silva Dionísio elaborou diversos estudos para a reorganização de bandas civis, nomeadamente, nos concelhos de Cascais, Óbidos (v. Anexo 3.3) e Loures. Nesses estudos – que nos ajudam a compreender a visão de Dionísio acerca das filarmónicas – foram recolhidos dados relativos às filarmónicas, tais como, o sistema de afinação utilizado (brilhante ou normal), os instrumentos musicais disponíveis e os que eram necessário consertar, os instrumentos a adquirir (v. Anexo 3.4), os músicos disponíveis, bem como uma apreciação qualitativa de cada um deles, e ainda diversos dados relativos a despesas necessárias efectuar.⁶⁴⁶ No caso concreto das bandas civis do município de Cascais contempladas com subsídios, essas deveriam colaborar com a Junta de Turismo da Costa do Sol na divulgação musical, cooperar na tentativa de organizar uma banda juvenil do concelho e colocar em funcionamento escolas de música nas respectivas sedes. No estudo que Dionísio elaborou sobre as bandas deste concelho, foi incluído o projecto de formação de uma Escola de Iniciação Musical e de uma banda juvenil constituída pelos elementos mais jovens das bandas civis do concelho. A esse agrupamento foi dada a denominação Escola de Música Banda Juvenil da Costa do Sol, e a sua constituição instrumental foi planeada da seguinte forma: 1 flautim; uma flauta; uma requinta; 10 clarinetes; um saxofone soprano, dois altos, dois tenores e um barítono; 2 fliscornes; 4 trombetas; 3 clavicornes; 1 trombone de canto; 4 trombones em dó; 2 bombardinos; 2 baixos em mi bemol; uma tuba; e bateria (bombo, pratos, tarolas, timbalão, triângulo, castanholas e pandeiro). Segundo um orçamento da Casa Custódio Cardoso Pereira, seriam necessários 404.600 escudos para adquirir esse instrumental. Foi ainda previsto adquirir, mais tarde, um oboé, um fagote, uma trompa e um jogo de timbales (3).⁶⁴⁷ A instrumentação idealizada por Dionísio reflecte a sua mentalidade inovadora, mediante a inclusão de instrumentos comuns nas partituras de autores de referência, mas invulgares nas bandas civis portuguesas, como a flauta, a tuba e a diversidade do naipe de percussão, além dos previstos oboé, fagote, trompa e tímpanos.

Embora a iniciativa Concertos Dominicais tenha iniciado em 1964 (com a participação da Banda da GNR), somente a partir da década de setenta as restantes bandas profissionais participaram neste evento de promoção e divulgação artística, realizado no Teatro da Trindade. Por volta de 1982 as bandas civis foram incluídas neste evento, antes reservado às militares e

⁶⁴⁵ Idem, p. 21-22.

⁶⁴⁶ ABSG NR ESD, BF1, Silva Dionísio, “Estudos sobre a reorganização das bandas de música do concelho” Lisboa, Junho de 1975.

⁶⁴⁷ ABSG NR ESD, BF1, Silva Dionísio, “Estudo sobre as bandas do concelho de Cascais”, Lisboa, Janeiro de 1975. Tendo em conta que em 1975 o salário mínimo nacional era de 4000 escudos, os valores orçamentados eram muito significativos.

militarizadas. De acordo com Tomaz Ribas, entre os anos de 1981 e 1989 foram realizados 102 concertos por vinte bandas militares e civis e ainda um concerto de banda e coro.⁶⁴⁸

A par das vertentes de assistência técnica e de dinamização de actividades, e “tendo em conta o estado de degradação em que se encontravam a generalidade das bandas”, o INATEL, a SEC, a Direcção-geral de Turismo, a FCG e a JCCP decidiram empreender, a partir de 1975, a realização de um plano unificado de apoio àqueles conjuntos musicais que deveria concentrar todos os esforços de investimento, por vezes paralelos, cuja descoordenação potenciava uma ineficácia. A título consultivo, a FCCR também aderiu a este plano, enquanto a FCG e a Direcção-geral de Turismo acabaram por o abandonar. Portanto, o INATEL, a SEC e a JCCP constituíram o denominado Grupo de Trabalho para Atribuição de Auxílios. Os objectivos desta iniciativa eram desenvolver, em conjunto, políticas de auxílio às bandas civis, estudar a distribuição mais justa e equitativa dos apoios materiais e financeiros a estes agrupamentos, evitando apoios repetidos às mesmas instituições, e aproveitar de forma mais racional as verbas que cada entidade contribuiu para a execução do plano.⁶⁴⁹ Dado o défice de verbas foi necessário estabelecer prioridades:

- 1ª: manutenção de escolas de música;
- 2ª: reparação de instrumentos;
- 3ª: aquisição de instrumentos.

Outros pedidos de auxílio, nomeadamente, para fardamentos ou construção e reparação de sedes não eram atendidos. O contributo específico de cada uma das três entidades deste grupo de trabalho destinava-se ao atendimento dos seguintes casos:

- INATEL: aquisição de instrumentos (em regime de comodato);
- JCCP: auxílio a bandas e escolas de música das Casas do Povo;
- SEC: subsídios em dinheiro para escolas de música e para reparação de instrumentos.⁶⁵⁰

Como contrapartida aos subsídios, as filarmónicas apoiadas deveriam

colaborar em perfeita comunhão com a câmara municipal na dinamização da música, fazendo concertos gratuitos em todas as freguesias do concelho que não possuam banda (...) ou trocando concertos com localidades que tenham banda (...); pôr em funcionamento nas respectivas sedes, escolas de música para jovens de ambos os sexos;

⁶⁴⁸ Tomaz Ribas, *O Teatro da Trindade – 125 anos de vida*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1993, p. 79-80.

⁶⁴⁹ Silva Dionísio, *Plano de Actividades Musicais*, Lisboa, Departamento de Actividades Culturais do INATEL, 1980, p. 16-17.

⁶⁵⁰ Idem, p. 18-19.

*envidar todos os esforços para (...) favorecerem a possível reorganização de outras bandas e de coros (...).*⁶⁵¹

Após a Revolução de 1974, a qual provocou alguma agitação no seio desta instituição, a FCG manteve o seu papel de suporte às bandas civis, não só mediante a atribuição de subsídios, como no apoio e incentivo à formação musical dos regentes e executantes, e ainda na promoção da actividade das bandas de música. Através do Serviço de Música, ao longo de cerca de quatro décadas esta instituição apoiou bandas civis com vista à remuneração de regentes, organização de concertos e concursos nacionais e regionais, e aquisição de novos instrumentos musicais e reportório. O estabelecimento de novos programas de financiamento público a estas actividades, por parte do Estado Central e das autarquias, bem como, em certos casos, de fundos estruturais da União Europeia, que mobilizaram recursos orçamentais incomparavelmente superiores, levaram a FCG a suprimir gradualmente estes apoios em meados da década de 1990. Portanto, passou, gradualmente, de uma intervenção de espectro alargado, traduzida no apoio a um leque muito vasto e diversificado de projectos em vários domínios, tanto de iniciativa própria como de apoio a programas exteriores, a uma concentração maioritária de recursos nas actividades directas da FCG, sobretudo nas que estavam associadas aos seus agrupamentos artísticos permanentes – a orquestra, o coro e o ballet. A FCG também colaborou com outros organismos na organização de cursos de regência para maestros de bandas civis e cursos de instrumento para aprendizes de música, em várias localidades do país, além de atribuir com frequência subsídios à APEM a fim de organizar este tipo de formação.⁶⁵²

No respeitante à divulgação das bandas de música, importa realçar o trabalho desenvolvido pelo Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE), criado em 1984. Este serviço patrocinou anualmente, até 1990, a iniciativa Bandas de Música no Anfiteatro de Ar Livre, onde dezenas de bandas, civis e militares, provenientes de todo o país, divulgaram o seu trabalho artístico nas instalações exteriores da Fundação (v. Anexo 3.5). A FCG também apoiou financeiramente a deslocação de filarmónicas portuguesas para participarem em concertos, concursos e cursos no estrangeiro, bem como a vinda a Portugal de bandas de outros países. Em 1977, por exemplo, patrocinou a apresentação da Banda Juvenil Norueguesa Gjallarhorn em diversas localidades do país.

Entre as conquistas institucionais do 25 de Abril de 1974 importa assinalar a criação da SEC, em 1975. Neste organismo foi organizada uma Divisão de Música, com secções de bandas, coros, encomendas e gravações para orquestra. Sob a responsabilidade de Romeu Pinto da Silva,

⁶⁵¹ ABSGNR ESD, BF1, Silva Dionísio, “Estudo sobre a reorganização das bandas de música do concelho”. Lisboa, Junho de 1975.

⁶⁵² Bruno Madureira, “A Fundação Calouste Gulbenkian: O papel do seu Serviço de Música no âmbito do apoio às Bandas de Música (1955-1995)”, *ERAS: European Review of Artistic Studies*, V. 5, n. 2, 2014, pp. 1-27, ISSN 1647-3558.

essa divisão manteve-se em actividade até ao início dos anos noventa e apoiou bandas civis ao nível da atribuição de instrumentos musicais e apoios financeiros, formação de maestros e instrumentistas, apoio material às escolas de música e renovação do repertório musical. Concretamente no suporte à formação musical, a SEC subsidiou escolas de música – remunerando os formadores – e organizou cursos de aperfeiçoamento para instrumentistas (alguns dos formadores eram membros da Orquestra da FCG). Na óptica de Romeu Pinto da Silva “o que se fez na SEC pelas bandas foi uma consequência do trabalho de Silva Dionísio”. Este responsável de divisão assumiu conhecer a necessidade de apoiar os agrupamentos amadores, mas não sabia de que forma. Dionísio explicou-lhe o que fazer e como fazer.⁶⁵³ O auxílio à organização de encontros de bandas foi outra missão valorizada pela SEC porque, segundo o Director-geral de Acção Cultural, esses encontros “permitiam-lhes um intercâmbio no que respeita aquilo que cada uma delas vem fazendo, ou seja, a sua actividade a um nível de informação e de estímulos” artísticos e sociais.⁶⁵⁴

Entretanto foi instituído o Dia das Filarmónicas, no domingo mais próximo, antes ou depois de 22 de Novembro de cada ano, dia de Santa Cecília, a padroeira dos músicos. A finalidade era promover a actividade e a concentração das bandas civis, “imprimindo a esse dia um carácter festivo que constituísse, não só uma oportunidade de confraternização entre músicos amadores, como uma fornada de propaganda do ideal filarmónico”. Nesse dia as filarmónicas deveriam interpretar as composições distinguidas no então recente concurso de composição para banda. A organização do programa das manifestações e a angariação de fundos necessários para a cobertura das despesas ficava a cargo das colectividades e autarquias locais, enquanto a Direcção-geral de Cultura Popular e Espectáculos comprometia-se a intervir junto das autoridades para que fossem concedidas todas as facilidades nesta iniciativa.⁶⁵⁵

Depois de Abril de 1974 registou-se um maior dinamismo nas colectividades, intimamente ligado ao desenvolvimento dos órgãos do poder local. Com uma ligação próxima às comunidades locais, a FPCCR desenvolveu uma actividade com especial incidência nas bandas civis, no teatro das colectividades, na vertente desportiva e na animação sociocultural.⁶⁵⁶ O reflorescimento das bandas de música foi especialmente tido em conta por este organismo. De acordo com Humberto d’Ávila,

⁶⁵³ Depoimento de Romeu Pinto da Silva. Além de consultor e orientador dos cursos de regência, Silva Dionísio representava habitualmente a SEIT / SEC em iniciativas ou eventos, como concursos de aprendizes, colóquios ou congressos. Igualmente, Matos Simões (ex. Chefe de banda de música) deu um contributo importante neste organismo como consultor e formador nos cursos de regência musical.

⁶⁵⁴ *Diário de notícias*, 26-11-1983, p. 8.

⁶⁵⁵ ANTT SNI, Cx 5547, *Regulamento do Concurso de Composição para Banda e da criação do Dia das Filarmónicas*, SEIT, Sem data.

⁶⁵⁶ Nuno Domingos, “FPCCR”, in Salwa Castelo-Branco (ed.), op. cit., p. 470.

*a FPCCR encarava o fomento filarmónico como a sua primordial missão, por o julgar um factor de elevação espiritual do povo e agente do seu aperfeiçoamento moral. Pensava, por outro lado, que não seria desdenhável o papel que pode a vir a representar uma presumível colaboração entre as bandas civis e a escola, no desenvolvimento da educação musical ao nível do ensino básico, que está nas preocupações do senhor Ministro da Educação Nacional. Esta colaboração possibilitaria uma vulgarização da prática musical no povo e a iniciação juvenil dessa prática. Quanto a este último aspecto esta Federação empreendeu, com o apoio da Direcção-geral da Cultura Popular, dois tipos de intervenção com frutuoso resultados, nomeadamente o Concurso Nacional de Aprendiz de Música e os Campos Musicais de Férias. Graças a estes foi possível demonstrar que a actividade musical pode constituir uma modalidade de grande interesse formativo na ocupação dos tempos livres da juventude, não se mostrando incompatível com a regularidade dos deveres escolares.*⁶⁵⁷

Dada a singularidade, não deixa de ser curiosa a constituição de duas bandas juvenis nos referidos concursos de aprendizes. Relativamente aos Campos Musicais de Férias, foram destinados a aprendizes de filarmónicas de todo o país – rapazes e raparigas – com idades compreendidas entre os dez e os dezasseis anos. Após oito dias de trabalho diário foram realizadas audições de agrupamentos de câmara, conjuntos corais e, por fim, de uma banda completa.⁶⁵⁸ Esta iniciativa – considerada uma plataforma de convívio e intercâmbio entre jovens músicos de todo o país – foi um estímulo para posteriormente o INATEL organizar eventos semelhantes, em colaboração com o FAOJ, por sugestão de Humberto d'Ávila.

No ano de 1975 a FPCCR promoveu o Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes de Filarmónicas (v. Anexo 3.6) “com o fim exclusivo de propalar o gosto pela música e fomentar o desenvolvimento e formação artística da juventude”, aberto a todas as bandas do país, independentemente de serem ou não filiadas. Uma das condições essenciais foi a exclusividade de interpretação de música de autores portugueses. Este evento teve o patrocínio da Direcção-geral da Cultura Popular e Espectáculos, do INATEL e da FCG.⁶⁵⁹ A primeira eliminatória foi disputada na sede da filarmónica do aprendiz, na presença de representantes da organização, e a segunda na sede de distrito, onde foi apurado um elemento para disputar a final, em Lisboa. Embora este festival não tivesse o carácter de concurso, os vencedores tiveram direito

⁶⁵⁷ ABSGNER ESD, CR3, Carta de Humberto d'Ávila (FPCCR) a Silva Dionísio, Lisboa, 20-02-1972.

⁶⁵⁸ Humberto d'Ávila, “Férias musicais para a juventude”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 117.

⁶⁵⁹ ABSGNER ESD, BF2, Circular 3/75, *Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes de Filarmónicas*, à imprensa rádio e TV.

a um estágio de estudo numa das colónias de férias do INATEL para aperfeiçoamento artístico.⁶⁶⁰ Nesse estágio, com o total de trinta elementos entre alunos e professores, foram incluídas aulas de solfejo rítmico e entoado, teoria musical, técnica dos respectivos instrumentos, aperfeiçoamento nos trechos musicais escolhidos pelos alunos, ensaio das *Heróicas*, de Fernando Lopes Graça, na parte coral, e montagem de uma obra original com instrumentação para os instrumentos disponíveis. Na dinamização deste evento, participaram o Grupo de Música Contemporânea (de Jorge Peixinho), grupos instrumentais das bandas da GNR e da Armada, Quinteto de Sopros da Emissora Nacional, Grupo de Metais (de Emídio Coutinho), Quarteto de Cordas da Gulbenkian, entre outros. Também foram efectuadas palestras e uma apresentação final no Teatro da Trindade.⁶⁶¹ Importa realçar o carácter inovador desta tipologia de actividade – o estágio musical – , inicialmente organizada pela FPCCR e depois pelo INATEL, que se multiplicou nas décadas seguintes ao ponto de frequentemente as próprias bandas (muitas vezes com o apoio do mecenato e do poder local) realizarem-na com uma periodicidade anual e com formas de trabalhar reformadoras, como seja o convite a maestros e professores de instrumento credenciados.

Embora com um protagonismo mais discreto que o INATEL, a FCG, a SEC e a FPCCR, outros organismos cooperaram no reflorescimento da actividade das filarmónicas como, por exemplo, a APEM. No período de presidência de Madalena Perdigão, este organismo teve um papel valioso na formação de regentes e na promoção da música para banda. Neste sentido, foi criada na APEM uma Comissão de Reportório destinada a compor e a recolher reportório, posteriormente classificado por géneros e graus de dificuldade e facultado às bandas civis.

Na divulgação da actividade musical, as Forças Armadas, particularmente as suas bandas de música, desempenharam um papel proeminente através do projecto de formação musical da Comissão Dinamizadora Central (CODICE) do Movimento das Forças Armadas (MFA). Esse sector do MFA coordenou a intervenção das bandas militares num trabalho de motivação junto das camadas mais jovens da população, no sentido de evitar o desaparecimento das bandas locais. Nesse projecto, participaram as bandas da Marinha, da Força Aérea, agrupamento “Alerta Está”⁶⁶², Conjunto Musical “Boinas Verdes” e o Grupo Musical do 1º Grupo de Comp. de Administração Militar de Espinho.⁶⁶³ As acções de divulgação das bandas militares e respectivos elementos incentivaram a criação e reactivação de bandas civis, sobretudo nos meios rurais: “lembro-me de um militar que estava ligado à música e que restaurou uma banda local e que nós,

⁶⁶⁰ ABSGNR ESD, BF2, Circular 1/75, *Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes de Filarmónicas*, Condições gerais.

⁶⁶¹ ABSGNR ESD, BF2, *Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes de Filarmónicas*, INATEL.

⁶⁶² Este agrupamento musical foi criado no início da década de 1970, na então designada Região Militar de Lisboa, e deu origem, em 1977, à Orquestra Ligeira do Exército (oficializada em 17 de Maio de 1979 pelo Decreto-Lei 133).

⁶⁶³ Sónia Vespeira de Almeida, *Camponeses, cultura e revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*, Lisboa, Edições Colibri, 2009, p. 121-122.

o Zeca [Afonso] e eu, assistimos à primeira exibição dessa filarmónica. Foi um grande orgulho para a terra (...) e eles passavam em baixo todos orgulhosos com os seus instrumentos (...) e as pessoas rejubilavam, como em todo o lado rejubilam quando passa uma banda”.⁶⁶⁴

Marquês de Sousa confirma a participação das bandas militares nas Campanhas de Dinamização Cultural e acrescenta que, em democracia, as bandas militares adoptaram um repertório mais ligeiro, parte do qual, elaborado a partir de arranjos de canções revolucionárias então em voga: “Abandonando a tradicional atitude formal da disciplina militar, as bandas militares adoptaram um repertório mais ligeiro, até com arranjos das canções revolucionárias e participaram nas designadas Campanhas de Dinamização Cultural percorrendo o interior de Portugal em acções de divulgação da cultura”.⁶⁶⁵ Nessas campanhas, além de concertos foram realizadas palestras onde as bandas de música e os respectivos problemas foram várias vezes objecto de análise.⁶⁶⁶ Ao longo do derradeiro quartel do século XX foram também organizados *tattoos*⁶⁶⁷ com bandas militares (habitualmente transmitidos na televisão), bem como o 1º Festival de Bandas Militares, em 1978, no âmbito do qual as bandas das forças armadas e de segurança apresentaram-se em concerto na Aula Magna.

A partir de 1975, como complemento aos Cursos Internacionais de Música da Costa do Estoril, foi organizado o Festival de Música do Estoril. Embora vocacionado para a música erudita, a partir dos anos oitenta contou com a colaboração de bandas militares e das Forças de Segurança, que divulgaram a respectiva prática artística e repertório original para sopros, além dos habituais arranjos e transcrições de obras orquestrais (v. Apêndice 3.1).

No campo da divulgação e promoção da música para instrumentos de sopro, podemos referir a multiplicação de festivais, prémios e concursos musicais, como o Prémio Jovens Músicos da RDP (em 1988 e com o apoio do mecenato), o Concurso Nacional de Música da Escola de Música Calouste Gulbenkian de Braga, o Concurso Nacional da Juventude Musical Portuguesa, o concurso de bandas organizado pelo jornal Comércio do Porto (no quadro do seu aniversário e no qual participaram dezoito bandas) ou o Festival de Bandas da EDP. Especificamente em relação a este, entre 1984 e 1986, essa empresa convocou todas as bandas civis portuguesas a participar, tendo correspondido ao convite cerca de 160. Na segunda fase, realizada em 1985, foram seleccionadas trinta e seis bandas de cada categoria, entre as que se destacaram artisticamente na

⁶⁶⁴ Francisco Fanhais *apud* Sónia Vespeira de Almeida, op. cit., p. 121.

As Campanhas de Dinamização Cultural do MFA realizaram-se entre 25 de Outubro de 1974 e 26 de Novembro de 1975, data de extinção do CODICE.

⁶⁶⁵ Pedro Marquês de Sousa, “A música Militar em Portugal – do seu carácter funcional ao artístico”, p. 316 in *I Jornadas de Memória Militar/Os militares, a ciência e as artes*, Amadora, Comissão Portuguesa de História Militar, 2008.

⁶⁶⁶ ABSGNR ESD, BF2, *As filarmónicas e os seus problemas*, palestra, convite de Manuel Furtado.

⁶⁶⁷ *Tattoos* são exhibições artísticas realizadas, habitualmente, por bandas militares em locais espaçosos e ao ar livre. Além da componente musical, à base de marchas militares, os integrantes da banda elaboram coreografias em coordenação com a componente musical.

primeira fase. Na terceira fase, realizada em 1986, foram apuradas doze bandas (quatro de cada categoria). Para este evento foi encomendada música original para banda a um compositor português.⁶⁶⁸ Entre as peças obrigatórias constaram *Rapsódia de Águeda*, de Ruy Coelho; *Divertissement*, de Silva Marques; *Aquarela Minhota*, de Diniz Pestana; *Rapsódia Ligeira*, de Santos Rosa; e *Improviso* de Duarte Pestana. Todos estes autores foram habitualmente interpretados nas décadas anteriores. Quanto aos autores estrangeiros, foram peças obrigatórias *Festival Prelude*, de Alfred Reed; *Thème Varié*, de Hautvast; *Cambridge*, de John Tatgenhorst; e *Fall River*, de Robert Sheldon. Este concurso teve a particularidade de os próprios elementos do júri viajarem pelo país a fim de ouvir e avaliar a prestação artística de cada uma das bandas concorrentes, evitando assim custo de deslocações para esses agrupamentos.

A par dos concursos de abrangência nacional, as colectividades organizaram outros destinados em exclusivo aos aprendizes das respectivas escolas de música. Um dos mais divulgados na época foi organizado pela Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora, a partir do ano de 1975 (v. Anexo 3.7 e 3.8). Pelo menos a edição de 1976, contou com Silva Dionísio no júri,⁶⁶⁹ o que demonstra a relevância do evento. No ano de 1989, uma das obras obrigatórias deste concurso de aprendizes foi *Otonifonias*, de Joly Braga Santos,⁶⁷⁰ composta no contexto de um projecto de encomendas da SEC. Como consequência do reflorescimento de inúmeras bandas civis, a partir da década de 1980 diversas filarmónicas apresentaram-se em concursos internacionais de bandas e algumas obtiveram resultados dignos de registo. Destaque para o segundo lugar alcançado pela Banda da Sociedade Filarmónica Amizade Visconde de Alcácer, em 1981, no Concurso Mundial de Música Amadora de Kerkrade, na Holanda, um dos certames mais prestigiados a nível mundial.

Além dos concursos de bandas e de instrumentistas, foram organizados dois importantes colóquios onde personalidades do meio reflectiram e discutiram possíveis soluções para os problemas da música amadora, em particular das filarmónicas. Constatamos que algumas delas foram avante e revelaram-se decisivas para o reflorescimento de inúmeras bandas civis, nomeadamente, no campo do reportório musical, do ensino e organização de escolas de música ou do estímulo à actividade musical amadora. Além do já referido Colóquio sobre Música Popular Portuguesa, organizado pelo INATEL em 1979, no ano de 1984 a Comissão Permanente do Dia Mundial da Música organizou o “1º Colóquio Nacional de Música”. Neste evento foram discutidos problemas da música em Portugal, incluindo os que afectavam as bandas civis. Alberto Ramos, da FPCCR, na sua oportuna comunicação abordou a importância do ensino musical para a formação de ouvintes destacando, neste campo, o papel das colectividades:

⁶⁶⁸ Humberto Biu, “Bandas de música civil e amadoras e sua valorização” in *1º colóquio nacional de música - comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 124.

⁶⁶⁹ ABSGNR ESD, CR8, José Joaquim (Presidente da FPCCR), *Carta para Silva Dionísio*, 13-12-76.

⁶⁷⁰ “Agenda”, anexado a Ana Martins *et al.*, op. cit., 1990.

*Não podemos pensar em ter salas cheias de ouvintes, interessados e conhecedores, se não ensinarmos as crianças e os adultos a gostarem de música. Como o ensino nas escolas é precário e de reduzida eficiência, não chegam os esforços das boas academias, instituições e escolas particulares para efectuar este trabalho. As colectividades continuam a sua missão. Mas é preciso que as actuais condições se alterem.*⁶⁷¹

Humberto Biu abordou o reportório, a importância do ensino musical, do tipo de equipamento e da valorização destes agrupamentos musicais; Odete Viana, da FPCCR, dissertou sobre a escassez de políticas de apoio às filarmónicas; e Silva Dionísio abordou a implementação do Centro de Recuperação de Instrumentos Musicais.⁶⁷² Alguns anos antes, em 1978, foi realizado o Encontro / Colóquio das Filarmónicas do Distrito de Setúbal, um evento organizado pelo município desta cidade.

Foram também publicadas obras, de carácter técnico, com o objectivo de suportar acções de formação, designadamente, de regentes de filarmónicas. Além das obras de Silva Dionísio, mencionadas no capítulo anterior, é de apontar uma obra que André Granjo faz referência numa obra colectiva: o *Guia teórico e prático para regentes de bandas civis*, de Fernando de Matos Simões, a qual tinha por objectivo servir de base para acções de formação organizadas pela SEC.⁶⁷³ No círculo académico, na década de oitenta foram realizados os primeiros trabalhos tendo as bandas como objecto de estudo, ambos referidos na introdução desta tese. Por último, no quadro dos agrupamentos profissionais de sopro, em 1977 foi fundada a Orquestra Ligeira do Exército e, em 1981, oficializada a Banda da PSP, regida à época pelo Major Silvério de Campos.

3.8. Síntese conclusiva

Após um quarto de século de particulares dificuldades, as filarmónicas iniciaram, a partir de meados dos anos de 1970 e sobretudo no decénio subsequente, uma fase de florescimento ou revitalização, pese embora a persistência de alguns problemas. Essa revitalização deveu-se a uma conjugação de factores, dos quais a maior disponibilidade de recursos humanos teve particular

⁶⁷¹ Alberto Ramos. “A influência das colectividades populares no ensino da música” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 90-91.

⁶⁷² *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984, p. 117-134.

⁶⁷³ André Granjo, “O projecto de encomendas de música para banda da SEC de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais”, p. 237, in J. M. Pedrosa Cardoso e Margarida Miranda, op. cit..

importância e foi alcançada devido, não só à abertura da banda ao sexo feminino, como à atracção que passou a exercer gradualmente nos jovens do sexo masculino. Podemos relacionar este fenómeno com um processo de emancipação da mulher na sociedade portuguesa e um desejo de participar em actividades antes reservadas aos homens. Além das alterações na linguagem e postura comportamental dos homens, o contributo artístico das mulheres foi especialmente relevante. Ainda sobre o ponto de vista humano, é de registar a diminuição considerável da média etária face às décadas anteriores, sobretudo na década de 1980, uma consequência do referido maior interesse dos jovens.

Não obstante as mutações políticas, económicas, sociais e culturais emergidas após o 25 de Abril de 1974, a delicada situação financeira das filarmónicas pouco se alterou durante cerca de uma década marcada por conflitualidade e, sobretudo, instabilidade política, económica e social. Somente em meados do decénio seguinte, as bandas civis alcançaram uma maior estabilidade a esse nível, ao que não foi alheio o ingresso de Portugal na CEE e a maior autonomia financeira dos municípios que permitiu apoiar actividades locais, incluindo as filarmónicas, em paralelo com iniciativas de organismos do poder central. A maior capacidade financeira dos municípios e a conseqüente disponibilidade de apoio material às filarmónicas permitiu a aquisição de bens materiais (incluindo instrumentos) e a edificação de uma nova sede. Para além de apoios públicos as principais fontes de receita das bandas provinham da participação em festividades religiosas e eventos tauromáquicos, consoante a zona, das quotas de associados e donativos de mecenas. As despesas mantiveram-se idênticas às das décadas anteriores, acrescidas da remuneração a formadores. Dependendo da região, o principal mercado e prática performativa das bandas civis continuou a ser a participação em festas da igreja ou em touradas (nas regiões do Ribatejo e Alentejo). A realização habitual de concertos isolados fora do contexto da festa religiosa é um fenómeno que sucedeu com mais intensidade somente na transição de século. Em termos de gestão e organização, em democracia as bandas não oficializadas foram integradas em associações de carácter cultural, musical ou recreativo, uma decisão indispensável para a captação de subsídios e para beneficiar das quotas pagas pelos associados.

A manutenção das limitações financeiras das bandas, durante cerca de uma década, embargou a renovação e reparação de instrumentos musicais, incluindo a substituição do diapasão de afinação. Em simultâneo aumentou a escassez de instrumentos, face ao crescente interesse de jovens em integrar as bandas. Ao longo da década de 1980, autarquias e outros organismos colaboraram na renovação instrumental destes agrupamentos, uma medida dispendiosa e irrealizável para muitos sem esse apoio. Além de instrumentos musicais actualizados foi relevante o alargamento *tímbrico*, mediante a inclusão de instrumentos inexistentes, mas presentes nas partituras originais para banda de editoras estrangeiras divulgadas nessa década. Destacamos o naipe da percussão, cuja ampliação e diversificação foi essencial para a interpretação de arranjos de temas latino-americanos e anglo-saxónicos, que aproximaram os jovens das filarmónicas. A

existência de um poder local com maior autonomia financeira possibilitou a edificação de novas sedes capacitadas para distintas actividades e valências (incluindo secções de restauração) e dirigidas à população da localidade. Além de serem uma fonte de rendimentos, estes edifícios multifuncionais aproximaram simpatizantes da filarmónica que viam ali um ponto de encontro.

A disseminação de conservatórios, academias e escolas profissionais de música contribuiu para uma progressiva evolução artística das bandas, graças à sua frequência por parte de executantes – alguns deles formadores nas respectivas filarmónicas – e regentes. Não obstante a continuação de métodos rudimentares em algumas filarmónicas, noutras o ensino especializou-se e, em muitos casos, aproximou-se de modelos praticados em conservatórios de música, o que atenuou a desistência de aprendizes. Na direcção artística de diversas bandas, os regentes amadores sem formação musical foram substituídos por outros com formação em conservatórios e, mais tarde, com licenciaturas em música, um fenómeno decisivo na evolução artística daqueles agrupamentos musicais. De referir também a multiplicação de iniciativas de carácter formativo direccionadas a maestros e instrumentistas, bem como a criação de escolas de música e bandas juvenis, onde o INATEL, a SEC, a FCG e a APEM foram determinantes.

O repertório musical praticado pelas filarmónicas não sofreu alterações relevantes imediatamente após o dealbar da democracia. As bandas continuaram a interpretar transcrições de obras orquestrais, marchas, hinos, géneros dançantes, fantasias e rapsódias de temas populares portugueses. Ao longo da década de oitenta, em paralelo com este tipo de repertório, muitas bandas integraram obras compostas originalmente para aqueles agrupamentos e editadas por editoras estrangeiras, incluindo algumas inspiradas em géneros musicais latino-americanos e anglo-saxónicos, comumente designadas “ligeiras”. Esta opção – crucial para a atracção dos jovens – só foi possível com a maior capacidade financeira das bandas em adquirir instrumentos musicais essenciais à interpretação desse tipo de música, sobretudo no naipe da percussão. Quanto aos compositores portugueses, além dos que continuaram em actividade e aludidos no capítulo antecedente, apareceram outros, alguns deles autores de música “ligeira”. Na renovação de repertório foi crucial a acção do INATEL, da SEC e da FPCCR, mediante encomendas a compositores, organização de concursos de composição e cedência de repertório.

Para a revitalização das bandas, na década de oitenta, foi decisivo o apoio de organismos – como o INATEL, a FPCCR, a SEC, a FCG, a APEM ou a JCCP – que estimularam a proliferação de iniciativas e eventos de âmbito nacional e regional, como sejam, concursos, festivais, colóquios, intercâmbios de bandas e cursos de formação, quer para executantes, quer para regentes e directores. Estas iniciativas foram suportadas por diferentes personalidades da vida musical portuguesa, entre as quais, destacamos Silva Dionísio, Humberto d’Ávila, Madalena Perdigão e Romeu Pinto da Silva. Foram igualmente publicadas obras de carácter técnico e criados alguns agrupamentos profissionais de sopro no seio das Forças Armadas e de Segurança.

A revitalização que defendemos ter existido nas bandas civis após o 25 de Abril de 1974 não foi possível nas décadas antecedentes porque o ingresso das mulheres (fenómeno essencial para essa revitalização) foi fruto, sobretudo, da mudança de mentalidades ocorrida após a ditadura. O tipo de repertório interpretado a partir da década de 1980 (que aproximou os jovens das bandas), também não foi possível executar antes devido à inexistência de diversos instrumentos essenciais. Essa revitalização pode ser atestada com o elevado número de bandas fundadas ou reactivadas. No entanto, é necessário alertar para a heterogeneidade do panorama *bandístico* nacional, pois o reflorescimento não foi proporcional em todo o país, mantendo-se as dificuldades em várias regiões, sobretudo nas maiores cidades.

PARTE II: ESTUDO DE CASOS

CAPÍTULO 4 : AS BANDAS DOS CONCELHOS DE CINFÃES, ÁGUEDA, FUNDÃO E OEIRAS ATÉ MEADOS DO SÉCULO XX

Para a compreensão de uma realidade, inclusive de um passado recente, o conhecimento do espaço físico é fundamental. O presente capítulo tem como propósito central caracterizar e contextualizar o nosso campo de estudo, designadamente, os concelhos de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras, bem como as respectivas filarmónicas. Primeiramente apresentamos uma exposição justificativa do nosso Estudo de Casos, onde são descritos os critérios tidos em consideração na escolha dos municípios e bandas civis.

Na caracterização histórica, geográfica, demográfica e associativa, optámos por dar relevo às freguesias onde estão sediadas as bandas em análise, descritas, quer à luz da época do nosso estudo – o terceiro quartel do século XX – , quer em períodos antecedentes. Entre outros, tivemos em conta aspectos como a localização, antecedentes históricos, dados demográficos, associativismo local e outros ligados à actividade das bandas civis, como escolas oficiais de música ou os fenómenos das festividades religiosas e conjuntos musicais. Quanto à caracterização do movimento filarmónico naqueles concelhos, tem como barreiras cronológicas os meados do século XIX – o início do período de florescimento das bandas civis – até meados da centúria seguinte. As décadas posteriores são estudadas no capítulo cinco. São consideradas as bandas que integram a nossa investigação e outras de existência efémera ou extintas antes do nosso período de estudo. Nessa caracterização é descrito e analisado o seu dinamismo, época e motivo da fundação, fundadores, bem como, a relevância que a política, as instituições religiosas locais e uma eventual industrialização tiveram na sua criação, manutenção ou extinção. É dado destaque à dimensão humana de cada banda, aos principais eventos em que participou, aspectos organológicos, maestros, dirigentes e outras personalidades.

A recolha de dados foi realizada maioritariamente com recurso a consulta bibliográfica, sobretudo de periódicos locais, mas igualmente através de testemunhos por nós recolhidos e ainda de depoimentos de dois antigos músicos, entretanto falecidos, registados em 2009 pelo Cónego Manuel Madureira⁶⁷⁴ no quadro de uma pesquisa particular.

⁶⁷⁴ O Cónego Manuel Maria Madureira da Silva, natural de Tarouquela (Cinfães), é Pároco e Prior da Paróquia de Santo Antão de Évora. Foi ordenado Sacerdote em Junho de 1974. No ano de 2009 iniciou uma pesquisa histórica sobre a Banda Marcial de Tarouquela, que nunca terá sido concluída.

4.1. O Estudo de Casos: apresentação justificativa

Para a realização desta investigação consideramos essencial incluir um Estudo de Casos com bandas civis de diferentes regiões uma vez que, num país com mais de setecentos destes agrupamentos musicais, sediados em quase todos os concelhos nacionais, seria inexequível incluir a sua totalidade numa investigação que se pretende aprofundada e rigorosa. Caso seleccionássemos somente as filarmónicas da região administrativa do centro do país, como chegamos a ponderar, investigar cerca de duzentas e quarenta bandas civis seria irrealizável, face às dimensões expectáveis para esta tese. Por outro lado, estudar as bandas de uma mesma região, dadas as prováveis semelhanças entre elas, não seria tão enriquecedor, correndo ainda o risco de o estudo de algumas se tornar repetitivo e maçador. No âmbito de uma investigação de filarmónicas de distintas regiões, tivemos, como é evidente, de optar por um número circunscrito, procedendo-se antecipadamente à definição de critérios de selecção. Neste sentido, seleccionámos as bandas de um concelho da zona norte do país (Cinfães), outro do centro litoral (Águeda) e outro do sul (Oeiras), acrescido de um concelho da região interior centro com algumas características particulares, posteriormente explanadas – o Fundão.



Figura 4.1. Localização dos concelhos de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras⁶⁷⁵

Com esta opção procurámos que as bandas seleccionadas possuíssem diferenças significativas entre si ajudando, porventura, a enriquecer a caracterização do movimento das filarmónicas em Portugal no terceiro quartel do século XX e a entender a sua heterogeneidade, tendo sempre consciência dos riscos de generalizar a partir de alguns estudos de casos. Aliás, não podemos realmente falar de generalização. Apenas damos pistas ou indicações que se possam

⁶⁷⁵ Disponível em <http://mapas.dgterritorio.pt/> [consultado a 10 de Maio de 2013].

aplicar às filarmónicas de concelhos vizinhos, ou da mesma região, daqueles que foram analisados. Dos quatro concelhos escolhidos foram estudadas todas as bandas em actividade durante o terceiro quartel do século XX, ou parte dele, assim como aquelas entretanto extintas.

A principal premissa para a escolha dos municípios, e respectivas bandas, diz respeito à tradição filarmónica, ou seja, a tradição de bandas existente ao longo da sua história. Portanto, foram seleccionados concelhos possuidores de diversas bandas civis ao longo dos séculos XIX e XX, tendo em conta também a sua longevidade. Particularmente na região norte um factor relevante que sugere a tradição de bandas é o mercado onde habitualmente actuam, designadamente, nas festas religiosas e arraiais minhotos. Outro critério, não menos relevante, foi a possibilidade de aceder a fontes relativas a cada uma das bandas, não só ao nível de arquivo, como em relação às entrevistas a efectuar. Isto porque, o estudo de cada filarmónica implicou a realização de entrevistas a elementos ou ex-elementos que nela tenham participado no decorrer do terceiro quartel do século XX, ou parte dele, face ao habitual défice ou dispersão de fontes documentais. A existência de jornais regionais da localidade no período considerado, e o acesso aos mesmos, foi igualmente tida em conta devido à relevância da informação que frequentemente estes meios de informação fornecem, bem como alguma bibliografia disponível.

Concretamente o concelho de Cinfães, distrito de Viseu, é o que possui a maior tradição de bandas civis no distrito. No período em estudo, teve cinco filarmónicas activas e três delas, devido ao seu reconhecido nível musical, eram presença frequente nas romarias do Minho: as de Tarouquela, Nespereira e Cinfães. daquelas cinco bandas, três foram fundadas no século XIX. Existiram pelo menos outras três bandas civis no município, duas delas de existência efémera.

Embora o concelho de Águeda, distrito de Aveiro, seja actualmente um ex-líbris das bandas civis em Portugal, tendo inclusive, uma associação representativa das bandas do município – a União de Bandas de Águeda (UBA) – e sendo elas uma presença assídua nas romarias do norte, isso não se verificou no terceiro quartel do século XX. Nesse período, não obstante a elevada quantidade, as rivalidades subjacentes (que as mantinham activas) e, sobretudo, a tradição local, as bandas aguedenses não tinham o estatuto musical que adquiriram a partir da década de oitenta (algo corroborado por aquela que foi a sua zona de actuação até aquele período, limitada à região da Bairrada). No terceiro quartel do século XX nenhuma filarmónica do concelho de Águeda actuava regularmente nas festas e romarias nortenhas, sobretudo da região minhota. Portanto, no período considerado, as bandas aguedenses identificavam-se com as congéneres do centro do país e não com as do norte, como ocorre actualmente. Esta opção pelas bandas aguedenses pretende aliar a tradição de bandas existente no concelho, no terceiro quartel do século XX, com as diferenças comparativamente ao município nortenho de Cinfães. Duas das cinco bandas investigadas foram fundadas no século XIX e as restantes três no primeiro quartel do século XX. Além dessas, existiram no município de Águeda outras bandas em diferentes freguesias do concelho.

O concelho do Fundão, distrito de Castelo Branco, é outra zona com tradição de bandas civis, tendo presentemente três em actividade, embora no terceiro quartel do século XX fossem cinco. Existiram outras filarmónicas mas, ou cessaram actividade antes de 1950, ou fizeram parte de instituições de carácter privado, designadamente o Abrigo de São José⁶⁷⁶ e a Associação Desportiva do Fundão, que por terem características particulares, se afastam do nosso objecto de estudo. Neste município existiu uma banda que, devido à migração da maioria dos elementos para a região de Lisboa nas décadas de cinquenta e sessenta, mudou a sede para a região da capital – a Banda de Castelo Novo. Esta característica – extinta no local de origem e refundada depois no lugar de destino dos músicos emigrados – parece ser única em Portugal, embora sejam conhecidos casos de filarmónicas fundadas por emigrantes nos países que os acolheram. Porém, nenhum deles implicou o fim de uma banda em território nacional para, posteriormente, ser reactivada noutro país.

Oeiras é um dos concelhos da região sul do país com maior número de bandas civis criadas entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX, o que atesta uma robusta tradição filarmónica, embora algumas delas tenham tido uma existência efémera. Após três décadas de aniquilamento de bandas, desde os anos de 1980 foram organizadas quatro filarmónicas no concelho, além da reactivação de duas extintas em meados do século XX. Também é de destacar o facto de Oeiras ser um concelho de características urbanas durante as décadas em estudo, contrariamente aos restantes, embora só uma das duas bandas investigadas estivesse sediada numa localidade urbana: a Amadora. Oeiras – um concelho urbano do litoral que recebeu milhares de indivíduos provenientes do interior do país que contribuíram para um grande aumento da população – tem uma particularidade única em Portugal. Encontra-se lá sediada a banda refundada e constituída por indivíduos provenientes de Castelo Novo (Fundão) estabelecidos na Área Metropolitana de Lisboa, no decorrer do terceiro quartel do século XX. Portanto, o facto de Oeiras ser o destino daquela banda, cujos membros abandonaram o Fundão em direcção à Área Metropolitana de Lisboa, também contribuiu para esta opção.

Se tivermos em linha de conta a relação rural *versus* urbano das localidades das bandas investigadas há, de facto, uma discrepância evidente, estando as primeiras em clara maioria. Porém, se atendermos ao facto de, no terceiro quartel do século XX, Portugal ser um país sobretudo rural, onde apenas partes dos distritos de Lisboa e Porto tinham características urbanas, essa real discrepância na escolha das bandas é proporcional. Acresce que, o terceiro quartel do século XX foi um período de extinção de inúmeras bandas nas zonas urbanas, em particular no concelho de Lisboa, o que legitima mais a nossa opção de estudo de apenas uma banda de

⁶⁷⁶ O Abrigo de São José é uma Instituição Particular de Solidariedade Social fundada em 1955, no Fundão, com o propósito de acolher crianças do sexo masculino, órfãs ou abandonadas. Entre as várias actividades lúdicas foi criada uma banda musical, entretanto extinta, mas abordada na secção 4.4.1.

características urbanas, dadas as poucas então existentes. Não foram incluídas filarmónicas do Alentejo nem do Algarve devido à menor tradição *bandística* dessas regiões, que é contrastante, por exemplo, com os grupos corais lá existentes. Contrariamente, o arquipélago dos Açores é a região portuguesa com maior número de bandas (em geral, de pequenas dimensões), fruto seguramente de uma forte tradição de música amadora. Todavia, por razões de acessibilidade geográfica essa região não foi incluída no estudo.

Desde o início desta investigação interrogamo-nos acerca da maior ou menor validade dos critérios definidos para a selecção das filarmónicas a integrar o nosso Estudo de Casos. Embora acreditemos na sua validade, os mesmos poderão ser sempre questionados. Perante a inexequibilidade de um estudo exaustivo, teríamos sempre que fazer uma selecção, naturalmente susceptível de críticas. Mas de uma coisa estamos convictos: um trabalho desta natureza implica necessariamente um Estudo de Casos. Aliás, todos os trabalhos académicos realizados em Portugal até ao momento, cujo objecto de estudo são as bandas civis, assentam em estudos de caso, sejam eles delimitados por critérios de natureza geográfica ou institucional.

4.2. Caracterização do concelho de Cinfães

No terceiro quartel do século XX Cinfães integrava o distrito de Viseu, com outros vinte e três concelhos. A zona sul do distrito – catorze concelhos – pertencia à região centro do país e a zona norte, composta pelos restantes dez, incluindo Cinfães, integrava a região norte de Portugal. O município de Cinfães foi criado no ano de 1855 e, no período considerado, era oficialmente considerado um concelho rural de segunda ordem,⁶⁷⁷ pertencia à província histórica do Douro Litoral e possuía uma área aproximada de 240 quilómetros quadrados. Era limitado a norte pelo Rio Douro, que o separava dos concelhos de Marco de Canaveses e Baião; a Leste, pelo Rio Cabrum, que o demarcava do município de Resende; a Oeste, pelo Rio Paiva, que o desapegava do concelho de Castelo de Paiva e uma parte de Arouca; a Sul, pelo município de Castro Daire e por outra parte de Arouca.

⁶⁷⁷ Bertino Daciano Guimarães, *Cinfães - subsídios para uma monografia do concelho*, Porto, Junta de Província do Douro Litoral, 1954, p. 21.



Figura 4.2. Concelho de Cinfães no terceiro quartel do século XX⁶⁷⁸

Em 1950 este município possuía uma população de 31984⁶⁷⁹ habitantes, um número que diminuiu para 29757⁶⁸⁰ em 1960, e para 25644 em 1970.⁶⁸¹ Ou seja, em apenas vinte anos a população cinfanense diminuiu cerca de vinte por cento (mais de 6000 habitantes) e, à excepção de Tarouquela, cuja população aumentou ligeiramente, em todas as freguesias com filarmónica a população diminuiu (v. Quadro 4.1). A explicação para esta diminuição de residentes relaciona-se com o êxodo rural, bem como, a incapacidade de atrair indivíduos de outras regiões em virtude da ausência de indústria, ao contrário de Águeda, por exemplo. Essa quebra de população, transversal ao distrito de Viseu, foi particularmente intensa na década de sessenta.

| | Distrito de Viseu | Concelho de Cinfães | Freguesia de Cinfães | Espadanedo | Ferreiros | Nespereira | Tarauquela |
|-------------|-------------------|---------------------|----------------------|------------|-----------|------------|------------|
| 1950 | 494628 | 31984 | 4133 | 1418 | 1944 | 3766 | 1065 |
| 1960 | 482416 | 29757 | 3961 | 1335 | 1819 | 3352 | 1090 |
| 1970 | 413366 | 25644 | 3039 | 1327 | 1357 | 2859 | 1101 |

Quadro 4.1. Evolução da população residente em Cinfães⁶⁸²

No terceiro quartel do século XX Cinfães era constituído por dezassete freguesias, incluindo Cinfães, Espadanedo, Ferreiros, Nespereira e Tarouquela, as únicas com banda civil nesse período, ou em parte dele. A povoação de Nespereira tinha uma área de trinta e oito

⁶⁷⁸ Disponível em <http://geneall.net/pt> [consultado a 22 de Setembro de 2013]. □: Símbolo que sinaliza as freguesias com banda de música no terceiro quartel do século XX (Cinfães, Espadanedo, Ferreiros, Nespereira e Tarouquela).

⁶⁷⁹ Destes, 15 172 eram homens, dos quais 371 estavam temporariamente ausentes. Note-se em quase todas as localidades uma discrepância entre a “população presente” (presente na residência num determinado momento) e a “população residente” (pessoas com residência habitual em determinada habitação). O número de “população presente” era geralmente inferior, em virtude do fenómeno emigratório.

⁶⁸⁰ Destes, 13 893 eram homens. 260 estavam temporariamente ausentes.

⁶⁸¹ INE – Recenseamentos gerais da população (de 1950 a 1970). No Censo de 1970 não foi especificado o sexo dos indivíduos.

⁶⁸² INE, op.cit..

quilómetros quadrados e distava vinte quilómetros da sede do concelho. Possuía 3766⁶⁸³ habitantes, em 1950, um número que abaixou para 3352 em 1960⁶⁸⁴, e para 2859 em 1970,⁶⁸⁵ o que permite atestar um êxodo significativo, entre as décadas de 1950 e 1970. A freguesia de Espadanedo, com uma área de cerca de cinco quilómetros quadrados, localizava-se a sessenta quilómetros do Porto e a dezassete da sede concelhia. Em 1950 possuía 1418⁶⁸⁶ habitantes, 1335 em 1960⁶⁸⁷, e 1327 em 1970,⁶⁸⁸ ou seja, o êxodo rural não foi tão acentuado como noutras freguesias. A localidade de Cinfães – sede do concelho com uma área de vinte e cinco quilómetros quadrados – possuía, em 1950, 4133⁶⁸⁹ habitantes, 3961 em 1960⁶⁹⁰, e 3039 em 1970,⁶⁹¹ o que permite constatar uma drástica redução de população, sobretudo na década de 1960. A freguesia de Tarouquela, com uma área pouco superior a seis quilómetros quadrados, distava doze quilómetros da sede concelhia. Em 1950 possuía 1065⁶⁹² habitantes, uma quantidade que aumentou para 1090 em 1960⁶⁹³, e para 1101 em 1970.⁶⁹⁴ Tarouquela foi a única freguesia, entre as abordadas, cuja população aumentou, embora de forma superficial. Por último, a povoação de Ferreiros tinha uma área de dezasseis quilómetros quadrados e estava situada a dezoito quilómetros da sede do município. Em 1950 possuía 1944⁶⁹⁵ habitantes, um número que diminuiu para 1819 em 1960,⁶⁹⁶ e para 1357 em 1970.⁶⁹⁷ Tal como as freguesias de Nespereira e Cinfães, Ferreiros teve uma drástica quebra da população na década de 1960:

*Até finais dos anos de 1950 a emigração era muito rara, salvo alguns casos para o Brasil, mas a partir daí a emigração despovoou a aldeia de pessoas novas e válidas. Na década de 1960 foi um autêntico êxodo em direcção a Lisboa, já que o estrangeiro não seduziu os habitantes desta aldeia.*⁶⁹⁸

Apesar de o autor desta citação referir-se em específico à povoação da Gralheira, aplicou-se a outras localidades porque o êxodo no concelho de Cinfães foi significativo. Essa preferência por Lisboa foi mais expressiva nos habitantes da zona serrana do concelho, incluindo a Gralheira, já que os cinfanenses da zona baixa geralmente preferiam o estrangeiro. A privação de condições

⁶⁸³ Destes, 1805 eram homens. Sessenta e sete estavam temporariamente ausentes.

⁶⁸⁴ Destes, 1571 eram homens. Quarenta e três estavam temporariamente ausentes.

⁶⁸⁵ INE, op.cit..

⁶⁸⁶ Destes, 667 eram homens. Vinte e cinco estavam temporariamente ausentes.

⁶⁸⁷ Destes, 602 eram homens. Sete estavam temporariamente ausentes.

⁶⁸⁸ INE, op.cit..

⁶⁸⁹ Destes, 1925 eram homens. Vinte e dois estavam temporariamente ausentes.

⁶⁹⁰ Destes, 1831 eram homens. Vinte e oito estavam temporariamente ausentes.

⁶⁹¹ INE, op.cit..

⁶⁹² Destes, 474 eram homens. Onze estavam temporariamente ausentes.

⁶⁹³ Destes, 486 eram homens. Seis estavam temporariamente ausentes.

⁶⁹⁴ INE, op.cit..

⁶⁹⁵ Destes, 928 eram homens. Seis estavam temporariamente ausentes.

⁶⁹⁶ Destes, 862 eram homens. Três estavam temporariamente ausentes.

⁶⁹⁷ INE, op.cit..

⁶⁹⁸ Carlos de Oliveira Silvestre, *Gralheira de Montemuro*, s.e., s.l., 1983, p. 139.

dignas para viver, as características rurais e a conseqüente falta de emprego, fizeram de Cinfães um concelho com fortes hábitos de emigração: “A emigração para os grandes centros urbanos ou para o estrangeiro vai, a pouco e pouco, despovoando as nossas aldeias onde, na verdade e de forma geral, não há o mínimo de condições para se viver decentemente”.⁶⁹⁹ Na década de 1950 esse êxodo foi transoceânico e o Brasil foi o destino de preferência de 87,7 % dos cinfanenses, o valor mais elevado em território nacional. Foi no distrito de Viseu que mais portugueses partiram para o Brasil (22843), particularmente dos concelhos de Castro Daire, Cinfães e Viseu. Concretamente em Cinfães, entre 1955 e 1974, partiram legalmente para o Brasil 1974 cinfanenses.⁷⁰⁰

Não é conhecido o número de residentes no concelho de Cinfães mobilizados para a Guerra Colonial. Contudo, apuramos que o número de militares deste concelho mortos em África foi vinte e sete, dez dos quais residentes em localidades com banda de música: três em Nespereira, dois em Tarouquela, dois em Espadanedo, dois em Cinfães e um em Ferreiros.⁷⁰¹

No período em consideração não existiram escolas de música oficiais em Cinfães, nem nos municípios limítrofes. A mais próxima era o Conservatório de Música do Porto, situado a mais de duas horas de distância, numa época cujos transportes rodoviários eram escassos. Como veremos no capítulo seguinte, nenhum músico das bandas do concelho frequentou essa escola.

Num concelho rural de tradições católicas, as festas em honra do (s) padroeiro (s) foram indispensáveis e nalgumas freguesias realizavam-se várias. Em Souselo, por exemplo, três por ano e, em Nespereira, a freguesia mais festiva, quatro festas religiosas anuais. Nessas festividades participavam filarmónicas – normalmente duas – o que constituiu um mercado atractivo e essencial à sua manutenção. Algumas festividades tinham a colaboração de quatro bandas, como o Senhor dos Enfermos ou a Santa Eufémia. Como refere Guido Monterey “[em Cinfães] Não há festa sem música, nem música sem filarmónica”. O mesmo autor considera inconcebível a realização de uma festividade que não seja abrilhantada, pelo menos, por duas bandas.⁷⁰²

No terceiro quartel do século XX, os conjuntos, com grande impacto noutros concelhos, não tiveram particular adesão em Cinfães, contrariamente aos ranchos folclóricos, a julgar pela elevada quantidade deste tipo de agrupamentos criada na época: em 1949 foi formado o Grupo Folclórico de Cantas e Cramóis de Pias; em 1952, o Grupo Folclórico das Pias; e em 1962, o

⁶⁹⁹ *Miradouro*, Ano 1º, nº 47, 31-05-1963, p. 1.

⁷⁰⁰ Jorge Carvalho Arroiteia, *A emigração portuguesa – suas origens e distribuição*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 26. Os números apresentados referem-se apenas à emigração oficial, desprezando assim uma parcela bastante significativa – a emigração clandestina – pelo desconhecimento desses valores.

⁷⁰¹ Disponível em <http://ultramar.terraweb.bizz>, *Mortos na Guerra do Ultramar – Concelho de Cinfães* [consultado a 10 de Setembro de 2013]. Para o nosso estudo importa conhecer somente o número de homens que partiram para África e que integravam as bandas do concelho. Esse número foi apurado nas entrevistas efectuadas e alvo de análise no capítulo 5. Refira-se que um dos dois militares de Espadanedo que morreram na Guerra Colonial era executante na Banda de Espadanedo.

⁷⁰² Guido de Monterey, *Terras ao léu – Cinfães*, Porto, Edição do autor, 1985, p. 189.

Rancho Folclórico de Nespereira. Nos finais da década de 1970 foram organizados três novos ranchos folclóricos. Aparentemente, estes agrupamentos não interferiram no principal mercado das bandas, as festas religiosas, face às distintas competências. Aliás, a prova da complementaridade de ambos foi a habitual coexistência no contexto da mesma festividade.

Numa época particularmente dinâmica para o associativismo em Portugal, como a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o movimento associativo em Cinfães foi diminuto e pouco activo, à excepção das filarmónicas organizadas. Talvez se possa encontrar uma das causas desse fenómeno na quase ausência de fábricas e empresas, o que levou parte dos habitantes a emigrar ou a dedicar-se em exclusivo à agricultura, uma actividade exigente ao nível físico e sem horários de trabalho.

4.2.1. O movimento filarmónico em Cinfães até meados do século XX

O movimento filarmónico no concelho de Cinfães foi iniciado em paralelo com outras localidades – a partir de meados do século XIX –, não sendo conhecida qualquer banda em Cinfães no período antecedente. À excepção das bandas formadas nas localidades de São Cristóvão de Nogueira e Gralheira, as restantes seis tiveram uma duração longa. A Banda de Santiago de Piães esteve inactiva durante todo o terceiro quartel do século XX e a de Espadanedo cessou definitivamente em 1964. Exceptuando as de Tarouquela e Ferreiros, todas as filarmónicas deste município foram fundadas na segunda metade do século XIX, a época de excelência deste tipo de agrupamentos musicais. Tal como noutras regiões, as bandas cinfanenses foram organizadas por pessoas influentes na respectiva localidade, designadamente, párocos (caso das bandas de Santiago de Piães, Cinfães, Tarouquela e Ferreiros), professores primários (Banda de Santiago de Piães) ou proprietários e indivíduos de famílias com elevado estatuto social (bandas dos Oliveiras, Nespereira, Espadanedo e São Cristóvão de Nogueira). As iniciativas destas personalidades foram ao encontro do desejo das populações em ter uma filarmónica na localidade o que, de certo modo, evidencia a tradição de bandas no concelho.

A primeira banda civil a ser formada foi, presumivelmente, a Banda dos Oliveiras,⁷⁰³ pertença de Francisco Oliveira e dos seus filhos, uma família abastada que, em meados do século

⁷⁰³ Como vimos no capítulo 1, foi comum no século XIX as bandas serem fundadas por um padre, um professor primário ou, como neste caso, um proprietário abastado. Também foi usual serem conhecidas

XIX, deslocou-se para a localidade de Nespereira para gerir uma fábrica de construção de painéis de barro. Não se sabe exactamente a proveniência desta família, mas supõe-se ser Vilar d'Arca (Cinfães) ou Resende. A sua permanência em Nespereira não foi longa, mas contribuiu de forma decisiva para a disseminação *bandística* no concelho, dada a sua influência na criação de outras bandas. Após uma estadia de três ou quatro anos em Nespereira a família Oliveira, por razões não apuradas, deslocou-se para Espadanedo, deixando um sentimento de perda na população de Nespereira, habituada às exibições da Banda dos Oliveiras. Neste sentido, na segunda metade do ano de 1853 diversas personalidades influentes desta freguesia, incluindo José Valente Coutinho e José Pinto do Crasto, decidiram criar uma filarmónica, conhecida inicialmente por Banda Nova para a distinguir da deslocada para Espadanedo – a Banda dos Oliveiras. Foi assim criada a posterior Banda Marcial de Nespereira.⁷⁰⁴ Em meados da década de 1930, este agrupamento contava com cerca de vinte e quatro executantes, com os quais participou em diversas festividades, designadamente, no São João do Porto, como mostra a figura em baixo.



Figura 4.3. Banda Marcial de Nespereira, cerca de 1934⁷⁰⁵

Além de ter influenciado a organização da Banda de Nespereira, a Banda dos Oliveiras contribuiu para a criação de outra em Espadanedo.⁷⁰⁶ De acordo com Francisco Pedro (1915-

pelo nome (ou família) do fundador. Ex. A Banda do Sr. Camilo (Santiago de Piães), a Banda do Sr. Silva (Bairros - Castelo de Paiva) a Banda dos Tameirões (Tarouquela) ou a Filarmónica do Guerreiro (Silves).

⁷⁰⁴ Foi na localidade de Nespereira que nasceu Custódio Cardoso Pereira, o primeiro construtor de instrumentos para bandas de música em Portugal. Este nespereirense, após ter começado com uma pequena oficina de reparações, adquiriu conhecimentos da especialidade numa casa em Paris e montou uma fábrica de instrumentos em Lisboa, *apud Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 33, Maio de 1968, p. 6.

⁷⁰⁵ *O Comércio do Porto*, Ano LXXX, nº 150, 27-06-1934, p. 8.

1994), pároco da freguesia de Espadanedo entre 1960 e 1994, “a Banda Marcial de Espadanedo foi fundada por Francisco de Oliveira (pai), de Vilar d’Arca, na década de 1840”.⁷⁰⁷ Por volta de 1912, conforme o depoimento de Pedro Pereira Dias, esse agrupamento, embora sediado em Espadanedo, continuava a ser conhecido como Banda dos Oliveiras. Foi nesse ano que parte da família Oliveira emigrou para o Brasil, incluindo o regente José Pinto, o qual dirigiu no Rio de Janeiro a Fanfarra do *Maison Moderne*. Pedro Dias refere que a maioria dos instrumentistas da Banda dos Oliveiras residia em Espadanedo e apenas quatro em Tarouquela.⁷⁰⁸ Após cerca de oito ou nove anos sem filarmónica em Espadanedo (pois a emigração dos membros da família Oliveira terá ditado o término da banda), por volta de 1920, o padre Antero Pereira da Mota (pároco de Tarouquela e de Santa Marinha de Nespereira) adquiriu vários instrumentos para serem utilizados naquela que passou a ser denominada banda do padre Antero. Estamos convictos que esta nova filarmónica foi a sucessora da Banda dos Oliveiras, a qual deixou vestígios materiais – designadamente, os instrumentos e partituras musicais – bem como os músicos que não emigraram. Naturalmente, esses instrumentistas e material contribuíram para a reactivação da banda, mas com nova designação – banda do padre Antero. Este agrupamento tinha a sua sala de ensaios em Espadanedo, provavelmente onde ensaiava a anterior Banda dos Oliveiras, embora os músicos fossem, não só desta freguesia, como de Tarouquela.⁷⁰⁹ Conforme sugere a fotografia que se segue, em finais da década de 1920 este agrupamento era composto por cerca de trinta e sete instrumentistas, um número bastante elevado para a época.

⁷⁰⁶ “Terá sido [a Banda dos Oliveiras] semente para a de lá [Banda de Espadanedo]?” – interroga-se o autor de um artigo sobre a Banda de Nespereira em *O Nespereirense*, nº 69, 2ª série, ano VIII, Abril/Maio/Junho de 1979, p. 5.

⁷⁰⁷ Guido de Monterey, op.cit., p. 195. Francisco Pedro refere-se à banda da família Oliveira organizada inicialmente em Nespereira e depois transferida para Espadanedo, ou seja, ele considera a Banda dos Oliveiras como sendo a Banda de Espadanedo. Esta informação é corroborada na entrevista que José Miranda deu a Manuel Maria Madureira na qual refere, inclusive, que a sua avó foi casada com Francisco Oliveira, natural de Vilar d’Arca, e fundador da Banda dos Oliveiras. No entanto, desconhecemos se o agrupamento da família Oliveira era de facto uma banda de música ou apenas uma tuna ou outro pequeno conjunto instrumental como era vulgar na época. Esta hipótese é plausível, numa época em que, além de bandas, era comum formar tunas e outros agrupamentos constituídos também por instrumentos de corda dedilhada, mais fáceis de adquirir e menos dispendiosos. Esta hipótese é reforçada num artigo de um periódico cujo autor menciona que a chamada Banda dos Oliveiras “(...) mais não seria que uma pequena orquestra familiar” apud *O Nespereirense*, nº 69, 2ª série, ano VIII, Abril/Maio/Junho de 1979, p. 5.

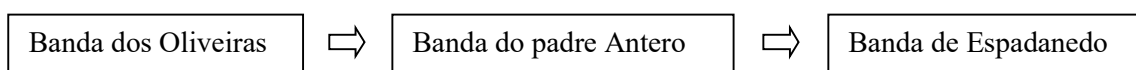
⁷⁰⁸ ABT, Recorte de jornal, não catalogado, *Voz de Portugal* [?], Rio de Janeiro, 08-10-1930. Igualmente, José Miranda refere que parte dos elementos da família Oliveira que integravam a banda emigrou para o Brasil apud José Gonçalves Miranda (1916-2009), entrevistado por Manuel Madureira, 2009, entrevista cedida pelo entrevistador e transcrita por Bruno Madureira, não publicada.

⁷⁰⁹ O padre Antero, antes de formar a sua banda, foi responsável pela direcção de um pequeno grupo de instrumentistas de sopro e de corda em Tarouquela semelhante a uma tuna que tinha como função participar nos serviços religiosos da igreja apud Martinho Madureira (1916-2010) e José Gonçalves Miranda, entrevistados por Manuel Madureira, 2009, entrevistas cedidas pelo entrevistador e transcritas por Bruno Madureira, não publicadas.



Figura 4.4. Banda do Padre Antero, cerca de 1929⁷¹⁰

Por volta de 1928 este pároco foi superiormente deslocado para Barrô, concelho de Resende, mas, antes de partir, encarregou Afonso Pinto de Tameirão, um proprietário tarouquelense, de continuar os ensaios da banda. Algum tempo depois, Afonso de Tameirão transferiu a sala de ensaio para uma das suas propriedades, na localidade vizinha de Tarouquela. Esta decisão causou indignação nos músicos de Espadanedo, que não voltaram a comparecer nos ensaios. Entretanto, alguns elementos desta localidade, liderados por outro proprietário – Afonso Aragão – deslocaram-se a Barrô para adquirir os instrumentos pertencentes ao padre Antero, gesto de imediato repetido pelos elementos de Tarouquela. Face à impossibilidade de o clérigo vender a totalidade dos instrumentos aos músicos de Espadanedo (porque os elementos de Tarouquela não os devolveriam aos novos rivais), nem todos aos de Tarouquela (os de Espadanedo também não os restituiriam), optou por vender a cada um dos grupos os instrumentos que estavam na respectiva posse.⁷¹¹ Este acontecimento propiciou a divisão da até então denominada banda do padre Antero. Metade dos músicos, com Afonso Tameirão, fundou uma nova banda em Tarouquela e os restantes continuaram em Espadanedo naquela que pode ser a natural sucessora da banda do padre Antero – a Banda de Espadanedo. Desta forma consideramos que, como afirma Francisco Pedro, a Banda de Espadanedo foi fundada em meados do século XIX, embora com distintas designações até à década de 1920.



Evolução da designação da Banda de Espadanedo

⁷¹⁰ ABT, não catalogado.

⁷¹¹ Entrevistas a Martinho Madureira e José Gonçalves Miranda.

Este fenómeno não foi inédito e tem sido comum as filarmónicas alterarem a nomenclatura ao longo da sua história tendo, inclusivamente, interrupções. Por ordem cronológica, foram regentes da Banda de Espadanedo: Francisco Oliveira, de Vilar d'Arca (fundador e primeiro regente); senhor Vieira, do Porto; José Pinto e João Duarte de Oliveira, ambos de Espadanedo; padre Antero Pereira da Mota, de Tarouquela; sargento Gomes, de Penafiel; João Vieira, de Espadanedo; Manuel Costa, de Piães; José Gonçalves de Miranda, de Espadanedo (em 1943 conduziu esta banda ao seu apogeu); sargento Rocha, de Penafiel; professor Ramada, de Ovar; senhor Lemos, do Porto; João Mendes, de Espadanedo; sargento Machado, do Porto; e Manuel Barbosa, de Espadanedo, o seu último regente.⁷¹²

Poucos anos após a fundação da Banda dos Oliveiras foi criada, em 1860, uma filarmónica em São Cristóvão de Nogueira “a qual era constituída por elementos da melhor representação social naquele meio”.⁷¹³ Quase nada se sabe acerca deste agrupamento extinto em 1875. Neste ano, por influência de Jerónimo António Nogueira, pároco de Santiago de Piães, e de Henrique Fernandes Lopes Parreira, professor primário na mesma freguesia, foi criada uma banda na freguesia de Santiago de Piães e constituída por antigos componentes da extinta Banda de São Cristóvão, juntamente com elementos novos. O primeiro regente da Banda de Santiago de Piães foi Inácio da Silva Bravo, antigo componente da Banda de São Cristóvão o qual, ajudado pelo professor Parreira, que também tinha integrado aquela banda, leccionou música aos aprendizes. Posteriormente foi contratado o regente Alexandre de Araújo, de Vila Boa de Quires, um executante de clarinete e violino. Não obstante o bom trabalho realizado, este regente teve uma passagem curta pela banda porque faleceu pouco tempo depois. O terceiro regente foi o senhor Silva, de Campelo, durante alguns meses, pois cedeu o cargo, em 1878, a Adriano Leite de Castro Pinto. Este maestro regeu a banda até 1886, quando recebeu uma proposta “mais vantajosa em termos materiais” da Banda de Cinfães. No ano de 1886 a direcção artística desta filarmónica foi assumida por um regente intimamente ligado à história da banda – o maestro Camilo Augusto de Sousa Pinto, natural de Espadanedo – maestro da banda durante cerca de cinquenta anos e formador de mais de duzentos músicos.⁷¹⁴ A sua ligação à Banda de Piães era de tal ordem que a banda ficou conhecida como a “Banda do Mestre Camilo”.⁷¹⁵ Em 1901 faleceu o presidente da banda – o padre Nogueira – que suportava as despesas do agrupamento. Passou a ser Camilo Pinto a arcar com todas as responsabilidades, artísticas e materiais, necessárias à sobrevivência do agrupamento, apesar de quase não ter remuneração.⁷¹⁶ Após cinquenta anos como maestro da Banda de Santiago de Piães, Camilo Pinto, antes de falecer, entregou a sua missão a Amandino de

⁷¹² *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 34, Junho de 1968, p. 8.

⁷¹³ Guido Monterey, op.cit., p. 194.

⁷¹⁴ *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 35, Julho de 1968, p. 6.

⁷¹⁵ Guido de Monterey, op.cit., p. 194.

⁷¹⁶ *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 35, Julho de 1968, p. 6.

Sousa Xavier, um distinto músico.⁷¹⁷ De qualquer forma, após a sua morte temeu-se o fim da banda, pelo que foi formada em Santiago de Piães uma comissão constituída pelos elementos de maior estatuto social da localidade com o objectivo de dar lhe continuidade, o que veio a acontecer.⁷¹⁸ Porém, a Banda de Piães resistiu apenas durante uma dúzia de anos, tendo cessado actividade em 1948, por motivos não conhecidos, quando era constituída por cerca de vinte e seis músicos, como indica a seguinte fotografia.



Figura 4.5. Banda de Santiago de Piães, por volta de 1948⁷¹⁹

Em 1876, apenas um ano após a formação da Banda de Piães, foi constituída na sede do município uma nova filarmónica. Inicialmente conhecido por Banda Marcial de Cinfães, este agrupamento foi fundado, segundo Guido de Monterey, concretamente em 13 de Abril de 1876.⁷²⁰ Porém, esta data não é unânime, uma vez que a filha de um dos fundadores, a senhora Micas (nascida em 1880), em 1968 referiu que teria cerca de dez anos quando foi formada a Banda de Cinfães, ou seja, considera 1890 como ano de fundação.⁷²¹ Os fundadores desta banda foram José Bernardo Loureiro Dias (pai da referida senhora Micas), Mendelau (que também foi o primeiro regente), padre Celestino Loureiro Dias, Albano do Nascimento de Azevedo Coutinho, Albaninho (da Casa da Quinta do Casal), Arnaldo Cardoso de Sousa Pinto e, possivelmente, Artur da Encarnação Miranda. Em 1910 a Banda de Cinfães dissolveu-se, sendo reorganizada em 20 de Janeiro de 1923. O seu reorganizador foi José Fernandes, Delegado Escolar em Cinfães e maestro desta banda durante vários anos. Além deste, Mendelau, Melo, Coelho Soares, Albino Ribeiro,

⁷¹⁷ ABT, Recorte de jornal, não catalogado, *O Comércio do Porto*, Ano VXXXI, nº 17, 20-01-1936, s.p..

⁷¹⁸ *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 35, Julho de 1968, p. 6.

⁷¹⁹ Id., ibid..

⁷²⁰ Guido de Monterey, op.cit., p. 190.

⁷²¹ *Sinos d'Aldeia*, Ano IV, nº 37, Setembro de 1968, p. 1.

Manuel Pereira, Eduardo Leite de Castro Pinto e Adriano Leite de Castro Pinto regeram esta filarmónica nas primeiras décadas de actividade.⁷²² Em 1935 a Banda de Cinfães era dirigida por José Fernandes e constituída por trinca e cinco elementos, sendo considerada uma das colectividades mais notáveis do concelho de Cinfães.⁷²³ Em Junho de 1949 foi inaugurado um novo coreto no jardim público da vila, uma obra impulsionada pela direcção da banda e coadjuvada por amigos desta. Após a cerimónia oficial, a Banda Marcial de Cinfães realizou um concerto, sob a regência de José Fernandes.⁷²⁴

Como já referimos, foi a partir da dissolução da banda do padre Antero, com sede em Espadanedo, que nasceu a Banda Marcial de Tarouquela, por volta de 1930, com dezoito elementos de Tarouquela.⁷²⁵ No entanto, este ponto de vista não é unânime. Quando um periódico local, no ano de 1968, publicou uma série de dados históricos acerca das bandas cinfanenses, recebeu um pedido de rectificação por parte de um leitor que considerou Afonso Tameirão o fundador da Banda de Tarouquela e não o padre Antero da Mota. De acordo com esse leitor, o referido clérigo formou somente uma pequena orquestra que precedeu a fundação da banda,⁷²⁶ ou seja, considera a Banda de Tarouquela sucessora de uma orquestra e não da Banda do Padre Antero, uma opinião distinta da versão oficial da colectividade, que considera o padre Antero da Mota o fundador da Banda de Tarouquela. O primeiro serviço remunerado desta banda foi realizado em 6 de Janeiro de 1930 na localidade de Bitetos (Alpendurada)⁷²⁷ e a primeira comissão directiva foi constituída por João Pereira Alberto, António Costa, Adrião Augusto de Miranda, Jerónimo Sequeira e José Vieira Pinto Tameirão. Poucos meses após a sua organização, devido a conflitos internos, a Banda de Tarouquela desorganizou-se. Todavia, a comissão supracitada conseguiu “reorganiza-la convenientemente”.⁷²⁸ No ano de 1937 esta filarmónica adquiriu um instrumental e um fardamento.⁷²⁹ Durante vinte anos consecutivos, coadjuvado no ensinamento de aprendizes pelo musicógrafo Adriano Leite de Castro Pinto, Afonso de Tameirão (primeiro à direita, na fotografia) foi o principal responsável artístico deste agrupamento, afastado-se em 1950 por motivos de doença.⁷³⁰ Nesses vinte anos a Banda de Tarouquela foi conhecida por Banda dos Tameirões e composta por cerca de vinte e oito elementos, incluindo o contra baixista de cordas.

⁷²² Idem, p. 6.

⁷²³ *O Comércio do Porto*, Ano VXXXII, nº 216, 21-08-1936, p. 9.

⁷²⁴ *O Comércio do Porto*, Ano XCV, nº 172, 25-06-1949, p. 2.

⁷²⁵ Este número de instrumentos tem ligação directa com a quantidade de instrumentos na posse de músicos de Tarouquela que integraram a anterior Banda do Padre Antero.

⁷²⁶ *Sinos Aldeia*, Ano IV, nº 41, Janeiro de 1969, p. 6. Refira-se que na década de 1920 existiu, de facto, uma tuna ou orquestra em Tarouquela, ensaiada pelo padre Antero. Provavelmente é a este conjunto que o autor se refere.

⁷²⁷ Entrevistas a Martinho Madureira e José Gonçalves Miranda.

⁷²⁸ ABT, recorte de *O Comércio do Porto*, não catalogado, 18-02-1931.

⁷²⁹ *Comércio do Porto*, Ano LXXXIII, nº 192, 16-07-1937, p. 8.

⁷³⁰ *Sinos d'Aldeia*, Ano IV, nº 39, Novembro de 1968b, p. 5.



Figura 4.6. Banda Marcial de Tarouquela, década de 1930⁷³¹

No ano de 1922 um grupo de gralheirenses constituído por Manuel Cardoso, António Pinto de Paiva, João Francisco e José de Oliveira fundou uma filarmónica na freguesia da Gralheira. Teve estatutos, embora não haja a certeza de ter sido oficializada. A parte administrativa era da exclusiva responsabilidade de uma mesa directiva, limitando-se o regente às suas funções específicas. O número de músicos variou entre vinte e cinco e vinte e sete e o seu reportório integrou, por exemplo, *Cavalaria Rusticana*, *Viúva-alegre*, *Ofélia*, *Tesouro Mio*, *Flor de Label* e a *Rapsódia* de Pinto Ribeiro. A principal actividade da Banda da Gralheira foi a participação em arraiais e romarias. No decurso da sua existência efémera teve, por ordem cronológica, os seguintes regentes: Celestino Pinto Osório, de Magueija; Francisco Teixeira, de São Cipriano; Adelino Morgado, Manuel Cardoso e Júlio Alexandre Pinto, ambos de Castro Daire, e José Sequeira, de São Cipriano. Após um período áureo, a Banda da Gralheira extinguiu-se em 1938 devido ao grande problema que atingiu na época todas as filarmónicas de aldeia – o êxodo rural. Por escassez de executantes, a respectiva direcção (que tinha feito um enorme esforço para manter a banda num meio pobre) decidiu suspender a actividade desta banda.⁷³²

Poucos anos depois dessa extinção, o padre Manuel Pinto Afonso, um sacerdote culto e dinâmico, fundou na freguesia de Ferreiros a filarmónica mais recente do concelho, inicialmente denominada Banda da Sociedade de Recreio de Ferreiros.⁷³³ Não obstante ter sido instituída em 1942, os ensaios começaram somente em 1946 e foi formada a partir de um grupo coral existente na localidade. Os instrumentos musicais foram adquiridos à Banda da Gralheira, inactiva poucos anos antes. Em 1946 fez o primeiro serviço, sob a liderança do mestre Amaral, da localidade de

⁷³¹ *Comércio do Porto*, Ano LXXXIII, nº 192, 16-07-1937, p. 8.

⁷³² *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 31, Março de 1968, p. 6.

⁷³³ *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 32, Abril de 1968, p. 6.

Pias.⁷³⁴ Contudo, o primeiro agrupamento musical conhecido em Ferreiros foi uma orquestra fundada e dirigida pelo padre José do Paço, do lugar de Covelas. Há quem considere que esta orquestra criou um clima que preparou a fundação da Banda de Ferreiros.⁷³⁵

É conhecida a existência de outros agrupamentos musicais no concelho, no decorrer dos séculos XIX e XX, nomeadamente, a Filarmónica Cinfanense e o Grupo Musical Sinfanense. Porém, o primeiro possivelmente é uma denominação informal da Banda Marcial de Cinfães. Quanto ao Grupo Musical Sinfanense, é plausível que tivesse a organização instrumental de tuna ou *jazz*, uma vez que nunca foi hábito dar às filarmónicas a denominação “grupo”.

À excepção das bandas de Tarouquela e Ferreiros, todas as filarmónicas do concelho de Cinfães foram organizadas na segunda metade do século XIX, uma época particularmente dinâmica do associativismo. Opostamente ao que se passou em Águeda, por exemplo, a política em Cinfães não teve particular influência no quadro da criação ou protecção de filarmónicas. A primeira banda criada no município, como outras que lhe sucederam, foi iniciativa de uma família – os Oliveiras – sem qualquer relação com a política local. Neste concelho, mais do que eventuais interferências políticas, foi relevante a acção de personalidades influentes do ponto de vista social, designadamente, proprietários abastados, professores e padres. Além da família Oliveira, que fundou uma filarmónica em Nespereira (a Banda dos Oliveiras) e influenciou a criação da Banda de Espadanedo, outras famílias ou grupos de pessoas influentes fundaram e apoiaram as bandas de Nespereira e São Cristóvão de Nogueira. Na freguesia de Santiago de Piães foi um professor primário que teve um papel crucial na organização da filarmónica da localidade. Finalmente, os párocos foram determinantes na organização das bandas de Cinfães, Tarouquela e Ferreiros, fenómeno que atesta a sua particular influência nos meios rurais. A disseminação de indústrias em muitas regiões do país, sobretudo na segunda metade do século XIX, foi irrelevante em Cinfães, um concelho rural, dado que essa propagação fabril se resumiu quase em exclusivo a regiões do litoral. Portanto, é natural que não se conheçam filarmónicas fundadas no seio de fábricas, como sucedeu em Oeiras. À excepção dos trinta e sete instrumentistas da Banda do padre Antero, um número pouco comum na época, as fotografias apresentadas mostram-nos filarmónicas com uma dimensão humana usual entre as décadas de 1920 e 1940 – vinte e quatro (Nespereira), vinte e cinco (Piães) e vinte e oito elementos (Tarouquela).

⁷³⁴ www.bandasfilarmonicas.com [consultado a 26 de Outubro de 2013].

⁷³⁵ *Sinos d’Aldeia*, Ano III, nº 32, Abril de 1968, p. 6.

4.3. Caracterização do concelho de Águeda

No terceiro quartel do século XX Águeda era um dos dezanove concelhos do distrito de Aveiro, maioritariamente integrado na província histórica da Beira Litoral, excepto quatro municípios pertencentes ao Douro Litoral. A zona sul do distrito (concelhos de Águeda, Albergaria-a-Velha, Anadia, Aveiro, Estarreja, Ílhavo, Mealhada, Murtosa, Oliveira do Bairro, Ovar, Sever do Vouga e Vagos) estava inserida na região centro do país, enquanto a parte norte pertencia ao norte de Portugal (concelhos de Arouca, Oliveira de Azeméis, Santa Maria da Feira, São João da Madeira, Vale de Cambra, Espinho e Castelo de Paiva).

O concelho de Águeda foi criado por decreto de 6 de Novembro de 1836, embora existisse desde 23 de Outubro de 1834, pois foi nessa altura que a primeira Câmara tomou posse.⁷³⁶ Sob o ponto de vista geográfico era dividido em duas partes: “alto concelho” e “baixo concelho”. A primeira abrangia toda a aba ocidental da Serra do Caramulo (que incluía a freguesia de Castanheira do Vouga), era montanhosa e, economicamente, mais pobre. Praticava-se uma agricultura intensiva de minifúndio e o pastoreio de gado. Aí vivia uma população de habitats concentrados, isolados e com vida difícil. A outra parte do concelho tinha uma configuração mais ou menos plana, com pequenos outeiros e cabaços, que se estendiam na direcção nascente/poente, e acompanhavam os três principais rios do concelho. Ou seja, duas zonas (serra e planície) com topografia e clima distintos. Pluviosa e mais fria a serrana, o contrário, a do baixo concelho. Diferentes no clima e no relevo, eram-no também na especificidade das suas culturas, abrangendo os próprios costumes dos seus povos, o traço fisionómico, o viver industrial e o seu vestuário.⁷³⁷ À excepção da Castanheirense, as restantes quatro filarmónicas localizavam-se na região baixa do concelho, próxima do litoral.

Ladeira considera que, nas décadas de 1960, 1970 e 1980, as freguesias do baixo concelho industrializaram-se, enquanto o alto concelho não acompanhou esse surto industrial, excepto na indústria das madeiras. O mesmo autor refere que, em 1982, existiram perto de mil indústrias no concelho, ao mesmo tempo que lamenta o abandono a que foi politicamente votada a agricultura, sobretudo a partir de 1975.⁷³⁸ Com uma área de 335 quilómetros quadrados, este município era limitado a Norte e a Poente pelo Rio Vouga, a Nascente pela Serra do Caramulo e a Sul pelo rio Cértima e pelo concelho de Anadia.

⁷³⁶ António Capão, *Águeda – passado e presente, rumo ao futuro*, Paredes, Reviver, 2001, p. 6.

⁷³⁷ Américo Dias Barata Figueira, *Grupo Típico “O cancioneiro de Águeda”: história, folclore, um quadro em movimento: bodas de ouro (1958-2008)*, Águeda, Edição do autor, 2008, p. 5.

⁷³⁸ Francisco Dias Ladeira, *Município de Águeda*, 1º e 2º Vol., Águeda, Edição do autor, 1982, p. 293.



Figura 4.7. Concelho de Águeda no terceiro quartel do século XX⁷³⁹

Em 1950 o concelho de Águeda possuía 32991 habitantes,⁷⁴⁰ um número que aumentou para 35274⁷⁴¹ em 1960, e para 36968 em 1970.⁷⁴² À exceção de Castanheira do Vouga, cuja população diminuiu ligeiramente, nas restantes freguesias possuidoras de filarmónica a população aumentou entre 1950 e 1970, embora os residentes em Fermentelos tenham diminuído entre 1950 e 1960. Ou seja, à exceção destas duas freguesias, concluímos que o êxodo rural não teve uma influência significativa no número total de residentes no concelho, já que este não abaxiou. É relevante frisar que, embora o surto industrial aguedense se tenha intensificado sobretudo na década de setenta, nos dois decénios anteriores a criação de uma série de indústrias atraíram numerosos trabalhadores de concelhos limítrofes, alguns dos quais fixaram-se em Águeda.

| | Distrito de Aveiro | Concelho de Águeda | Castanheira do Vouga | Espinhel | Fermentelos | Travassô |
|-------------|--------------------|--------------------|----------------------|----------|-------------|----------|
| 1950 | 483396 | 32991 | 862 | 1949 | 2237 | 1121 |
| 1960 | 524592 | 35274 | 864 | 2146 | 2143 | 1124 |
| 1970 | 548039 | 36968 | 763 | 2336 | 2250 | 1167 |

Quadro 4.2. Evolução da população residente em Águeda⁷⁴³

No terceiro quartel do século XX o concelho de Águeda era composto por dezanove freguesias, entre as quais, Fermentelos, Castanheira do Vouga, Espinhel e Travassô – as

⁷³⁹ Disponível em <http://geneall.net/pt> [consultado a 22 de Setembro de 2013]. □: Símbolo que sinaliza as freguesias com banda de música no terceiro quartel do século XX (Fermentelos, Castanheira do Vouga, Espinhel e Travassô).

⁷⁴⁰ Destes, 16 052 eram homens. 305 estavam temporariamente ausentes.

⁷⁴¹ Destes, 16 713 eram homens. 268 estavam temporariamente ausentes.

⁷⁴² INE, op.cit..

⁷⁴³ Id., ibid..

freguesias com filarmónica durante o período que nos propomos a estudar. Devido aos terrenos férteis e produtivos, Fermentelos era considerada a fonte de abastecimento do Mercado de Águeda. Nesta localidade, com uma área de quase nove quilómetros quadrados, a população dedicava-se maioritariamente à agricultura ou emigrava. Em 1950 possuía 2237⁷⁴⁴ habitantes, em 1960 esse número diminuiu para 2143⁷⁴⁵, e em 1970 aumentou para 2250.⁷⁴⁶ Fermentelos foi uma das freguesias aguedenses onde o êxodo atingiu maiores proporções. Mota refere que “não havia família nas décadas de 1950 e 1960 que não tivesse algum familiar na Venezuela”, e que esses emigrantes eram todos agricultores, na sua maioria casados, sendo que em muitos casos juntavam-se-lhes a mulher e os filhos.⁷⁴⁷ A tradição musical em Fermentelos sempre foi relevante e quase todas as famílias possuíam músicos. Mota considera Fermentelos “um viveiro de músicos e maestros, uma escola de música de eleição [...], que se dava ao luxo de exportar músicos, o que aconteceu nos meados do século XX para a Venezuela, para o Brasil e para as províncias ultramarinas”.⁷⁴⁸ A freguesia de Castanheira do Vouga situava-se no centro leste do concelho, a nove quilómetros da sede do município e, embora extensa – trinta e um quilómetros quadrados –, era pouco populosa: em 1950 possuía 862⁷⁴⁹ habitantes, em 1960 esse número aumentou ligeiramente para 864,⁷⁵⁰ e em 1970 diminuiu para 763.⁷⁵¹ Estes quantitativos indicam-nos que, ao contrário do sucedido na década de 1950, a seguinte foi marcada por uma quebra no número de habitantes. Em 1982 Ladeira afirma que, “devido à falta de indústrias e à emigração, a sua população tendia a diminuir”.⁷⁵² A freguesia de Espinhel, situada a seis quilómetros da sede do concelho, estendia-se por uma área de onze quilómetros quadrados e incluía a povoação de Casal d’Álvaro, onde foi fundada a Banda Alvarense. Em 1950 tinha 1949⁷⁵³ habitantes, um número que cresceu para 2146 em 1960⁷⁵⁴, e para 2336 em 1970,⁷⁵⁵ o que nos permite apurar um aumento de população entre as décadas de 1950 e 1970. A localidade de Travassô, com uma área de quase oito quilómetros quadrados, possuía 1221⁷⁵⁶ habitantes em 1950, 1124 em 1960⁷⁵⁷, e 1167 em

⁷⁴⁴ Destes, 1046 eram homens. Oitenta e um estavam temporariamente ausentes.

⁷⁴⁵ Destes, 933 eram homens. Sete estavam temporariamente ausentes.

⁷⁴⁶ INE, op.cit..

⁷⁴⁷ Armor Pires Mota, *Fermentelos: povo e memória*, Fermentelos, JF de Fermentelos, 2011, p. 66.

⁷⁴⁸ Armor Pires Mota, *Fermentelos – Artes e costumes*, Fermentelos, Junta de Freguesia de Fermentelos, 2012, p. 15-16. Por exemplo, os irmãos António, Inácio, João e José, filhos de João Pepino da Rosa, fundaram no Rio de Janeiro, em 1958, uma banda com o nome “Lira Irmãos Pepino – Sociedade Luso-Brasileira”. O regente era o António e a maioria dos executantes era portuguesa.

⁷⁴⁹ Destes, eram 395 homens. Quatro estavam temporariamente ausentes.

⁷⁵⁰ Destes, 390 eram homens. Nenhum estava temporariamente ausente.

⁷⁵¹ INE, op.cit..

⁷⁵² Francisco Dias Ladeira, op.cit., p. 250.

⁷⁵³ Destes, 923 eram homens. Seis estavam temporariamente ausentes.

⁷⁵⁴ Destes, 1053 eram homens. Vinte e cinco estavam temporariamente ausentes.

⁷⁵⁵ INE, op.cit..

⁷⁵⁶ Destes, 539 eram homens. Dez estavam temporariamente ausentes.

⁷⁵⁷ Destes, 534 eram homens. Nove estavam temporariamente ausentes.

1970.⁷⁵⁸ Não obstante a diminuição da população ao longo da década de 1950, na seguinte deu-se um ligeiro aumento. Vasconcelos refere que a emigração foi pouco significativa em Travassô, dado que a partir de meados do século XX a população beneficiou de empregos nas fábricas da periferia de Águeda⁷⁵⁹ e mais tarde na própria freguesia de Travassô que, em finais dos anos setenta, viu nascer a sua zona industrial.

Como sucedeu na maioria dos concelhos portugueses, sobretudo do interior, milhares de pessoas partiram de Águeda em busca de emprego. Em finais dos anos de 1950 o êxodo neste município originou críticas devido à escassez de mão-de-obra na agricultura, uma vez que os emigrantes eram maioritariamente trabalhadores do campo. Os destinos de eleição eram, além do Brasil e Venezuela, o Congo Belga e o Canadá.⁷⁶⁰ Em paralelo, trabalhadores do campo abandonaram a agricultura para laborarem nas indústrias do concelho, onde tinham um salário melhor e trabalhavam menos horas. Além da emigração, outro fenómeno com repercussão na sociedade aguedense foi a Guerra Colonial, embora não seja conhecido o número de homens mobilizados. Todavia, apuramos que o número de militares mortos em África, residentes neste concelho, foi dezoito: um de Espinhel, um de Castanheira do Vouga e um de Travassô. Os restantes quinze eram naturais de povoações sem filarmónica.⁷⁶¹

Não obstante o Conservatório de Música de Aveiro ter sido fundado em 1960, só mais tarde foi frequentado de forma massiva por músicos das filarmónicas do concelho de Águeda. O único elemento que frequentou esta instituição na década de sessenta foi António Neves, regente da Banda Nova de Fermentelos a partir de 1967. Somente nos anos noventa foi criado o Conservatório de Música de Águeda, inicialmente academia de música.

Segundo dados de um inquérito efectuado em 2002 a 109 das 135 associações do concelho de Águeda beneficiárias de apoio da autarquia, apenas 4% dessas associações iniciaram actividade na segunda metade do século XIX. Na primeira metade do século XX foram 13% e no novo milénio foram criadas 1% das associações existentes em 2002. A maioria das associações sediadas no concelho de Águeda iniciou actividade na segunda metade do século XX, representando um total de 82% da totalidade. Destas, 6% iniciaram actividade na década de 1950, 10% na década de 1960, 16% entre 1970 e 1980, 30% na década de 1980 e 35% na década de 1990. Estes dados permitem-nos estabelecer uma ligação entre o aumento do número de associações e o forte desenvolvimento do sector industrial, iniciado em 1950, e intensificado nas décadas de setenta e oitenta. Por outro lado, a mudança política efectuada em 1974 despertou a

⁷⁵⁸ INE, op.cit..

⁷⁵⁹ Maria João Pinto Vasconcelos, *A orquestra Filarmónica 12 de Abril: um agrupamento em mudança (1980-2006)*, Dissertação de Mestrado apresentada à UNL, 2007, p. 27.

⁷⁶⁰ *Independência de Águeda*, Ano 55, 2ª série, nº 1458, 12-12-1959, p. 6.

⁷⁶¹ Disponível em <http://ultramar.terraweb.biz>, *Mortos na Guerra do Ultramar – Concelho de Águeda* [consultado a 10 de Setembro de 2013].

população para o movimento associativo e para a sua conseqüente consolidação.⁷⁶² O seguinte texto testemunha a tradição associativa do concelho de Águeda mas, igualmente, a efemeridade que geralmente caracterizava as associações, a qual era fomentada por variados factores:

*De tantas [associações] que se nos deparam documentalmente, com finalidades tão dignas de apreço, na maioria mal ensaiados os primeiros passos logo caducaram por falta de unidade, dedicação, fundos, enfim por serem humanas. [...] Por todo o concelho se observa o que de melhor se pode conceber: assistenciais, beneficentes, culturais, eclesiásticas, industriais, musicais, científicas, desportivas, recreativas, folclóricas, turísticas, políticas, etc. Anima-as, por vezes, múltiplas finalidades. Boas ideias, fruto de entusiasmos de momento, sem viabilidade local, são normalmente sol de pouca dura.*⁷⁶³

As festas e romarias foram a principal actividade performativa das bandas civis, sobretudo nas regiões norte e centro do país. A forte tradição musical de Águeda não é alheia à grande quantidade de festividades religiosas realizadas anualmente na região. Figueira afirma que “não há mês do ano em que não se celebre pelo menos uma festa”.⁷⁶⁴ A par das bandas, as festas religiosas incluíam a participação de outros agrupamentos musicais, sobretudo ranchos folclóricos e conjuntos. O segundo e o terceiro quartel do século XX foram prolíferos no aparecimento de grupos folclóricos e em Águeda não foi excepção. O próprio Estado Novo fomentou-os, na sua política de garantir a preservação dos valores tradicionais. Nos anos cinquenta e sessenta existiram grupos desse género em Recardães, em Assequins (denominados Rancho das Tricanas da Rua d’Além e Rancho Regional do Cabo), em Paredes (Rancho Flores da Mocidade, fundado em 1960), em Trofa (Grupo Folclórico da Região do Vouga, fundado em 1969) e na vila de Águeda (O cancionero de Águeda, fundado em 1958).⁷⁶⁵ Também em Águeda foram fundados, em 1917, o Orfeão de Águeda e, em 1971, a Orquestra Típica de Águeda, com o objectivo de desenvolver a educação musical, recolher e divulgar a música popular. Entre os instrumentos utilizados figuravam flautas e clarinetes.⁷⁶⁶ Quanto aos conjuntos, ou *jazzes*, no decorrer do terceiro quartel do século XX existiram vários em Águeda. Um dos mais conceituados foi o Camisas Verdes, de Casal d’Álvaro, bem como o Águeda Jazz, regido pelo último regente da Banda de Águeda. De acordo com um semanário da época, em 1935, existiam *jazzes* nas localidades de Recardães, Oronhe, Óis, Bolfiar e Mourisca.⁷⁶⁷ Igualmente, em Fermentelos foi

⁷⁶² Nair Barreto de Carvalho Alves da Silva, *Associativismo em Águeda*, Águeda, CM de Águeda, 2002, p. 10-11.

⁷⁶³ Francisco Dias Ladeira, op.cit., p. 94. No século XIX as bandas de Águeda, como tantas outras, estavam isoladas de associações.

⁷⁶⁴ Américo Dias Barata Figueira, op.cit., p. 195.

⁷⁶⁵ Idem, p. 232.

⁷⁶⁶ Idem, p. 33 e 119.

⁷⁶⁷ *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, Ano VII, nº 329, 06-07-1935, p. 1.

criado, nos anos quarenta, um grupo do mesmo género denominado Pimpões, terminado alguns anos mais tarde após a partida de vários elementos para o Brasil e para a Venezuela.⁷⁶⁸ Outro tipo de agrupamento musical bastante popular no concelho de Águeda foi as tunas. Em Fermentelos existiram, pelo menos, quatro. A primeira foi fundada em 1899 por um antigo clarinetista da Banda Marcial. Em 1902 apareceu a segunda, sob a regência de José Pinto de Sousa e formada por elementos da anterior e por outros saídos da Tuna de Oiã (a Tuna União Fermentelos-Oiã). Artur Nunes Vidal foi o regente da terceira tuna, fundada em 1906. Em 1908 surgiu a quarta, liderada por José Serralheiro, antigo músico na Banda Velha. Também existiram tunas em Óis da Ribeira, Segadães (Tuna da Fontinha, fundada por Artur Vidal em 1905) e Travassô.⁷⁶⁹ Apesar de algumas se transformarem, posteriormente, em bandas (como a Tuna de Cédrim, fundada por Artur Vidal), nenhuma das referidas abandonou a sua formação base. A par destes agrupamentos de carácter popular, a partir dos anos sessenta estiveram em voga novos géneros musicais, como o *pop* e o *rock*, com alguma aderência entre a juventude, mas contestados pelos mais velhos:

As crises da fúria destruidora, que estão a registar-se nas salas em que se realizam exhibições dos novos ritmos dançantes, sobretudo, dessa fieira de soluços e palmadas que se chama Twist, põem no primeiro plano das atenções o que poderia apelidar-se de alegria sem causa nem objectivos de um largo sector da juventude [...].⁷⁷⁰

4.3.1. O movimento filarmónico em Águeda até meados do século XX

Se houvesse de fazer-se algum dia a caricatura de Águeda, bastaria figura-la assim: uma nota de música com foguetes na cauda, e pronto.⁷⁷¹

A frase em epígrafe retracts a fértil tradição musical existente no concelho de Águeda desde o século XIX, maior no que diz respeito às bandas civis. Em Fermentelos, a freguesia onde o fenómeno musical foi mais significativo, era comum dizer-se que não havia família sem, pelo menos, um músico. Nas primeiras décadas do século XIX não existiu qualquer banda, ou

⁷⁶⁸ Armor Pires Mota, *Fermentelos – Artes e costumes*, Fermentelos, J.F. de Fermentelos, 2012, p. 85.

⁷⁶⁹ *Idem*, p. 82-84.

⁷⁷⁰ *Independência de Águeda*, Ano 59, 2ª série, nº 1626, 23-03-1963, p. 3.

⁷⁷¹ Adolfo Portela, *Águeda – crónica, paisagens e tradições*, 1906 *apud Independência de Águeda*, Ano 56, 2ª série, nº 1479, 07-05-1960, p. 2. A citação original data de 1906, mas em 1960 o *Independência de Águeda* refere que nesse ano foi criada em Águeda uma agremiação que adoptou como emblema heráldico um símbolo que continha precisamente essa citação, decisão muito criticada pelo autor da notícia.

agrupamento semelhante, em Águeda porque, segundo Portela, nessa altura “as filarmónicas da terra não vinham para a rua, no coice ou na frente das procissões cívicas afectas aos partidos, pela simples razão de que ainda não existiam. Só mais tarde é que elas surgiram, quando se calaram de todo, no sino da torre, os últimos rebates do Miguelismo regional”.⁷⁷² Como outros concelhos rurais, Águeda não possuiu um número elevado de filarmónicas que apareceram, extinguíram-se e, às vezes, reapareceram. Dessas bandas de existência efémera conhecem-se apenas as fundadas nas localidades de Belazaima do Chão e Aguada de Cima, onde estava sediada a Banda da Telha. Sabe-se também que, a partir de meados do século XIX, existiram duas filarmónicas na vila de Águeda, uma delas efémera. Foram essas as primeiras bandas civis do município, às quais se seguiram outras criadas até à década de 1920.

De acordo com Ladeira, no ano de 1840 apresentaram-se duas filarmónicas na vila de Águeda,⁷⁷³ cada uma arregimentada à sua facção política, dessa tão agitada época, rescaldo de 1834. Eram designadas por “a nova” e “a velha” e a cor da sua farda denunciava o respectivo partido. Porém, só alguns anos depois, em 1856, o padre e mestre de latim Domingos Rodrigues de Almeida fundou uma banda na vila de Águeda, cujo mestre foi o secretário da Câmara – Manuel de Noronha.⁷⁷⁴ A data de fundação da Banda de Águeda não é unânime. Num artigo publicado em 1935, num semanário aguedense, é referido o ano de 1850⁷⁷⁵ e não o de 1856. Por sua vez, Adolfo Portela também não concorda com o ano de 1856 como data de fundação dessa banda, pois refere que em 1852 a Filarmónica de Águeda acompanhou D. Maria II e D. Pedro V numa visita ao concelho de Águeda.⁷⁷⁶ Quanto ao seu fundador, não existem dúvidas, já que todos os autores mencionam o padre Domingos Rodrigues de Almeida. Um deles indica ainda que esse padre teve o auxílio do advogado José de Melo e de Jacinto Breda.⁷⁷⁷ A primeira farda da filarmónica foi oferecida pelo Conde de Sucena, que fez diversas doações à banda.⁷⁷⁸ Inicialmente denominada Sociedade Filarmónica de Águeda, cedo começou a participar nos tradicionais despiques. Barbosa refere que, em 14 de Agosto de 1870, teve um “despique” na festa da Nossa Senhora da Saúde, em Fermentelos, com a Banda Marcial de Fermentelos.⁷⁷⁹

Na vigência desta, surgiu outra banda na vila de Águeda – a Música Nova. O seu primeiro regente foi o militar José Maria Rodrigues Canário, afecto ao Partido Progressista, enquanto a outra filarmónica era apoiada pelos Regeneradores.⁷⁸⁰ De acordo com Deniz Ramos, a Música

⁷⁷² Adolfo Portela, *Águeda – crónica, paisagens e tradições*, 2ª edição, Águeda, Gráfica Ideal, 1964, p. 198.

⁷⁷³ Provavelmente eram ambas de outro concelho.

⁷⁷⁴ Francisco Dias Ladeira, *Município de Águeda*, 1º Vol., Águeda, Edição do autor, 1982, p. 66.

⁷⁷⁵ *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, Ano VII, nº 333, 03-08-1935, p. 2.

⁷⁷⁶ Adolfo Portela, op.cit., p. 199.

⁷⁷⁷ *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, Ano VII, nº 333, 03-08-1935, p. 2.

⁷⁷⁸ Maria Emília Amaral, *Águeda deste século*, Textos Históricos – 4, Águeda, 1992, p. 150.

⁷⁷⁹ Alfredo Barbosa, *A Rambóia – Banda Marcial de Fermentelos: 140 anos de história*, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, p. 40.

⁷⁸⁰ Francisco Dias Ladeira, op.cit., p. 66.

Nova, ou *Nova Eminium*, foi organizada pelo administrador do concelho João Ribeiro, por volta de 1856, e foi resultado da inimizade pessoal e do combate político para com o fidalgo da Casa da Borralha, Francisco Caldeira.⁷⁸¹ Porém, a dependência material face a um protector ligado à política tinha inconvenientes, nomeadamente, se ele perdesse influência política ou falecesse o que, segundo Ramos, veio a acontecer com o protector da “Nova”, em 1873. Este autor considera que a *Nova Eminium* pouco mais tempo se deve ter mantido em actividade e refere que o mesmo não sucedeu com a rival Sociedade Filarmónica de Águeda que, apesar de ter visto falecer, também em 1873, o titular da Borralha (seu primeiro e principal mentor e protector), acabou por sobreviver acostada ao Visconde de Aguieira e a outros constituintes, embora não por muitos anos.⁷⁸² Este mesmo autor, embora noutra obra, refere que “as [bandas] de Águeda, alimentadas em *biberons* partidários e vivendo à sombra de constituintes e progressistas, não durariam mais que os seus patronos, ou pouco mais”.⁷⁸³

De acordo com um semanário de Águeda, por volta de 1880 o regente da Banda Velha era o compositor João José Escôto, ainda que tenha permanecido pouco tempo em funções. Seguiu-se Francisco Squadrani, desertor de uma fragata espanhola e o melhor executante que Águeda conheceu durante décadas.⁷⁸⁴ Este semanário não menciona que, entre a regência destes dois maestros, sucedeu uma inactivação da Banda Velha. Segundo Deniz Ramos, em 1881, Francisco Squadrani “reorganizou a Velha Aguedense que, por falta de regente, se havia dissolvido. A nova corporação passou a denominar-se Sociedade Orpheon Aguedense e Squadrani, além das funções de regente, foi nomeado presidente da Comissão Executiva”.⁷⁸⁵ Não obstante os êxitos iniciais, acentuaram-se os problemas internos, sobretudo com o maestro, demitido em Agosto de 1882, apesar de ainda ter dirigido a banda nos serviços contratados em Eixo e Avelãs de Caminho. Embora a regência tenha sido entregue a um elemento da banda (Fernando Rés), Deniz Ramos refere que a banda não sobreviveu à saída de Squadrani e cessou actividade nesse ano.⁷⁸⁶ Não obstante existirem dados que confirmam, de facto, uma inactivação, não é conhecido exactamente entre que anos. Deniz Ramos refere que entre 1882 e 1900 não é conhecida qualquer banda na vila de Águeda.⁷⁸⁷ Porém, segundo um periódico aguedense, em Agosto de 1889, a Banda de Águeda foi a Aveiro participar na inauguração da estátua de José Estêvão, apresentando-se no Quartel de Cavalaria nº 10 juntamente com a Banda de Infantaria nº 4, de Elvas. O regente da Banda de Águeda era Luís Rodrigues de Almeida, um exímio

⁷⁸¹ Deniz Ramos, *Da fundação das filarmónicas em Águeda*, Águeda, CM de Águeda, 2013, p. 29.

⁷⁸² Idem, p. 32.

⁷⁸³ António Ferreira, *Banda Castanheirense - I Centenário (1896-1996)*, Águeda, Soberania Editora S.A., 1996, 31.

⁷⁸⁴ *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, Ano VII, nº 333, 03-08-1935, p. 2.

⁷⁸⁵ Deniz Ramos, op.cit., p. 33.

⁷⁸⁶ Idem, p. 40.

⁷⁸⁷ Idem, p. 45.

executante de instrumentos de palheta.⁷⁸⁸ Noutro número do mesmo periódico é referido que em 1888 participou numa festa em Mourisca e em Agosto de 1892, a pedido da Companhia Taíinha, efectuou um concerto no Teatro da Anadia, onde estiveram presentes as pessoas mais ilustres da Bairrada. No mesmo mês, foi convidada a participar num arraial em Oiã, juntamente com a Banda de Fermentelos. O regente desta, quando ouviu a Banda de Águeda a tocar tão bem, não teve coragem de subir ao coreto e quando questionado sobre essa atitude respondeu: “Eu não me posso defrontar com uma música que tem clarinetes que dizem tão bem”.⁷⁸⁹

Igualmente, o ano de reactivação da Banda de Águeda mencionado por Deniz Ramos (1900) com base num periódico de 1904⁷⁹⁰ difere ligeiramente do que consta no *Águeda Semanário Republicano Democrático*. Este último refere que foi somente em 1902 que António Marques reorganizou a banda, após o Conde de Sucena ter oferecido um instrumental novo a pedido do regente e dos executantes. No ano seguinte foi contratado um novo maestro, contramestre reformado do exército – João Gonçalves. Porém, os músicos consideraram este regente pouco enérgico e pediram ao Conde de Sucena outro com mais qualidade e que fizesse a banda progredir. Foi contratado Querubim António de Assis, que permaneceu na banda apenas dois anos, sendo substituído por Alfredo Duarte.⁷⁹¹ Em meados da primeira década do século XX a Banda Velha de Águeda teve uma fase especialmente positiva. Além da elevada quantidade de serviços contratados, o seu nível musical era elogiado e a sua dimensão humana superior ao habitual – trinta e cinco instrumentistas. Possuía uma Orquestra Juvenil composta por dezassete aprendizes, oportunamente integrados na banda.⁷⁹²

Entre os grandes protectores das filarmónicas aguedenses José Rodrigues Sucena – Conde de Sucena – teve um papel singular. A Banda da Vila de Águeda foi particularmente beneficiada pela sua generosidade e adoptou, em 1907, a denominação de Filarmónica da Associação dos Socorros Mútuos Conde de Sucena, passando a sobreviver exclusivamente a expensas do titular.⁷⁹³ Esta protecção foi pouco duradoura porque em Janeiro de 1908 foi-lhe retirada, tendo a banda cessado actividade. Segundo Deniz Ramos, a decisão do Conde de Sucena pode estar relacionada com o tumultuoso cenário político-partidário que Águeda conheceu nesse período.⁷⁹⁴

⁷⁸⁸ *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, Ano VII, nº 330, 13-07-1935, p. 1.

⁷⁸⁹ *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, Ano VII, nº 331, 20-07-1935, p. 2.

⁷⁹⁰ Deniz Ramos, op.cit., p. 46.

⁷⁹¹ *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, Ano VII, nº 333, 03-08-1935, p. 2. É importante ter em conta a distância que medeia entre essas actuações e a data da publicação dos artigos, que poderá ter originado eventuais erros, mas, a serem verdadeiras as informações neles contidas, o período de inactivação da Banda Velha terá sido menor do que refere Deniz Ramos.

⁷⁹² Deniz Ramos, op.cit., p. 54-58.

⁷⁹³ Deniz Ramos, op.cit., p. 126.

⁷⁹⁴ Idem, p. 71.



Figura 4.8. Banda de Águeda, 1948⁷⁹⁵

Essa inactivação durou poucos meses e, mesmo sem a protecção do Conde de Sucena, o regente da Banda Alvarense e antigo regente da Banda de Águeda, João Gonçalves, principiou os ensaios numa casa particular.⁷⁹⁶ Nos anos seguintes a banda manteve uma actividade normal mas, a partir de 1922, teve diversas crises e inactivações de pequena duração devido não só, mas também, à ausência de protectores, sobretudo de líderes partidários locais que tanto apoio lhe prestaram no passado.⁷⁹⁷

Com os objectivos de arrecadar receita e formar futuros executantes, a partir de Fevereiro de 1935 passou a haver na casa de ensaios da Banda de Águeda, entre as dezanove e as vinte e duas horas, um professor que dava aulas de música e ensinava a ler e a escrever, mediante o pagamento mensal de 5 escudos, quantia que revertia a favor da filarmónica. Nesse ano a direcção da banda recebeu as quantias de 30, 50 e 20 escudos, respectivamente, dos beneméritos Amadeu Lopes, Eloi Duarte e António Brinco.⁷⁹⁸

Após alguns meses afastado, por divergências internas, em Abril de 1935 Alfredo Duarte reassumiu as funções de regente da Banda de Águeda, substituindo o professor António Marques. Por essa altura a Banda de Águeda continuava a sobreviver com dificuldades, sendo a maioria dos componentes principiantes. Neste sentido, e porque os ensaios não tinham a disciplina, frequência e continuidade indispensável, a banda diminuiu significativamente o seu nível artístico e “deixou de estar à altura da vila cujo nome lhe serve de divisa”.⁷⁹⁹ De acordo com um periódico aguedense, de ano para ano foi arrefecendo o entusiasmo pela Banda de Águeda, a ponto de a

⁷⁹⁵ Idem, p. 73.

⁷⁹⁶ Idem, p. 83.

⁷⁹⁷ Idem, p. 81.

⁷⁹⁸ *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, Ano VII, nº 307, 19-01-1935, p. 3.

⁷⁹⁹ Idem, Ano VII, nº 318, 13-04-1935, p. 2.

maioria da população não querer saber da banda para nada.⁸⁰⁰ No mesmo periódico mas, decerto através de outro colaborador, foi contestada a ideia que a banda não era bem aceite na localidade e refere que, em meados de 1935, “a Banda de Águeda cessou a sua actividade, apesar de ser estimada pelo público, o qual tinha por ela um grande carinho”. Os motivos para esse fim foram outros, segundo esse periódico, nomeadamente:

A indisciplina dos músicos, a falta de assiduidade nos ensaios, demasiado irregulares, a falta de um regente sabedor e enérgico e a preguiça dos rapazes da vila. Nas décadas antecedentes os músicos não faltavam aos ensaios, que eram frequentes, e gostavam da corporação a que pertenciam. Além disso eram todos residentes na vila e quando a banda acabou apenas dois ou três eram moradores na sede de concelho. O principal motivo de afastamento dos jovens da banda foi o futebol, do qual os rapazes passavam o tempo a falar.⁸⁰¹

Esta cessação de actividade não foi definitiva e na recta final da sua existência sucederam-se tentativas com vista à sua não extinção definitiva. Em Dezembro de 1935, vários meses depois da sua alegada extinção, a Banda de Águeda participou na festa dos bombeiros do concelho, juntamente com as bandas de Casal d’Álvaro, Falgoselhe, Arrifana e Troviscal.⁸⁰² De facto, a sua extinção não foi irrevogável e, após um período sob a regência de Adriano Tavares, em finais dos anos trinta Alfredo Duarte voltou a reger a banda e a colocá-la num patamar estável (entre 1938 e 1942), voltando a participar em muitos serviços religiosos e contando com uma dimensão humana superior à média – quarenta executantes.⁸⁰³

Em Fevereiro de 1943 a direcção da Banda de Águeda deliberou marcar uma reunião na sede com todos os componentes da banda e respectiva direcção, embora tenha faltado o regente da banda – Alfredo Duarte, por motivos profissionais. Nessa reunião a direcção decidiu prescindir dos serviços do regente, por motivos desconhecidos. Perante essa decisão, os seus cinco filhos abandonaram a banda e formaram o Swing Águeda Jazz, um grupo que durou até 1965.⁸⁰⁴ O maestro Alfredo Duarte deixou a regência em 1943 e a banda cessou novamente actividade em 1944. Deniz Ramos sugere que foram as dificuldades financeiras a provocar o seu termo porque as receitas não eram suficientes para cobrir os encargos, sobretudo o pagamento a músicos convidados, uma prática corrente durante a regência de Alfredo Duarte.⁸⁰⁵

⁸⁰⁰ Idem, Ano VII, nº 333, 03-08-1935, p. 2.

⁸⁰¹ Idem, Ano VII, nº 328, 29-06-1935, p. 1.

⁸⁰² Idem, Ano VIII, nº 352, 21-12-1935, p. 2.

⁸⁰³ Deniz Ramos, op.cit., p. 83-84.

⁸⁰⁴ Maria Emília Amaral, op.cit., p. 149-150. É plausível que os nomes Godofredo Duarte e Alfredo Duarte se refiram à mesma pessoa.

⁸⁰⁵ Deniz Ramos, op.cit., p.85.

Em 1949 a Banda de Águeda foi novamente reorganizada para participar numa festa religiosa e terá sido o seu último serviço. Deniz Ramos destaca o facto de, nesse período, as filarmónicas serem frequentemente substituídas nos arraiais por orquestras ligeiras ou tunas, não só por o repertório ser mais apelativo, como por praticarem preços mais reduzidos, em virtude do menor número de instrumentistas.⁸⁰⁶ Porém, para José Soares da Costa, professor de música em Águeda durante várias décadas, a Banda de Águeda terminou devido a outros motivos, nomeadamente “a falta de respeito e de reunião por parte de alguns dos seus componentes e ainda a indiferença e comodidade de outros”.⁸⁰⁷ O fim da banda foi criticado e lamentado pelos aguedenses,⁸⁰⁸ bem como o facto de a maioria dos últimos músicos resistentes residirem noutras freguesias, o que para alguns era um “espectáculo vergonhoso”.⁸⁰⁹

Além das bandas criadas na vila de Águeda existiram outras no concelho cuja longevidade não alcançou o nosso período de estudo – o terceiro quartel do século XX – nomeadamente, as filarmónicas de Aguada de Cima e Belazaima do Chão. Não é conhecida a data de fundação da primeira mas, segundo Deniz Ramos, as mais antigas referências nos semanários de Águeda a actuações desta banda datam de 1881 e 1886. Mas de acordo com o mesmo autor, a data de fundação será anterior a essas apresentações públicas, uma vez que um redactor de *Soberania do Povo* menciona que em 1881 a banda já apresentava admiráveis progressos.⁸¹⁰ Esta filarmónica foi organizada por dois padres que adquiriram alguns instrumentos musicais e começaram a dar aulas de solfejo. Alguns dos primeiros elementos eram provenientes de outras freguesias, designadamente de Castanheira do Vouga, e terá sido nessa altura que a banda começou a ser conhecida entre o povo pelo epíteto de Banda da Telha, em alusão ao centro cerâmico que era Aguada de Cima. Foi durante a regência de Alfredo Rodrigues, sobretudo entre 1892 e 1900, que este agrupamento atingiu o maior esplendor. Em 1896, por exemplo, obteve o primeiro lugar num certame musical organizado na Vista Alegre que contou com bandas de todo o distrito de Aveiro. Talvez em resultado da grande regularidade das actuações e dos confrontos com afamadas filarmónicas regionais, em 1910 foi renovado o instrumental e admitidos novos instrumentistas. Quando se decidiu fazer uma subscrição entre o povo para a compra de mais instrumentos, Albano Coelho e José Lima, em competição entre si, dispuseram-se a assumir os respectivos encargos.⁸¹¹ Durante o seu período áureo a Banda da Telha foi bem aceite na respectiva localidade. Segundo Serafim Alexandre, esta banda “era, então, motivo de orgulho dos

⁸⁰⁶ Idem, p.87.

⁸⁰⁷ *Independência de Águeda*, Ano 56, 2ª série, nº 1470, 05-03-1960, p. 2.

⁸⁰⁸ “E Águeda que tem elementos para ter uma boa filarmónica, não é capaz de reorganizar!”, in *Independência de Águeda*, Ano 51, 2ª série, nº 1221, 14-05-1955, p. 2.

⁸⁰⁹ *Águeda: Semanário Republicano Democrático*, Ano VII, nº 330, 13-07-1935, p. 1.

⁸¹⁰ Deniz Ramos, op.cit., p. 89

⁸¹¹ Idem, p. 91-92.

aguedenses, que a seguiam para todo o lado, vaidosos da sua banda e tinha dinheiro em caixa.”⁸¹² Deniz Ramos considera que, na última década da monarquia, a Banda da Telha teve uma quebra de fulgor ou mesmo uma interrupção já que, contrariamente aos anos anteriores, não existem referências a esta filarmónica nos diversos periódicos. Este autor considera que pode ter sido uma causa dos conflitos políticos, numa localidade onde toda a gente se conhecia e onde o Partido Republicano se enraizou fortemente desde cedo. Assegura Serafim Alexandre que “a última apresentação da Banda da Telha, mas já sem garbo, teve lugar no dia de Corpo de Deus (...) em Junho de 1924.”⁸¹³

Quanto à Filarmónica de Belazaima do Chão, surgiu em 1909, após a dissolução da Banda de Falgoselhe. Além de vários ex-elementos desta congénere, a Banda de Belazaima do Chão foi constituída com elementos formados musicalmente pelo professor primário José Rodrigues de Almeida. O primeiro regente foi António Rodrigues de Almeida, também presidente da sociedade, e o seu principal protector foi Joaquim Rodrigues dos Anjos.⁸¹⁴ De acordo com Deniz Ramos, as motivações políticas tiveram na origem, por um lado, na organização desta banda, por outro, na extinção da Banda de Falgoselhe. O protector da Banda de Belazaima, Joaquim Rodrigues dos Anjos, foi um destacado republicano, tal como o regente António Rodrigues de Almeida. Iguamente, dois directores da filarmónica de Falgoselhe e alguns executantes eram republicanos em 1909. Ramos considera que essa militância partidária pode ter estado na origem da crise que se instalou em Falgoselhe em 1909, que resultou na deserção de alguns dos seus elementos, incluindo o regente, para Belazaima.⁸¹⁵ Este autor dá ainda conta de um artigo de um jornal que, em 1909, publicou um comunicado a informar que os elementos monárquicos da Banda de Belazaima eram em número igual ou superior aos republicanos, isto, após ter surgido o boato que esta filarmónica era republicana.⁸¹⁶ Quanto ao ano em que se dissolveu a Banda de Belazaima do Chão, não há dados concretos, embora Deniz Ramos admita que cessou actividade quando os músicos de Falgoselhe, que eram o seu principal esteio, reconciliaram-se e regressaram em definitivo à filarmónica da sua localidade, regida então por Manuel Rodrigues.⁸¹⁷

Entre as cinco bandas existentes no concelho de Águeda durante o terceiro quartel do século XX, três (a Banda Marcial de Fermentelos, a Banda Castanheirense e a Banda Alvarense) foram fundadas naquela que é considerada a época de ouro da fundação de filarmónicas – de meados do século XIX à queda da monarquia. Na Primeira República, outro período positivo para as bandas, foram fundadas as restantes duas: a Nova de Fermentelos e a 12 de Abril.

⁸¹² *Apud* Deniz Ramos, *op.cit.*, p. 93.

⁸¹³ *Idem*, p. 93-94.

⁸¹⁴ Deniz Ramos, *op.cit.*, p. 97-98.

⁸¹⁵ *Idem*, p. 100-101.

⁸¹⁶ *Idem*, p. 98.

⁸¹⁷ *Idem*, p. 103.

Em 1868 um jovem padre de ideologia liberal criou a banda do concelho de Águeda com mais anos de actividade ininterrupta – a Banda Marcial de Fermentelos. Esse clérigo – Alexandre Moreira da Silva Vidal – aprendeu música na Banda de São João de Loure, sua terra natal, e quando foi nomeado para a paróquia de Fermentelos decidiu sensibilizar os membros do grupo Ramalda a fazerem o que, segundo ele, acontecia noutros lados – a formação de uma filarmónica. Juntamente com o irmão Francisco, farmacêutico na localidade, começou a ensinar solfejo aos jovens.⁸¹⁸ Surpreendentemente, o padre Alexandre Vidal foi transferido para outra paróquia, embora os aprendizes tenham continuado a aprender música.⁸¹⁹ Porém, não possuíam os instrumentos musicais necessários, existindo apenas os utilizados no Ramalda, designadamente, violas, harmónios, clarinetes e cornetins,⁸²⁰ insuficientes para organizar uma banda.

Em Janeiro de 1869 o padre Alexandre Vidal regressou à paróquia de Fermentelos e, com o receio de ser novamente transferido, pediu a José Fernandes de Carvalho e Maia (maestro entre 1868-1869) que ensaiasse a recém-criada banda e a Luís José Pinto Camelo Coelho (maestro entre 1869-1872) a orquestra da igreja. José Fernandes, mais conhecido por padre Galucho, era regente da Banda de Vagos, juntamente com Luís Pinto. Estes foram os dois primeiros maestros da Banda Marcial de Fermentelos.⁸²¹ A estreia da banda sucedeu em 13 de Junho de 1870, na localidade de Óis da Ribeira, e nela estavam incluídos quatro elementos do grupo antecessor da banda. O maestro Luís Pinto dirigiu essa primeira actuação do grupo, constituído por requinta, cinco clarinetes, cinco cornetins, dois bombardinos, três trombones, duas trompas, dois contrabaixos, duas caixas, bombo e pratos. Apenas três instrumentistas não eram naturais de Fermentelos.⁸²² Tal como noutras localidades, a política tentou interferir no seio da Marcial. Barbosa menciona que um dos primeiros episódios deu-se quando o indivíduo que ofereceu o primeiro instrumental à banda – Jacinto Calva – pressionou os membros da filarmónica a inscreverem-se e a votarem no seu partido, caso contrário, seriam-lhes retirados os instrumentos. Os músicos não aceitaram e um grupo de fermentelenses adquiriu de imediato um novo instrumental para a banda.⁸²³

Entre 1874 e 1876 José Maria Canário, de Águeda, regeu a banda, após a saída de José Luís Rodrigues (maestro entre 1872-1873), também de Águeda, e do maestro Lemos (entre 1873-1874), do Porto. Em 1877, após dirigir durante dois anos a Orquestra da Igreja, Manuel José de Oliveira assumiu a regência da banda (entre 1877-1899), em paralelo com a da orquestra. A

⁸¹⁸ Alfredo Barbosa, *op.cit.*, p. 26.

⁸¹⁹ *Idem*, p. 30.

⁸²⁰ *Idem*, p. 26.

⁸²¹ *Idem*, p. 30. Ladeira (1982, p. 312) refere que Joaquim Agostinho, um construtor de instrumentos de corda, fez parte da direcção artística da Banda Velha. Porém em outras obras consultadas não há qualquer referência a este senhor.

⁸²² Alfredo Barbosa, *op.cit.*, p. 31.

⁸²³ *Idem*, p. 35. Segundo Francisco Ladeira o nome legal de Jacinto Calva era Jacinto Pires Duarte in *Município de Águeda*, Águeda, Edição do autor, 1982, p. 306.

competência deste maestro iniciou uma fase de estabilidade, não obstante a escassez de executantes, chegando a ter apenas dezoito. A este maestro sucedeu José de Oliveira Pinto de Sousa (entre 1899-1909), do Troviscal e filho do anterior regente, o qual ensinou dez rapazes e integrou-os na banda.⁸²⁴ Em 1905 a Marcial quase se extinguiu devido a dois motivos: primeiro, a carência de instrumentistas (no Verão desse ano a banda actuou apenas com dezoito executantes); segundo, um conflito interno relacionado com discrepâncias nas remunerações entre alguns músicos.⁸²⁵ Em 1909, novos conflitos internos levaram os elementos da família Oliveira a abandonarem a filarmónica e formaram outra no Troviscal, sua terra natal. Após a passagem de três regentes entre 1909 e 1911 (dois deles militares em Coimbra e o outro de Fermentelos – João Lourenço Dias), em 1911, o professor Artur Nunes Vidal (maestro entre 1911-1912) começou a reger a filarmónica. Como metade dos músicos residiam fora da localidade, este maestro organizou a primeira escola de música da banda, destinada a formar rapidamente músicos.⁸²⁶

Ao longo da segunda metade do século XIX e primeira da centúria seguinte muitas filarmónicas foram criadas a partir de outros agrupamentos musicais, como tunas, orquestras ligeiras, grupos de *jazz* ou coros. Noutros casos, filarmónicas foram criadas a partir da cisão de uma banda já existente. Essas divisões geralmente eram causadas por divergências internas, incluindo motivos políticos, que levavam músicos a abandonarem a banda e a formarem outra. Foi o que ocorreu nos finais do primeiro quartel do século XX com a Banda Nova de Fermentelos e com a Banda 12 de Abril, de Travassô.

Em 1912, apenas um ano após assumir a regência da Marcial, Artur Vidal pediu a Luís Abrantes, chegado recentemente do Brasil, que assumisse a regência da banda, pedido acedido. Porém, em 1921⁸²⁷ este maestro regressou ao Brasil, uma decisão que teve na origem da cisão da Banda Marcial de Fermentelos. Luís Abrantes sugeriu o irmão Manuel Abrantes (maestro entre 1921-1927) para novo maestro, mas cerca de metade dos músicos preferiu Jeremias Pires Brigeiro.⁸²⁸ Como Manuel Abrantes também detinha apoiantes no seio da banda, formaram-se duas facções que, só a realização de uma eleição, da qual o vencedor seria o novo maestro, poderia solucionar. Venceu Jeremias Brigeiro, que rapidamente marcou o seu primeiro ensaio. Porém, apenas compareceram os músicos que votaram nele. Além disso, a sala de ensaios estava fechada e os instrumentos e partituras retirados. Perante isso, Jeremias Brigeiro convidou os músicos presentes para uma reunião em sua casa e, com o apoio incondicional destes, formou

⁸²⁴ Alfredo Barbosa, *op.cit.*, p. 40-41.

⁸²⁵ Artur Nunes Vidal, *Fermentelos – 6º capítulo e notas de P. Áureo R. de Figueiredo*, 2ª edição, Edição de Áureo R. de Figueiredo, Aveiro, 1979, p.166.

⁸²⁶ Alfredo Barbosa, *op.cit.*, p. 43.

⁸²⁷ Artur Nunes Vidal refere que esse regresso ao Brasil dá-se apenas em 1922, in *Fermentelos – 6º capítulo e notas de P. Áureo R. de Figueiredo*, 2ª edição, Edição de Áureo R. de Figueiredo, Aveiro, 1979, p. 167. Quando foi comunicada a saída do maestro Luís Abrantes, em 1921, a banda era constituída por vinte e seis músicos *apud* Alfredo Barbosa, *op.cit.*, p. 43.

⁸²⁸ Alfredo Barbosa, *op.cit.*, p. 43.

uma nova banda em Fermentelos.⁸²⁹ Com a cooperação dos pais de alguns músicos, Manuel Abrantes dirigiu os dezoito elementos que defenderam a sua nomeação como maestro, até à sua substituição por Américo Dias Urbano (maestro entre 1927-1929), em 1927.⁸³⁰



Figura 4.9. Banda Marcial de Fermentelos, 1924⁸³¹

No final de 1929 António Lemos da Rosa (maestro até 1980) assumiu a regência da Marcial. Com este maestro regressou a estabilidade e, graças à elevação da sua qualidade artística, a banda alcançou maior projecção, sendo que até aos anos cinquenta participou em diversos certames musicais no distrito de Aveiro.⁸³² Referenciamos os de Espinho, Sernada do Vouga, Aveiro, Vista Alegre, Águeda, Oliveira do Bairro, Fermentelos e Albergaria-a-Velha como os de maior significado, em consequência das altas classificações atribuídas a esta colectividade.⁸³³ Com os novos estatutos, de 1934, a banda adoptou a designação Filarmónica Fermentelense, readoptando a denominação inicial em 1948.⁸³⁴ Os vinte e seis músicos que a constituíam em 1924 aumentaram para trinta e um no ano de 1942.

⁸²⁹ AA.VV., Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos, Ed. *Banda Nova de Fermentelos 1991-2001*, Águeda, 2001, p. 1.

⁸³⁰ Alfredo Barbosa, op.cit., p. 45.

⁸³¹ Idem, p. 109.

⁸³² Idem, p. 47.

⁸³³ Ana Paula Assunção (a), *Museu Etnomúsica da Bairrada – A arte dos sons*, Oliveira do Bairro, CM de Oliveira do Bairro, 2005, p. 16.

⁸³⁴ Alfredo Barbosa, op.cit., p. 47-48.



Figura 4.10. Banda Marcial de Fermentelos, 1942⁸³⁵

Outra filarmónica fundada no concelho de Águeda entre a segunda metade do século XIX e a queda da monarquia foi a Banda de Falgoselhe, posteriormente denominada Banda Castanheirense. Em Agosto de 1898⁸³⁶ António Rodrigues de Almeida Júnior iniciou o ensino da música a vários rapazes da localidade, embora o objectivo inicial não fosse formar uma banda.⁸³⁷ Como em Novembro desse ano António Júnior ingressou na Banda de Infantaria 16, o seu irmão José Rodrigues de Almeida, professor em Agadão, continuou a formação musical dos aprendizes. Após cinco meses de ensaios, no Natal de 1898, vinte e cinco músicos apresentaram-se na igreja da localidade, interpretando a 5^a *Missa*, de Freitas Gazul. Devido ao sucesso dessa apresentação, em Fevereiro de 1899 foram discutidas e estabelecidas as bases para a formação de uma filarmónica, inicialmente composta por vinte e cinco músicos e com uma comissão executiva presidida pelo Prior da Castanheira, mantendo-se a regência a cargo de José Almeida. Após o término do serviço militar, António Almeida Júnior regressou a Falgoselhe, retomou os ensaios da banda e empenhou-se na formação de novos músicos. Rapidamente a banda alcançou um elevado estatuto devido, não só às numerosas apresentações públicas, como aos despiques nos arraiais com as melhores bandas da região.⁸³⁸

⁸³⁵ Idem, p. 111.

⁸³⁶ Oficialmente o ano de fundação foi 1896. Porém, e face aos argumentos apresentados por Deniz Ramos, julgamos mais credível que a fundação tenha ocorrido apenas em 1898. Este autor considera um lapso de transmissão ocorrido de geração em geração a ideia que a banda foi fundada em 1896, apud op.cit., p. 123.

⁸³⁷ Paralelamente Deniz Ramos considera que a presença de vários músicos de Falgoselhe na Banda de Aguada de Cima, incluindo os dois padres que a fundaram, foi ponto de partida para a formação da Banda de Falgoselhe, apud *Deniz Ramos*, op.cit., p. 95.

⁸³⁸ Deniz Ramos, op.cit., p. 121-123.



Figura 4.11. Banda de Falgoselhe (Castanheirense), finais da década de 1900⁸³⁹

Nos anos derradeiros da monarquia a Banda União de Falgoselhe dissolveu-se, temporariamente, e dessa crise surgiu uma filarmónica na localidade vizinha de Belazaima do Chão. Deniz Ramos acredita que essa dissolução se relacionou com a instalação de um núcleo da Comissão Municipal Republicana, em Castanheira, cuja estrutura executiva integrava António Almeida Júnior, Manuel da Conceição e Manuel dos Reis, respectivamente, regente, secretário e vogal da direcção da banda. Essa militância terá provocado fricções graves com músicos afectos ao partido Progressista. As contrariedades foram ultrapassadas e, mesmo sem o maestro e os executantes que desertaram para Belazaima do Chão, a banda ressurgiu meses depois, com novo regente e instrumental renovado.⁸⁴⁰ Por volta de 1935 a Banda de Falgoselhe foi transferida para o lugar de Castanheira do Vouga, sede da freguesia, possivelmente por a maioria dos músicos residirem nesta povoação. Essa mudança de lugar deu origem a uma alteração de denominação para Banda Castanheirense.⁸⁴¹ Em meados da década de 1940 a Castanheirense cessou actividade, retomando-a por volta de 1954. Não são conhecidos em concreto os motivos dessa interrupção mas, de acordo com um periódico da região, a Castanheirense terminou após a morte do seu regente.⁸⁴² Noutro número do referido periódico, é referida a carência de músicos como causa do fim da banda,⁸⁴³ embora a seguinte fotografia nos indique uma constituição humana de cerca de trinta e dois músicos, uma dimensão comum à época.

⁸³⁹ António Ferreira, *op.cit.*, p. 38.

⁸⁴⁰ Deniz Ramos, *op.cit.*, p. 129.

⁸⁴¹ *Idem*, p. 132.

⁸⁴² *Independência de Águeda*, Ano 50, 2ª série, nº 1157, 23-01-1954, p. 2.

⁸⁴³ *Independência de Águeda*, Ano 50, 2ª série, nº 1178, 3-07-1954, p. 4.



Figura 4.12. Banda Castanheirense, década de 1940⁸⁴⁴

No ano de 1905 foi formada em Casal d'Álvaro, freguesia de Espinhel, a Banda Alvarense. O principal fundador foi António Pires de Carvalho, conhecido por António de Oliveira, secundado por um grupo de jovens que se deslocava regularmente a Águeda para receber lições de solfejo. Nessa época, João António Gonçalves foi substituído na regência da Banda de Águeda e deslocou-se para Casal d'Álvaro onde, juntamente com António Oliveira, Maria Caetana Lopes e o referido grupo de jovens, fundaram uma filarmónica.⁸⁴⁵ O Conde Caldeira foi um dos beneméritos que colaborou na compra dos primeiros instrumentos.⁸⁴⁶

Entre 1905 a 1924 esta banda desenvolveu a actividade normal da época, actuando em romarias, quer no concelho de Águeda, quer noutras localidades do distrito, bem como em eventos de natureza política. Apesar de, contrariamente a outras bandas da época, não ter na sua origem qualquer conotação política, adquiriu-a posteriormente. Segundo Deniz Ramos, este agrupamento foi conotado com os regeneradores liberais de Águeda, partido opositor dos progressistas que estavam há várias décadas no poder no concelho. Os apoios dos regeneradores liberais à Banda Alvarense eram uma resposta política aos apoios do Conde de Sucena, filiado nos progressistas, à Banda de Águeda, agrupamento próximo dos progressistas.⁸⁴⁷ Na óptica de Deniz Ramos, entre 1909 e 1910, a Banda Alvarense teve momentos de instabilidade e, porventura, foi extinta durante alguns meses, embora reorganizada. Essa instabilidade teve razões financeiras, sendo que o regente João Gonçalves se demitiu devido às dificuldades da filarmónica

⁸⁴⁴ António Ferreira, op.cit., p. 39. Nesta fotografia consta a seguinte legenda: “a banda após a reactivação (fins da década de 40)”. Porém, a reactivação deu-se apenas por volta de 1954. Ou seja, a fotografia terá sido tirada após a reactivação, em 1954, uma vez que o regente, segundo esta obra, era Albino Quintã, primeiro regente após a reactivação da banda.

⁸⁴⁵ Américo Dias Barata Figueira, “Banda Musical Alvarense”, pp. 73, in *Freguesia de Espinhel: alguns subsídios para a sua história*, ARCEL – Associação Recreativa e Cultural de Espinhel, Águeda, 1996.

⁸⁴⁶ *Independência de Águeda*, Ano 51, 2ª série, nº 1246, 5-11-1955, p. 3.

⁸⁴⁷ Deniz Ramos, op.cit., p. 145.

em remunerá-lo. O mesmo autor considera curiosa a coincidência de, na época, outras bandas viverem crises e extinções, seguidas de rápidas reorganizações, designadamente, as de Águeda e Falgoselhe.⁸⁴⁸ Na vigência do regime Republicano, a Alvarense foi privilegiada com convites das autoridades locais, o que se explica pelas afinidades com os novos protagonistas políticos. O mesmo sucedeu com a Banda de Belazaima do Chão, uma recompensa pelas animosidades que lhe moveu o partido Progressista face à sua conhecida ligação aos republicanos. No dia 16 de Outubro de 1924 a Banda Alvarense sofreu um golpe quando, após um serviço, um grupo de catorze elementos – a maioria proveniente da localidade de Travassô – fugiu com os instrumentos em direcção a esta localidade. O maestro Ludgero Pinheiro também os acompanhou, levando consigo o dinheiro proveniente de três festividades.⁸⁴⁹

Figueira considera que a Banda de Casal d'Álvaro não terminou porque os músicos e a população uniram-se e ultrapassaram a crise.⁸⁵⁰ De qualquer forma, é provável que tenha cessado actividade durante algum tempo, a julgar por uma pequena reportagem, constante num periódico da época, que alude a um ressurgimento da banda: “[...] comemora-se hoje mais um aniversário do ressurgimento da nossa estimada banda. Fora no dia 16 de Outubro de um ano já distante”.⁸⁵¹ Manuel Tavares de Carvalho, ex-músico emigrado nos EUA, conseguiu entre a colónia portuguesa daquele país a quantia necessária para a compra de novos instrumentos que substituíssem os que foram levados pelos dissidentes. Com o abandono do regente Ludgero Tavares Pinheiro recorreu-se a Venerando dos Santos, que se manteve na regência apenas um ano, devido a dificuldades em pagar-lhe o vencimento.⁸⁵² Em 1926 a Banda Alvarense teve o primeiro mestre natural de Casal d'Álvaro – José Fernandes da Silva – regente até 1932, quando foi substituído por outro alvarense – António de Figueiredo. Este regente esteve à frente da banda durante quarenta e dois anos e, juntamente com o elemento directivo Alfredo dos Santos, consolidou o trabalho até então realizado, dotando a banda de uma sede própria.⁸⁵³

Em 1921 sucedeu uma cisão na filarmónica existente em Fermentelos devido à preferência dos executantes por diferentes maestros. Os apoiantes de Jeremias Brigeiro fundaram nesse ano, com ele, a Banda Nova de Fermentelos. O primeiro obstáculo foi a escassez de instrumentos, um problema ultrapassado quando o regente, na companhia de pessoas influentes da localidade, deslocou-se à Junta de Freguesia de Cédrim (presidida pelo professor Artur Nunes Vidal), para pedir a cedência dos instrumentos da extinta banda daquela localidade. O empréstimo foi concedido e Jeremias iniciou os ensaios da nova banda e a formação de novos aprendizes,

⁸⁴⁸ *Idem*, p. 150-152.

⁸⁴⁹ *Idem*, p. 153-154.

⁸⁵⁰ Américo Dias Barata Figueira, *op.cit.*, p. 74.

⁸⁵¹ *Independência de Águeda*, Ano 51, 2ª série, nº 1243, 15-10-1955, p. 3.

⁸⁵² Deniz Ramos, *op.cit.*, p. 155-156.

⁸⁵³ Américo Dias Barata Figueira, *op.cit.*, p. 74.

sensibilizando os pais a aderirem à filarmónica. Em 5 de Novembro de 1921 a banda apresentou-se em público com o nome Filarmónica Nova de Fermentelos, com dezassete elementos.⁸⁵⁴

Devido ao empenho do maestro Jeremias em prol da banda, particularmente na formação de aprendizes, esta cresceu em número de executantes e em nível artístico. Porém, a implantação definitiva foi difícil devido à concorrência das congéneres, mais antigas e conhecidas. Graças à acção de vários simpatizantes da nova banda, mediante a divulgação do agrupamento, em poucos anos este obteve um estatuto idêntico aos homólogos.⁸⁵⁵ Em 1939 faleceu Jeremias Brigeiro – fundador e primeiro maestro da banda. Após alguns meses com um regente provisório (João Lourenço Dias), a filarmónica contratou o professor José de Oliveira Pinto de Sousa, do Troviscal. Porém, encontrou uma dificuldade. A Banda Escolar do Troviscal, criada e dirigida pelo professor Oliveira, estava interdita de participar em festividades religiosas pela hierarquia da Igreja Católica e os seus elementos não podiam integrar outras bandas nas ditas festividades. Como a Banda Nova quase só actuava em festas religiosas, os seus responsáveis contactaram algumas pessoas influentes junto do bispo de Aveiro, para que este levantasse a interdição, o que veio a suceder. Em 1944 o maestro Oliveira faleceu, mas antes escolheu o seu sucessor, Artur Nunes Bártolo, que dirigiu a banda entre 1944 e 1963 e manteve-a num bom nível artístico, excepto nos últimos anos devido a uma crise provocada por diversos factores.⁸⁵⁶

Duas das cinco principais filarmónicas do município de Águeda foram organizadas a partir de outras. Além da Nova de Fermentelos, criada a partir da Marcial, também em Travassô foi criada uma banda a partir de outra. Nesse sentido, a partir da cisão ocorrida em 1924 na Banda de Casal d'Álvaro foi formada a Sociedade Musical Recreativa de Travassô,⁸⁵⁷ em 12 de Abril de 1925. Apesar de este dia corresponder à data da primeira actuação, foi a 12 de Outubro de 1924 que quinze músicos se reuniram para concretizar um objectivo do Grémio Cultural (herdeiro do Juízo de Paz): a criação de uma filarmónica. Tal como o Juízo de Paz, o Grémio era constituído pelas personalidades mais respeitadas na localidade e dele faziam parte comerciantes, agricultores, escritores, proprietários, licenciados e religiosos. Enquanto Grémio Cultural, era pressuposto os seus membros contribuírem para o desenvolvimento social, cultural e artístico das populações. Foram estes os princípios precursores da Banda 12 de Abril.⁸⁵⁸

Contrariamente a Ana Assunção, Maria Vasconcelos considera que a Banda de Travassô actuou pela primeira vez em público no mês de Junho de 1925, na Igreja Matriz de Travassô,

⁸⁵⁴ AA.VV., *Banda Nova de Fermentelos 1921-2001*, op.cit., p. 1-3.

⁸⁵⁵ Idem, p. 6.

⁸⁵⁶ Idem, p. 8-11.

⁸⁵⁷ Para uma história da Banda 12 de Abril, veja-se: Maria João Pinto Vasconcelos, *A orquestra Filarmónica 12 de Abril: um agrupamento em mudança (1980-2006)*, Dissertação de Mestrado apresentada à UNL, 2007.

⁸⁵⁸ Ana Paula Assunção (b), *Museu Etnomúsica da Bairrada - Amílcar da Fonseca Morais*, Oliveira do Bairro, CM de Oliveira do Bairro, 2005, p. 21.

executando uma composição musical de autoria do fundador e regente Ludgero Pinheiro, intitulada *Ave-Maria n.º 1* e interpretada pelo tenor Arménio Neves. No mesmo mês, no dia 28, realizou a primeira actuação fora de Travassô, numa festa em Oliveirinha, concelho de Aveiro, recebendo trezentos escudos pelo serviço.⁸⁵⁹ Entrevistado por Vasconcelos, Diamantino Silva afirma que nos primeiros anos de existência esta banda era constituída por cerca de vinte e cinco elementos, incluindo o regente, distribuídos pelos seguintes instrumentos: flauta, requinta, quatro clarinetes, saxofone soprano, alto, tenor e barítono, saxtrompa, dois cornetins, trompa, três trombones, dois bombardinos, contrabaixo, tuba, caixa, bombo e pratos.⁸⁶⁰ No ano de 1934 foram criados os estatutos da banda, relativamente aos quais Ana Assunção destaca um aspecto disciplinar: “Os músicos no exercício das suas funções não podem fumar, nem discutir política ou religião”.⁸⁶¹ A Ludgero Pinheiro sucederam os regentes Merceano de Almeida, José Fernandes, Joaquim Almeida, Joaquim Correia e José Lima, todos músicos amadores. Este último dirigiu a Banda 12 de Abril entre Junho de 1954 e Julho de 1980.⁸⁶²

A política local aguedense e as rivalidades daí subjacentes, sobretudo até à queda da monarquia, proporcionaram um clima propício à criação e manutenção de filarmónicas, as quais se submeteram aos caprichos dos líderes partidários: “As corporações musicais arrastavam o povo atrás de si até à boca das urnas e os seus protectores gostavam de celebrar as vitórias eleitorais dos seus partidos reverenciados em arruadas ao toque de *pasodobles* e marchas”.⁸⁶³ Portanto, a fundação, desenvolvimento ou extinção de parte das bandas deste concelho esteve ligada a políticos locais, geralmente também proprietários abastados. Ora vejamos: na vila de Águeda ambas as filarmónicas estiveram conotadas com os dois principais partidos à época – a Velha Aguedense com os Regeneradores e a Banda Nova com os Progressistas. Posteriormente, a Nova terminou com a morte do seu protector – o administrador do concelho João Ribeiro – e a Banda Velha também teve dificuldades após a morte do fidalgo da Casa da Borralha, Francisco Caldeira. Igualmente, a Banda de Belazaima do Chão foi criada com o apoio dos republicanos locais.

Além dos políticos destacamos o papel dos párocos e professores primários no contexto da criação de filarmónicas e, evidentemente, dos músicos militares que, embora geralmente não participassem de forma activa na fundação, tiveram um papel de relevo na direcção musical e na formação de aprendizes. Destes, destacamos João Gonçalves que, enquanto dirigiu a Banda Velha de Águeda, formou diversos aprendizes em Casal d’ Álvaro e mais tarde colaborou na fundação da Banda Alvarense. A *Nova Eminium* atingiu o auge com um músico militar – José Canário, que também regeu a Marcial de Fermentelos. O papel dos párocos – vulgarmente o cargo mais

⁸⁵⁹ Maria João Pinto Vasconcelos, op.cit., p. 36.

⁸⁶⁰ Id., ibid.

⁸⁶¹ Ana Paula Assunção (b), *Museu Etnomúsica da Bairrada - Amílcar da Fonseca Morais*, Oliveira do Bairro, CM de Oliveira do Bairro, 2005, p. 21.

⁸⁶² Maria João Pinto Vasconcelos, op.cit., p. 37.

⁸⁶³ Deniz Ramos, op.cit., p. 217.

influyente numa localidade rural – foi determinante em muitas bandas, sobretudo no que diz respeito à organização inicial e, em alguns casos, à formação musical de aprendizes. Foram fundadas por párocos as seguintes filarmónicas: Velha Aguedense (1852); Marcial de Fermentelos (1868); e Filarmónica de Aguada de Cima (c. 1880). Finalmente, os professores primários tiveram um papel relevante, principalmente na formação musical dos aprendizes. Em Águeda, destacou-se José Rodrigues de Almeida, que formou aprendizes nas bandas de Belazaima do Chão e Castanheira do Vouga. Também o professor Artur Nunes Vidal desempenhou um papel crucial na Banda Nova de Fermentelos ao facultar o seu primeiro instrumental. A dimensão humana das bandas aguedenses foi pouco variável entre elas e, segundo as fotografias apresentadas, alternou entre vinte e três e trinta e três elementos.

Não obstante as dificuldades que as bandas aguedenses enfrentaram, sobretudo de ordem material e financeira, a aceitação na localidade foi decisiva para a sua continuidade ou extinção. Vejamos o caso da Banda Velha de Águeda: com imensos apoios (provenientes sobretudo de pessoas influentes) e com gastos inoportáveis para as congéneres (nomeadamente, a contratação de numerosos músicos para a reforçar) teve diversas inactivações, a última das quais definitiva, enquanto as congéneres concelhias, com maior ou menor dificuldade sobreviveram e, em alguns casos, surgiram outras bandas a partir de cisões de outras. Isso só foi possível com uma boa aceitação e um apoio incondicional da população da localidade. Neste sentido temos o exemplo da Banda Alvarense, sediada numa povoação com poucas centenas de habitantes. Com o apoio da população prosseguiu actividade, após a fuga do regente e de mais de metade dos músicos com os respectivos instrumentos. Sobretudo até meados do século XX a vila de Águeda foi mais desenvolvida, económica e socialmente, que as restantes freguesias do concelho, onde a participação na filarmónica era usualmente a única actividade lúdica, recreativa e cultural da população. Opostamente, na referida vila, nas décadas de 1930 e 1940, surgiram outras actividades lúdicas para os jovens, como o futebol e a formação de vários *jazzes*, opções que os podem ter afastado da banda ou dificultado o seu recrutamento. À excepção da Nova de Fermentelos e da 12 de Abril, as restantes foram fundadas na segunda metade do século XIX.

4.4. Caracterização do concelho do Fundão

No terceiro quartel do século XX o Fundão fazia parte do distrito de Castelo Branco, o qual era composto por onze municípios e integrava a Região Centro do país, precisamente na província histórica da Beira Baixa. O Fundão manteve-se sob a égide da Covilhã até ao século XVIII, pois só em 1747 Dom João V permitiu a sua ascensão a concelho. No início do século

XIX as Invasões Francesas tiveram um impacto negativo no desenvolvimento da região face à devastação provocada pelos exércitos napoleónicos. Os posteriores confrontos entre o regime liberal e os responsáveis eclesiásticos locais foram igualmente prejudiciais ao desenvolvimento do concelho. Esses conflitos prolongaram-se várias décadas e foram particularmente relevantes face ao forte sentimento religioso dos fundanenses.⁸⁶⁴ Na óptica de Carlos Santos, as igrejas e capelas seculares dispersas pelo concelho ajudam a explicar a importância e a “especificidade da religiosidade fundanense”.⁸⁶⁵ No período em consideração, o Fundão era um município de inclinação rural, as suas freguesias essencialmente agrícolas e a criação de gado estava presente em todas as aldeias. Os terrenos férteis e a passagem do Rio Zêzere e dos seus afluentes propiciaram a produção vasta de diversos produtos agrícolas. A indústria dos lanifícios faz parte da história do Fundão desde o século XIV e o próprio Marquês de Pombal procurou incrementar e aperfeiçoar essa indústria criando, em 1764, a Real Fábrica dos Lanifícios do Fundão. Além da agricultura e dos lanifícios, a indústria mineira (nomeadamente as Minas da Panasqueira, do concelho vizinho da Covilhã), proporcionou emprego aos fundanenses. No terceiro quartel do século XX o concelho do Fundão era composto por vinte e nove freguesias, organizadas em cerca de 702 quilómetros quadrados de área total. Era limitado a Norte pelos municípios da Covilhã, Belmonte e Sabugal, a Leste por Penamacor e Idanha-a-Nova, a Oeste por Pampilhosa da Serra, a Sudoeste por Oleiros, a Sul por Castelo Branco (v. Figura 4.13).

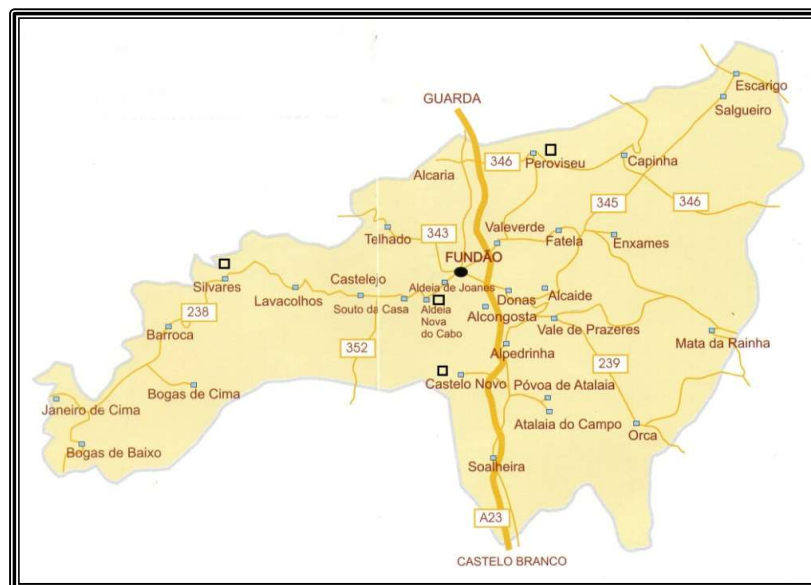


Figura 4.13. Concelho do Fundão no terceiro quartel do século XX⁸⁶⁶

⁸⁶⁴ Eduardo Graça e Manuela Espírito Santo (dir.), *Carta do Lazer das aldeias históricas: Roteiro de Castelo Novo*, Lisboa, INATEL, 2000, p. 142.

⁸⁶⁵ Carlos Manuel dos Santos (coord.), *Pedras da fé*, Cadernos 4, Fundão, CM do Fundão, 2004, p. 3.

⁸⁶⁶ Imagem cedida por Álvaro Vaz. □: Símbolo que sinaliza as freguesias com banda de música no terceiro quartel do século XX (Aldeia Nova do Cabo, Castelo Novo, Fundão, Pêro Viseu e Silvares).

Em 1950 o concelho do Fundão possuía uma população residente de 49941⁸⁶⁷ habitantes, um número que diminuiu para 47593⁸⁶⁸ em 1960, e para 34958 em 1970.⁸⁶⁹ Ou seja, em vinte anos a população deste município abaixou cerca de trinta por cento e em todas as freguesias com filarmónica diminuiu o número de habitantes (v. Quadro 4.3). Esta quebra de população relaciona-se com o êxodo para outros países da Europa e América e para o distrito de Lisboa. Note-se que a população feminina é bastante superior à masculina, um fenómeno explicado pelo hábito de emigrarem primeiramente os “chefes de família” e, por vezes, os seus filhos, permanecendo a mãe e as filhas. Posteriormente, em alguns casos, os restantes elementos do agregado familiar juntaram-se ao chefe de família.

| | Distrito de C. Branco | Concelho do Fundão | Freguesia de A. N. do Cabo | Castelo Novo | Freguesia de Pêro Viseu | Freguesia de Silvares |
|-------------|--------------------------|-----------------------|-------------------------------|-----------------|----------------------------|--------------------------|
| 1950 | 324577 | 49941 | 1104 | 1298 | 2004 | 2604 |
| 1960 | 316536 | 47593 | 1128 | 1125 | 1711 | 2332 |
| 1970 | 255575 | 34958 | 816 | 468 | 1122 | 1268 |

Quadro 4.3. Evolução da população residente no Fundão⁸⁷⁰

No terceiro quartel do século XX, somente as localidades de Aldeia Nova do Cabo, Castelo Novo, Pêro Viseu e Silvares possuíam banda de música.⁸⁷¹ A Aldeia Nova do Cabo distava cerca de três quilómetros da sede de concelho e tinha uma área de quase dez quilómetros quadrados. Em 1950 possuía 1104⁸⁷² habitantes, um número que aumentou ligeiramente para 1128, em 1960,⁸⁷³ e baixou drasticamente para 796, em 1970,⁸⁷⁴ o que nos permite atestar um êxodo significativo na década de 1960, quantificado em cerca de trinta por cento. A freguesia de Castelo Novo, aldeia histórica localizada entre Fundão e Castelo Branco, distava a dezanove quilómetros da sede do concelho e detinha uma área de quarenta e um quilómetros quadrados. Possuía 1298⁸⁷⁵ habitantes em 1950, um número que baixou para 1125, em 1960,⁸⁷⁶ e para 469, em 1970,⁸⁷⁷ o que denota uma diminuição da população de quase sessenta por cento no decorrer da década de 1960. Situada na zona norte do concelho, a quinze quilómetros da sede concelhia,

⁸⁶⁷ Destes, 24 882 eram homens. 416 estavam temporariamente ausentes.

⁸⁶⁸ Destes, 23 143 eram homens. 740 estavam temporariamente ausentes.

⁸⁶⁹ INE, op.cit..

⁸⁷⁰ INE, op.cit..

⁸⁷¹ Além da freguesia do Fundão, cuja banda de música teve o seu término no início dos anos setenta e não faz parte desta investigação.

⁸⁷² Destes, 552 eram homens. Quinze estavam temporariamente ausentes.

⁸⁷³ Destes, 558 eram homens. Sete estavam temporariamente ausentes.

⁸⁷⁴ INE, op.cit..

⁸⁷⁵ Destes, 656 eram homens. Dez estavam temporariamente ausentes.

⁸⁷⁶ Destes, 535 eram homens. Dois estavam temporariamente ausentes.

⁸⁷⁷ INE, op.cit..

Pêro Viseu possuía uma área total de dezanove quilómetros quadrados. Em 1950 tinha 2004⁸⁷⁸ habitantes, 1711 em 1960,⁸⁷⁹ e 1099 em 1970,⁸⁸⁰ o que nos mostra uma redução da população de quase cinquenta por cento entre as décadas de 1950 e 1970. Localizada na entrada da designada zona do pinhal, a freguesia de Silves situava-se a vinte quilómetros da sede do concelho e tinha uma área de vinte e um quilómetros quadrados. Possuía 2604⁸⁸¹ habitantes em 1950, tendo esse número baixado para 2332 em 1960⁸⁸², e para 1280 em 1970,⁸⁸³ o que evidencia um abaixamento significativo do número de habitantes, sobretudo na década de 1960. Além da filarmónica, esta freguesia possuía um rancho folclórico, fundado em 1947, e um grupo coral.

Após a Segunda Guerra Mundial, com especial relevo nos anos sessenta, sucederam-se uma série de despedimentos de trabalhadores nas Minas da Panasqueira, o que levou parte deles a emigrarem, com o apoio da própria empresa:

*Com a despedida em grande número de pessoal que trabalhava nas Minas da Panasqueira aumentou a emigração [...]. Emigrar é hoje a maior ambição destes homens. A França é a nação preferida. Conseguir ir para a França é por todos considerado como princípio de felicidade. A Companhia Mineira das Minas da Panasqueira vai dar facilidades de emigração para a França ao pessoal por ela despedido desde 1 de Julho de 1962.*⁸⁸⁴

Como referido neste periódico, o principal destino dos fundanenses na década de 1960 e início de 1970 foi França, tal como uma parte significativa dos emigrantes portugueses: “Das nossas províncias do Minho e das Beiras, Alta e Baixa, sobretudo, tem-se verificado uma contínua saída de portugueses para França, levados por uma vontade de angariar algum dinheiro para a sua vida”.⁸⁸⁵ Depois de França, a capital portuguesa foi o principal destino de quem abandonava o Fundão em busca de melhores condições de vida: “Quem vive em Lisboa dispõe de oportunidades que os outros [...] não podem ter. Daí o êxodo.”⁸⁸⁶ Para termos uma ideia do impacto da emigração nesta zona, em 1973 foram baptizadas na igreja de Silves vinte e duas crianças, mas somente doze nasceram nessa freguesia. As restantes, embora filhas de fundanenses, nasceram oito na França, uma no Luxemburgo e uma em Lisboa.⁸⁸⁷ Por norma, o objectivo dos emigrantes era regressar à terra natal após concretizarem os seus objectivos

⁸⁷⁸ Destes, 989 eram homens. Trinta e oito estavam temporariamente ausentes.

⁸⁷⁹ Destes, 810 eram homens. Quarenta e um estavam temporariamente ausentes.

⁸⁸⁰ INE, op.cit..

⁸⁸¹ Destes, 1317 eram homens. Quatro estavam temporariamente ausentes.

⁸⁸² Destes, 1146 eram homens. Quarenta e três estavam temporariamente ausentes.

⁸⁸³ INE, op.cit..

⁸⁸⁴ *Ecos de Silves*, Ano I, nº 12, Março de 1963, p. 3.

⁸⁸⁵ *Ecos de Silves*, Ano I, nº 5, Agosto de 1962, p. 1.

⁸⁸⁶ *Jornal do Fundão*, Ano XIV, nº 657, 15-02-1959, p. 4.

⁸⁸⁷ *Ecos de Silves*, Ano IX, nº 133, Março de 1974, p. 3.

materiais, geralmente após vários anos de trabalho. Não obstante, as férias de Verão eram gozadas na respectiva aldeia, as quais coincidiam com as festas religiosas dos padroeiros: “De França veio uma parte notável dos emigrantes [para as festas]. De Lisboa, veio um autocarro que aqui permaneceu até ao findar das festas”.⁸⁸⁸ Além da emigração, a mobilização militar para África, a partir de 1961, contribuiu para o abaixamento dos residentes no concelho. Não é conhecido o número exacto de homens residentes no Fundão convocados para a Guerra Colonial. Contudo, foi possível apurar que o número de militares mortos em África foi quarenta e sete: dois de Aldeia Nova do Cabo, um de Castelo Novo, seis da freguesia de Fundão, um de Pêro Viseu e um de Silvares. Os restantes trinta e seis eram naturais de freguesias não possuidoras de filarmónica.⁸⁸⁹

Paralelamente ao ensino ministrado nas filarmónicas não são conhecidas escolas de música oficiais no Fundão durante o terceiro quartel do século XX, contrariamente ao concelho vizinho da Covilhã onde, em 1961, foi criado o Conservatório Regional da Covilhã. Quanto aos *jazzes*, que tiveram especial repercussão na juventude de outras localidades, a sua relevância foi diminuta no Fundão, a julgar também pela escassez de notícias destes agrupamentos nos periódicos da época.

A referida religiosidade dos fundanenses está naturalmente ligada ao elevado número de festividades realizadas nas diversas freguesias em honra dos respectivos padroeiros. A consulta dos periódicos fundanenses das décadas de 1950, 1960 e 1970, fornece-nos uma noção da quantidade de festas religiosas realizadas no concelho e frequentemente identifica as bandas participantes:

*São uma tradição que se mantém, embora já por vezes se ouça comentar que há festas a mais. Elas indicam [...] um grande índice de religiosidade e que ainda hoje se mantém bem enraizado o sentimento religioso. É uma herança dos seus antepassados e por isso as festas, embora em grande número, são bem acolhidas pelo povo.*⁸⁹⁰

Essas festividades contavam geralmente com a participação de uma ou duas filarmónicas, o que fazia delas o principal mercado destes agrupamentos musicais. A par das bandas, participavam outros grupos musicais, nomeadamente folclóricos, além das habituais aparelhagens sonoras.

No contexto do movimento associativo, além das bandas de música, sabemos que no ano de 1870 foi criada uma sociedade de socorros mútuos denominada Montepio Fundanense, e que

⁸⁸⁸ *Ecos de Silvares*, Ano IV, nº 43, Novembro de 1965, p. 3.

⁸⁸⁹ Disponível em <http://ultramar.terraweb.biz>, *Mortos na Guerra do Ultramar – Concelho do Fundão* [consultado a 10 de Setembro de 2013].

⁸⁹⁰ *Ecos de Silvares*, Ano IX, nº 124, Junho de 1973, p. 3.

em 1860 existia um teatro.⁸⁹¹ No final do século XIX foi construído o Casino Fundanense (onde era comum a apresentação de peças de teatro), foi organizada uma corporação de bombeiros, uma organização de cariz maçónico (o Grupo Secreto Bonapartista), foram fundados diversos periódicos e inaugurado o Caminho-de-ferro.⁸⁹² Contudo, a instituição mais relevante foi a Santa Casa da Misericórdia e a mais antiga a Irmandade das Almas. No terceiro quartel do século XX teve uma actividade relevante o Grupo dos Amigos do Fundão, a Conferência Masculina de São Vicente de Paulo, a Mocidade Portuguesa Feminina, os Escuteiros e o Rancho da Cova da Beira.

O desporto foi um ramo relevante do associativismo fundanense, sobretudo a partir de meados do século XX. O clube desportivo mais antigo do concelho – o Grupo Desportivo Fundanense – foi fundado em 1923 e o desporto mais praticado era o futebol. Três anos depois foi criado o Sporting Club do Fundão, uma filial do Sporting Club de Portugal que, além do futebol, promoveu o ciclismo, o atletismo e o tiro.⁸⁹³ Embora estes clubes estivessem sediados na sede do concelho, existiram outros nas restantes localidades, sobretudo nas mais populosas, como Silvares. Nesta localidade foram fundados, em 1948 e 1949, respectivamente, duas filiais de clubes lisboetas – o Sport Lisboa e Silvares e o Sporting Clube de Silvares – e, tal como na sede do concelho, foi grande a rivalidade entre ambos.

4.4.1. O movimento filarmónico no Fundão até meados do século XX

O movimento filarmónico desenvolvido no Fundão, no decorrer das últimas décadas do século XIX e primeira metade do século XX, foi dinâmico e frutuoso, a julgar pela quantidade de bandas civis conhecidas num meio isolado e pequeno. A primeira banda surgiu em Aldeia Nova do Cabo e foi uma iniciativa de José de Mesquita, um proprietário abastado. Este indivíduo, possuidor de conhecimentos musicais, no início do século XIX ensinou música aos seus funcionários e adquiriu os instrumentos musicais necessários à formação de um grupo musical. No ano de 1809 esse grupo fez a primeira apresentação pública, na festa da Padroeira (Santa Cruz), e no mesmo ano o proprietário do agrupamento denominou-o Banda União Santa Cruz, em homenagem à união daquele grupo de trabalhadores e, principalmente, à padroeira da povoação.

⁸⁹¹ José Germano Cunha, *Apontamentos para a história do concelho do Fundão*, Lisboa, s.e., 1892, p. 41 e 45.

⁸⁹² João Mendes Rosa, *Fundão: História cronológica*, Fundão, CM do Fundão, 2005, p. 155-160.

⁸⁹³ José Bento, *Fundão: Património histórico e cultural*, Fundão, ed. do autor, 1990, p. 181-186.

Após a morte de José de Mesquita, as suas filhas ofereceram o instrumental da banda ao povo da localidade, com a condição de nunca permitirem a extinção do agrupamento.⁸⁹⁴

Embora não saibamos em que década foi fundada a primeira filarmónica concretamente na vila do Fundão, temos conhecimento da existência de bandas nesta vila no século XIX. Em 1892 Cunha afirmou existir somente uma: “Desde muito que no Fundão há uma filarmónica e desde 1860 que existe um teatro”.⁸⁹⁵ Todavia, outros autores atestam a existência de duas, nomeadamente, Mendes Rosa, que cita um texto de 1898: “O Fundão tem uma vida económica e cultural vivíssima: possui comércio de todos os sectores, dois hotéis (Hotel Comercio e Hotel da Joaquina), três farmácias, agências bancárias, seguradoras e companhias de viação, uma tipografia, os dois jornais referidos e duas filarmónicas”.⁸⁹⁶ José Monteiro também assegura a existência de duas filarmónicas, na segunda metade do século XIX, mas refere-se ao concelho e não apenas à vila do Fundão:

*A música de José Augusto foi criada em 1870. A esse tempo, havia no concelho duas músicas – a de Alpedrinha e a do Souto da Casa, esta regida pelo José Augusto, que ao tempo vinha dar lições de música a meninas do Fundão [...]. Quando formou a música do Fundão, ainda estava no Souto da Casa. Depois teve lá umas lições e veio para o Fundão, onde residiu e teve ensaio na casa do lado de cima do fotógrafo Rosel [...].*⁸⁹⁷

O mesmo autor refere que “a Música do José Augusto durou aí uns quatro ou seis anos”,⁸⁹⁸ o que gera alguma confusão, pois não sabemos se o autor considera que a “Música do José Augusto” era a Banda do Souto da Casa ou uma banda da vila do Fundão. No caso de ser a segunda opção, desconhecemos se foi uma antecessora das bandas “Velha” e “Nova” do Fundão. Enquanto José Cunha parece referir-se apenas à vila do Fundão, José Monteiro refere-se ao concelho do Fundão, uma vez que Alpedrinha e Souto da Casa são freguesias desse município. Já Mendes Rosa, não é suficientemente claro para sabermos se ele se refere à vila ou ao concelho. Ainda sobre a banda dirigida por José Augusto, José Monteiro relata: “Tornou José Augusto famosa a sua banda na região, não só pela qualidade das suas execuções, mas pela peripécia da prisão sofrida por todos os respectivos componentes, incluindo o mestre, dado o facto de terem saído a tocar um hino republicano, da autoria de José Augusto, em pleno regime monárquico”.⁸⁹⁹ Esse hino republicano, de autoria de José Augusto Teixeira da Silva, é considerado o primeiro hino republicano português e foi oferecido ao Presidente da República Espanhola.⁹⁰⁰ A banda

⁸⁹⁴ Disponível em <http://www.terralusa.net/?site=121&sec=part11> [consultado a 5 de Dezembro de 2013].

⁸⁹⁵ José Germano Cunha, op.cit., p. 45.

⁸⁹⁶ João Mendes Rosa, op.cit., p. 162.

⁸⁹⁷ José Monteiro, *Etnografia do Fundão*, s.l., s.e., 1999, p. 160.

⁸⁹⁸ Id., ibid..

⁸⁹⁹ José Monteiro, op.cit., p. 159-160.

⁹⁰⁰ João Mendes Rosa, op.cit., p. 140.

regida por José Augusto foi inicialmente constituída por vinte e dois elementos: um contrabaixo, dois barítonos, três trombones, cinco trompas, três corneteiros, um flautim, quatro clarinetes e três executantes na pancadaria.⁹⁰¹

Independentemente de terem ou não existido duas bandas na vila do Fundão no século XIX, sabemos que nas décadas de 1930 e 1940 existiram efectivamente duas filarmónicas nesta vila e designadas, como era hábito, de “nova” e “velha”. Em 1934, a Banda Velha era composta, como a fotografia demonstra, por trinta e três elementos, um número habitual na época.



Figura 4.14. Banda Velha do Fundão, 1934⁹⁰²

A Banda Velha coexistiu com a Nova, a qual, segundo Álvaro Vaz, era indistintamente denominada “Banda União Fundanense” ou “Banda do Járinho”, nome pelo qual era conhecido o seu maestro Januário Novo. O mesmo autor refere que ainda existia na década de 1940.⁹⁰³



Figura 4.15. Símbolo da Banda União Fundanense⁹⁰⁴

⁹⁰¹ José Monteiro, op.cit., p. 160-161.

⁹⁰² Disponível em <http://a-de-mirador.blogspot.pt> [consultado a 7 de Dezembro de 2013].

⁹⁰³ Id., ibid..

Ainda de acordo com Álvaro Vaz, que cita Augusto César Cruz Gonçalves (contrabaixista na Banda Nova), existiu uma enorme rivalidade entre ambas as filarmónicas e eram frequentes os aliciamentos de uma aos elementos da outra,⁹⁰⁵ um fenómeno habitual na época, sobretudo quando existiam duas bandas na mesma localidade. A Banda Nova, segundo a fotografia apresentada de seguida, era constituída por cerca de vinte e três elementos um número que, embora não seja de todo invulgar na época, pode sugerir dificuldades em recrutar músicos e o seu término pode estar relacionado com isso.



Figura 4.16. Banda Nova do Fundão⁹⁰⁶

Além de não ser conhecido o ano de fundação destas duas bandas fundanenses, também não foi possível apurar o ano exacto da sua extinção, sobretudo de uma delas, já que a outra foi por volta de 1960, a julgar por um periódico que, em 1959, pressagia as grandes dificuldades da banda e o real risco de extinção: “A nossa filarmónica, não obstante estar sem regente efectivo, abrilhantou com merecimento a festa, pelo que se nos afigura que ela pode sobreviver, com um pouco de boa vontade de todos.”⁹⁰⁷ O que é sabido é que, após o término das duas filarmónicas, a localidade do Fundão teve alguns anos sem banda até que, em 1963, a Associação Desportiva do Fundão (A.D.F.) criou a própria filarmónica. De acordo com Álvaro Vaz, esta nova banda teve como maestro Manuel dos Santos Leitão, seguido do filho António Alves Leitão, os quais

⁹⁰⁴ Id., *ibid.*.

⁹⁰⁵ Id., *ibid.*.

⁹⁰⁶ Id., *ibid.*.

⁹⁰⁷ *Jornal do Fundão*, Ano XIV, nº 693, 25-10-1959, p. 7. Este autor refere-se à “nossa filarmónica” o que denota que existia apenas uma. É plausível que esta seria a Banda Velha e que a Banda Nova teria sido extinta primeiramente, a julgar pelo número de elementos de ambas, que sugere maior dificuldade na Banda Nova na captação de elementos.

integraram uma ou mesmo as duas bandas que existiram antes.⁹⁰⁸ Os somente vinte e três músicos podem sugerir dificuldade de recrutamento e a existência de músicos sem uniforme indicia a dificuldade de aquisição de fardas, uma consequência das plausíveis dificuldades financeiras.



Figura 4.17. Banda da Associação Desportiva do Fundão⁹⁰⁹

Ainda segundo Álvaro Vaz, esta banda teve uma atitude invulgar e inédita em Portugal, ao iniciar o ensino de música em escolas primárias do Fundão.⁹¹⁰ A Banda da Associação Desportiva do Fundão, a última que existiu nessa vila, terminou definitivamente em meados da década de setenta.

No ano de 1890 Manuel Hermenegildo Pereira – natural da localidade, mas aprendeu música noutra freguesia – fundou uma filarmónica na freguesia de Pêro Viseu,⁹¹¹ cuja actividade se estendeu ao longo de todo o século XX. Até meados desta centúria, nada se sabe acerca deste agrupamento musical.

Alguns anos depois, em 1899, foi organizada uma corporação de bombeiros no Fundão e prevista a constituição de uma filarmónica. Porém, não há qualquer notícia que a mesma tenha sido, de facto, organizada até porque, poucos anos depois, a referida corporação entrou numa fase de declínio.⁹¹² Ainda assim, Carlos Santos faz referência a uma banda dos bombeiros, alguns anos mais tarde, embora não especifique de qual corporação: “Em Junho de 1914 [...] a Banda dos Bombeiros Voluntários animava o arraial e a cerca do convento foi tomava de grande animação.”⁹¹³

⁹⁰⁸ Disponível em <http://a-de-mirador.blogspot.pt> [consultado a 7 de Dezembro de 2013].

⁹⁰⁹ Id., *ibid.*.

⁹¹⁰ Id., *ibid.*.

⁹¹¹ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

⁹¹² José Bento, *Fundão: Património histórico e cultural*, Fundão, ed. do autor, 1990, p. 141.

⁹¹³ Carlos Manuel dos Santos (coord.), *op.cit.*, p. 11.

Em 1921 foi fundada uma banda na freguesia de Silvares por iniciativa do pároco local (José Lopes da Assunção) que, por volta de 1920, juntou os notáveis da localidade para formar a primeira direcção. Essa banda foi criada devido à precariedade nas condições de acolhimento de filarmónicas de outras localidades deslocadas a Silvares para participarem em festas populares. Segundo outra versão, a banda foi organizada pelo pároco com o objectivo de ocupar os tempos livres dos jovens da localidade, e as primeiras aulas foram ministradas pelo próprio clérigo, coadjuvado pelo pároco de Bogas de Baixo. Posteriormente, sob a regência do maestro Ernesto Jesus, foram adquiridos os instrumentos musicais de uma das duas bandas existentes na localidade de Castelejo, que tinha cessado actividade. Inicialmente, a filarmónica foi formada por vinte e nove elementos, embora só existissem vinte e um instrumentos. Um ano depois, foram adquiridos mais instrumentos através de uma série de iniciativas dos amigos da banda. Em 1924, devido ao empréstimo do fardamento a outra banda sem o consentimento dos músicos, a banda teve a sua primeira interrupção de actividade e, em 1927, foram aprovados os primeiros estatutos. Com o desenvolvimento das Minas da Panasqueira e do Cabeço do Pião, nas décadas de 1930 e 1940, e devido à necessidade de volfrâmio para a Segunda Guerra Mundial, muitos elementos da Banda de Silvares deixaram de ser agricultores e tornaram-se mineiros, abdicando da liberdade de horários para trabalhar por turnos e com horários rígidos. Nessa época, um dos beneméritos da filarmónica foi Joaquim Piçarra, secretário do director das Minas da Panasqueira, o qual, não apenas dispensava os músicos mineiros para as actuações e ensaios, como fornecia o transporte.⁹¹⁴

De acordo com António Cafede, por volta de 1880, foi fundada uma filarmónica em Castelo Novo, que teve o término por volta de 1900. Posteriormente, em 1947, um grupo de homens refundou essa banda e para isso pediu a João Mineiro, regente da vizinha Banda de Louriçal do Campo, para leccionar as primeiras aulas de música em Castelo Novo, no edifício da Casa do Povo, com vista à formação de músicos para a nova banda. Os instrumentos musicais e o fardamento foram adquiridos através de ofertas, quer da população local, quer de elementos deslocados em Lisboa, e ainda do dinheiro obtido nos primeiros serviços remunerados.⁹¹⁵ De acordo com Gomes, “aquilo [os instrumentos] custou à volta de 3000 escudos, os vinte e quatro instrumentos, e o Santos Beirão [casa de instrumentos, em Lisboa] abriu uma conta corrente e ia-se pagando”.⁹¹⁶ Ainda segundo José Gomes, esta filarmónica foi organizada por Mateus Gomes, António Duarte, Joaquim Carolino e José Maria e, na óptica de António Alves Cafede (contramestre da banda), iniciou a actividade com vinte e cinco músicos, todos ensinados por João Mineiro. Além das naturais limitações materiais, esta banda apresentava lacunas do ponto de vista humano, sendo que diversos instrumentos não foram integrados devido à escassez de

⁹¹⁴ José Manuel Pereira Barroca, *Sociedade Filarmónica Silvarensis – 1921/2003*, Fundão, Câmara Municipal do Fundão, p. 9-14.

⁹¹⁵ *Banda Filarmónica de Castelo Novo*, documento manuscrito cedido por António Cafede.

⁹¹⁶ Entrevista a José Gomes, Lisboa, 18-10-2014.

músicos, designadamente, a flauta (posteriormente também o flautim), saxofones soprano, tenor e barítono, e tuba.⁹¹⁷

Além das filarmónicas abordadas, existiram outras no município do Fundão sobre as quais não foi possível obter dados, como as duas existentes na freguesia do Castelejo (em 1921 somente uma estava activa). Também em Bogas de Baixo existiu uma filarmónica, cujos instrumentos musicais posteriormente foram cedidos à Banda de Silvares. Segundo Cafede e José Gomes, existiram também filarmónicas nas localidades de Alcaide, Orca, Alpedrinha e Vale dos Prazeres, embora todas cessadas antes de 1950.⁹¹⁸

Paralelamente existiu uma banda de características particulares: a Banda do Abrigo de São José, constituída por jovens desta instituição de acolhimento. De acordo com César Fatela, foi criada em 1957 e subsistiu apenas alguns anos. Os instrumentos utilizados foram cedidos pela CM do Fundão e pertenceram à extinta Banda União Fundanense. Mais tarde foram emprestados a uma instituição do Fundão,⁹¹⁹ a qual Álvaro Vaz diz ser a Associação Desportiva do Fundão (A.D.F.). Este autor refere que o término da Banda do Abrigo de São José antecedeu a criação da Banda da A.D.F., em 1965.⁹²⁰ Segundo a fotografia exposta em baixo, esta banda era constituída por vinte e nove instrumentistas, um número razoável, tendo em conta que a instituição, nos finais dos anos cinquenta, albergava cerca de setenta e cinco jovens. Além da banda, existiu uma orquestra (Orquestra Malaquias) constituída por instrumentos de sopro e bateria.⁹²¹



Figura 4.18. Banda do Abrigo de São José⁹²²

⁹¹⁷ Entrevistas a António Cafede e José Gomes, Estoril e Lisboa, 18-02-2014, 18-10-2014, respectivamente.

⁹¹⁸ Entrevistas a Cafede e Gomes.

⁹¹⁹ César Fatela, *A Rapaziada*, Fundão, CM do Fundão, 2005, p. 93.

⁹²⁰ Disponível em <http://a-de-mirador.blogspot.pt> [consultado a 7 de Dezembro de 2013].

⁹²¹ César Fatela, op.cit., p. 102.

⁹²² Disponível em <http://a-de-mirador.blogspot.pt> [consultado a 7 de Dezembro de 2013].

Em suma, nas últimas décadas do século XIX e primeiras da centúria seguinte, o dinamismo associativo do município do Fundão (em particular nas filarmónicas) foi especialmente relevante face às condicionantes da região, como o isolamento geográfico ou a pouca indústria. Na verdade, esse isolamento – bem como a escassez de outras formas de ocupação dos tempos livres da juventude, além das bandas – foi determinante para a criação e manutenção de filarmónicas, a principal forma de convívio dos jovens até surgirem outras associações, sobretudo desportivas. Ao contrário de outros concelhos, nomeadamente o de Águeda, a política local não interferiu na criação, manutenção ou extinção de bandas, à excepção da Banda de José Augusto, cujos ideais republicanos potenciaram alguns conflitos com os monárquicos. Mais que a política teve preponderância o papel das instituições religiosas locais numa população devota e conservadora, uma vez que as festas religiosas – principal mercado das bandas filarmónicas – eram da sua responsabilidade. Curiosamente, entre as bandas que existiram neste concelho, apenas a de Silvares foi fundada por um pároco. A União de Santa Cruz foi organizada por um proprietário abastado, tal como a Perovisense, e nas restantes não foi possível obter essa informação. À excepção da Banda de Silvares, fundada em 1921, as restantes foram criadas no século XIX. Por último, em termos de dimensão humana os escassos dados disponíveis indicam-nos números entre vinte e três e trinta e três músicos.

4.5. Caracterização do concelho de Oeiras

No terceiro quartel do século XX o distrito de Lisboa era composto por catorze concelhos, entre os quais Oeiras, e pertencia quase na totalidade à província histórica da Estremadura (somente os municípios de Azambuja e Vila Franca de Xira integravam o Ribatejo). A zona sul do distrito, incluindo Oeiras, estava inserida na região sul do país, e a zona norte na região centro. O concelho de Oeiras foi criado em 7 de Junho de 1759 por D. José I, sob a influência do ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, possuidor de propriedades no concelho. Segundo David Justino, a partir de meados do século XIX Oeiras mudou na paisagem, nas actividades económicas estruturantes e na composição social da população. Após uma fase negativa para a agricultura devido a uma série de crises e moléstias, na década de 1860 edificou-se uma grande unidade industrial no Arieiro, bem como outras de menor dimensão, o que fomentou a vinda massiva de famílias provenientes de outras regiões em busca de trabalho.⁹²³

⁹²³ Coincidência ou não é precisamente a partir da década de 1860 que aparecem as primeiras filarmónicas no concelho, as quais se disseminam rapidamente.

Neste sentido, surgiu uma classe social de operários orientados por outros valores e que se afirmavam por práticas sociais e culturais claramente diferentes. Este desenvolvimento industrial foi o primeiro grande impacto no crescimento moderno do concelho. Não obstante o pendor industrial que Oeiras adquiriu, manteve as características rurais.⁹²⁴ Com essa industrialização a população oeirense viveu uma realidade cultural diferente, hegemonizada pelo dinâmico proletariado. Deu-se, pois, a inauguração do plurifacetado associativismo,⁹²⁵ um marco decisivo para a criação de inúmeras colectividades, muitas delas com filarmónica.

No final do século XIX sucedeu o segundo impacto ao nível do crescimento do concelho, graças ao crescente interesse pelas praias da chamada linha. As casas de praia transformaram-se em casas residenciais, com a migração dos estratos médios e elevados da população da capital a assumirem o pioneirismo do movimento. Associados à vida de praia surgiram cafés, casinos e espaços desportivos que marcaram o início do século.⁹²⁶ Até aos anos de 1940 Oeiras assistiu a um período de grande desenvolvimento de infra-estruturas de transportes, o que favoreceu a continuação da instalação de indústrias. Também se assistiu à dinamização social e cultural do concelho, traduzida na fundação de sociedades recreativas e desportivas e teatros.⁹²⁷

Na década de 1950 o crescimento de Lisboa abrandou, ao mesmo tempo que os concelhos periféricos cresceram, incluindo Oeiras. Esse transbordar do crescimento urbano levou ao terceiro impacto no desenvolvimento de Oeiras. Durante os anos sessenta e setenta este município cresceu ao ritmo mais elevado da história, perdendo a identidade de “concelho da linha” para se transformar num dormitório de Lisboa, com uma população maioritariamente desenraizada, sem qualidade urbana nem modo de vida autónomo. Ao contrário dos dois impactos anteriores, este foi culturalmente pobre e socialmente pouco dinâmico, e só na segunda metade da década de 1980 se conteve.⁹²⁸ No terceiro quartel do século XX o concelho de Oeiras possuía uma área total de sessenta e dois quilómetros quadrados, confinava a Norte com o concelho de Sintra, a Poente com o de Cascais, a Sul com o Rio Tejo e a Nascente com o município de Lisboa (v. Figura 4.19).

⁹²⁴ David Justino, “Oeiras, em busca de um sentido” in *I Ciclo de Estudos Oeirenses: Oeiras – A terra e os homens*, CMO, Oeiras, Novembro de 1998, p. 376-379.

⁹²⁵ Manuela Hasse e Jorge Miranda (coord.), *Para uma história dos lazeres no concelho de Oeiras*, Oeiras, CM de Oeiras, 1995, p. 13.

⁹²⁶ David Justino, op.cit., p. 380.

⁹²⁷ António Fernandes, *A geografia de Oeiras – Atlas Municipal*, Oeiras, CM de Oeiras, 1997, p. 25.

⁹²⁸ David Justino, op.cit., p. 382-383.



Figura 4.19. Concelho de Oeiras no terceiro quartel do século XX⁹²⁹

Em 1950 a população residente no concelho de Oeiras totalizava 53248⁹³⁰ habitantes, aumentando para 94255⁹³¹ em 1960, e para 180194 em 1970.⁹³² Portanto, em apenas duas décadas a população oeirense quase quadruplicou. É relevante frisar que uma parte significativa desses residentes era natural de outras localidades, mas deslocou-se para Oeiras sobretudo por motivos profissionais.

| | Distrito de Lisboa | Concelho de Oeiras | Freguesia de Oeiras | Amadora | Carnaxide |
|-------------|---------------------------|---------------------------|----------------------------|----------------|------------------|
| 1950 | 1 222471 | 53248 | 6285 | 18789 | 20136 |
| 1960 | 1 382959 | 94255 | 6875 | 47355 | 28301 |
| 1970 | 1 577390 | 180194 | 13962 | 111929 | 38745 |

Quadro 4.4. Evolução da população residente em Oeiras⁹³³

No terceiro quartel do século XX o concelho de Oeiras era composto por cinco freguesias, incluindo Amadora, Barcarena e Carnaxide – as freguesias com filarmónica. Somente as localidades de Oeiras e São Julião da Barra e de Paço de Arcos não tinham banda nesse período. A freguesia da Amadora, criada em 1916, fez parte deste município até 1979, ano em

⁹²⁹ Disponível em Mário Crispim e Pedro Lobo, *Retratos de Oeiras*, Oeiras, Publicações DAS, 1994, p. 19.
□: Símbolo que sinaliza as freguesias com banda de música no terceiro quartel do século XX (Amadora, Barcarena e Carnaxide).

⁹³⁰ Destes, 25 555 eram homens. 554 estavam temporariamente ausentes.

⁹³¹ Destes, 45 354 eram homens. 969 estavam temporariamente ausentes.

⁹³² INE, op.cit..

⁹³³ INE, op.cit..

que foi elevada a concelho. No ano de 1937 a Amadora foi promovida à categoria de vila e no período em consideração tinha uma área de cerca de dezasseis quilómetros quadrados. Em 1950 possuía 18789⁹³⁴ habitantes, um número que aumentou para 47355⁹³⁵ em 1960, e para 111929 em 1970,⁹³⁶ ou seja, em duas décadas a população desta freguesia sextuplicou e para isso foi determinante o seu desenvolvimento habitacional e industrial. A freguesia de Carnaxide era composta por diversas localidades que em tempos também tiveram banda de música, nomeadamente, Cruz-Quebrada, Linda-a-Pastora e Linda-a-Velha. Com uma área total de cerca de dezasseis quilómetros quadrados (uma das maiores freguesias do concelho), em 1950 possuía 20136⁹³⁷ habitantes, um número que aumentou para 28301⁹³⁸ em 1960, e para 38745 em 1970,⁹³⁹ o que representa um aumento de quase o dobro em duas décadas.

O facto de este município não ter sofrido uma redução de habitantes no período em consideração, pelo contrário, como se pode confirmar no Quadro 4.4., não é sinónimo de inexistência de emigrantes. O aumento da população é explicado pela migração interna, ou seja, pelo estabelecimento no concelho de cidadãos provenientes de outras localidades, sobretudo de áreas rurais do interior.

Não é conhecido o número de homens residentes no município de Oeiras mobilizados para a Guerra Colonial. Somente foi possível apurar que o número de militares mortos em África foi dezanove: nove de Carnaxide, seis em Oeiras, três em Paço de Arcos e um em Barcarena.⁹⁴⁰

Existiram diversos agrupamentos musicais paralelos às filarmónicas no concelho de Oeiras, durante o terceiro quartel do século XX, com destaque para os *jazzes*. Alguns dos mais conceituados foram Os Azuis, de Carnaxide (em 1932 venceram um concurso em Lisboa), O Sólido, de Porto Salvo, fundado em 1941, e Augusto e Seus Rapazes, de Linda-a-Pastora. Simultaneamente foram organizados grupos desportivos, como o Oeiras Foot-Ball Club, em 1906, o Sport Algés e Dafundo, em 1915, o Sporting Club de Oeiras, em 1919, e o Futebol Clube de Paço de Arcos, em 1921. Seguiram-se outros um pouco por todo o concelho, sendo os desportos mais populares o futebol, o basquetebol e o hóquei em patins.

⁹³⁴ Destes, 8981 eram homens. 168 estavam temporariamente ausentes.

⁹³⁵ Destes, 23008 eram homens. 450 estavam temporariamente ausentes.

⁹³⁶ INE, op.cit..

⁹³⁷ Destes, 9455 eram homens. 220 estavam temporariamente ausentes.

⁹³⁸ Destes, 13424 eram homens. 328 estavam temporariamente ausentes.

⁹³⁹ INE, op.cit..

⁹⁴⁰ Disponível em <http://ultramar.terraweb.biz>, *Mortos na Guerra do Ultramar – Concelho de Oeiras* [consultado a 10 de Setembro de 2013].

4.5.1. O movimento filarmónico em Oeiras até meados do século XX

O concelho de Oeiras foi essencialmente rural até meados do século XIX, mas na segunda metade dessa centúria a implementação de diversas unidades fabris, fornecedoras de postos de trabalho, fomentou importantes transformações ao nível económico, social e cultural. Esse impacto foi sentido de forma tão intensa que, em termos demográficos, o número de operários fabris quase igualou o de trabalhadores rurais.⁹⁴¹ Após o estabelecimento dessas indústrias os trabalhadores sentiram necessidade de participar e ter uma vida social, o que levou à criação e organização de actividades culturais, desportivas e recreativas no interior das fábricas, incluindo filarmónicas. Apesar das óbvias vantagens, sobretudo ao nível da disponibilidade de recursos humanos e materiais, as bandas fabris tinham o inconveniente de a sua durabilidade estar condicionada à existência mais ou menos prolongada da respectiva fábrica.

Naturalmente, nem só nas indústrias se organizaram bandas. A necessidade de sociabilização dos trabalhadores ultrapassou a fronteira das fábricas e nos seus tempos livres reuniam-se, primeiramente nos correios, na farmácia ou noutra local público da localidade, e posteriormente nas sociedades e colectividades por eles organizadas. Entre as actividades praticadas a música era frequentemente a principal, facto comprovado pela denominação da maioria das colectividades, que continha frequentemente os termos “musical” ou “filarmónica”. A actividade musical era praticada sobretudo no contexto de bandas, embora também fosse vulgar a constituição de tunas ou coros, por serem mais fáceis de organizar materialmente. Nesse sentido, a população de Oeiras passou a viver uma realidade cultural diferente, protagonizada por uma classe proletária dinâmica, surgindo assim um multifacetado surto associativo. Como escreveu Carlos Ramos no *Echo* “em 1900 tem o concelho de Oeiras acompanhado o desenvolvimento operado nestes últimos anos, em o nosso país, no movimento associativo. [...] Já se encontram colectividades de todo o género, desde a simples filarmónica à cooperativa de consumo”.⁹⁴²

Na segunda metade do século XIX o concelho de Oeiras foi um caso paradigmático no âmbito da proliferação de associações e colectividades por todo o país, tendo inclusive uma posição de destaque, se tivermos em conta a quantidade significativa de colectividades criadas, a maioria dedicada à prática do teatro e da música, especialmente na vila de Oeiras. De acordo com *O Século*, no ano de 1893 existiam duas bandas filarmónicas nesta vila⁹⁴³ e, em 1897, já se

⁹⁴¹ AA.VV., *Cooperativa de crédito e consumo do pessoal da Fábrica da Pólvora de Barcarena – apontamento para a sua história (1895-1986)*, Oeiras, CM de Oeiras, 2001, p. 11.

⁹⁴² *Echo*, 1900, Paço de Arcos apud AA.VV., *Cooperativa de crédito e consumo do pessoal da Fábrica da Pólvora de Barcarena – apontamento para a sua história (1895-1986)*, p. 11.

⁹⁴³ *O Século*, Ano 13, nº 4127, 23-07-1893, p. 1.

registavam cinco colectividades ligadas à música.⁹⁴⁴ Quatro anos depois, em 1901, as colectividades que desenvolviam actividades musicais eram oito.⁹⁴⁵

No período mediado entre 1873 e 1933 foram fundadas na vila de Oeiras nove sociedades de recreio, não obstante a efemeridade de algumas. A mais antiga denominava-se A Guerrilha do Baltazar e a mais moderna, Sociedade União Musical e Escolar de Oeiras (SUMEO), conhecida pelo nome de Os Carecas. Nesta ordem, a segunda foi a Sociedade Artística Operária do Arieiro, fundada em 1874. Em 1903 fundou-se a Academia Instrução Musical Oeirense que, em 1930, se incorporou na Associação dos Bombeiros como banda privativa, e ficou conhecida por “Banda dos Jesuítas”. No ano de 1909 fundou-se o sol-e-dó Operário de Oeiras, mais conhecido por Sol-e-dó do Salvador, devido ao nome do seu regente – Salvador Batista.⁹⁴⁶ Quanto à totalidade do concelho de Oeiras, em 1900 existiam vinte e uma colectividades. Destas, onze eram de recreio (o que inclui as de instrução), duas humanitárias (bombeiros), cinco de socorros mútuos, duas cooperativas e uma Liga de Lavradores.⁹⁴⁷

Especificamente em relação às colectividades com banda, entre meados do século XIX e a queda da monarquia foram fundadas no concelho as seguintes: Sociedade Filarmónica Fraternidade de Carnaxide; Sociedade Filarmónica Recreio Artístico da Amadora; Associação dos Bombeiros Voluntários Progresso Barcarenense; Sociedade de Instrução Musical e Escolar Cruz Quebradense;⁹⁴⁸ Sociedade de Instrução Musical de Paço de Arcos; e Academia Instrução Musical Oeirense.⁹⁴⁹

A Banda da Sociedade Filarmónica Fraternidade de Carnaxide (SFFC) foi fundada em 1866 e tudo indica que foi a primeira banda civil criada no concelho de Oeiras. Este agrupamento musical surgiu nos primeiros meses de vida da respectiva sociedade e os principais impulsionadores foram dois elementos da primeira direcção: Francisco Cuco e o padre Francisco da Silva Figueira. Na primeira reunião da sociedade foi decidido angariar-se o maior número possível de sócios e alguns dias depois totalizavam cerca de sessenta, um número elevado em proporção com a população local, facto demonstrativo do entusiasmo com que a ideia foi acolhida. Numa das reuniões seguintes o padre Francisco Figueira, um entendido e apaixonado

⁹⁴⁴ *A Lanterna*, 1º ano, nº 15, 16-05-1897, p. 3.

⁹⁴⁵ O facto de desenvolverem actividades musicais não significa possuírem banda de música. No entanto, evidencia a apetência da população Oeirense para a música.

⁹⁴⁶ Luiz Teixeira de Vasconcelos, *Oeiras de ontem, de hoje e de amanhã*, Lisboa, Liga dos Interesses de Oeiras, s. d., p. 21. O autor da obra *Cooperativa de crédito e consumo do pessoal da Fábrica da Pólvora de Barcarena – apontamento para a sua história (1895-1986)*, p. 12, considera que a banda formada na Fábrica do Arieiro foi fundada em 1868 e não em 1874.

⁹⁴⁷ *Anuario Commercial de Portugal*, 1905, Lisboa, *apud* Hasse, Manuela e Miranda, Jorge (Coord.), *op.cit.*, p. 15-17.

⁹⁴⁸ Cessou actividade nos anos de 1940, tendo-a retomada em 2004.

⁹⁴⁹ Cessou actividade durante a primeira metade do século XX e ficou conhecida por “Velha Academia”.

pela música, propôs a criação de uma filarmónica, que foi iniciada com dezassete elementos, um número que cresceu para vinte e quatro em 1902.⁹⁵⁰

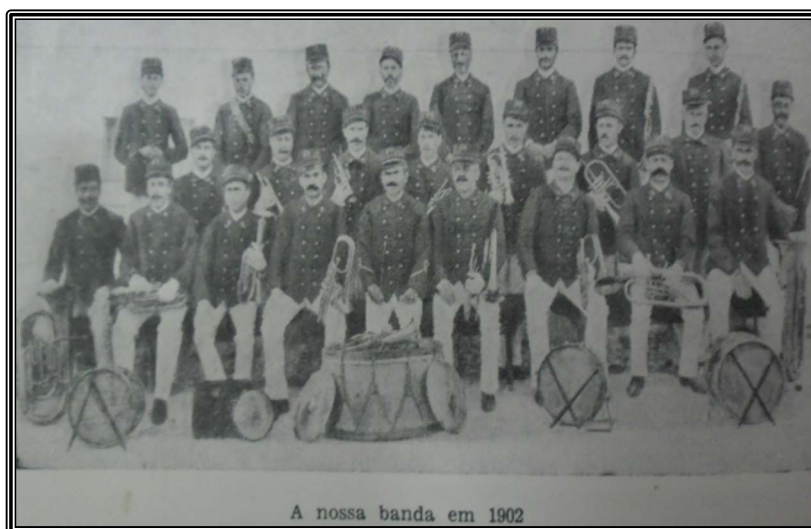


Figura 4.20. Banda da SFFC, 1902⁹⁵¹

O primeiro regente foi o senhor Leonardo, sucedido pelos mestres Pinho e Gomes. Entre 1885 e 1895 o regente Cruz liderou a banda e, entre finais de 1895 e 1919, foi o maestro José Maria Pimentel. De Novembro de 1919 a Abril de 1926 dirigiu a filarmónica o maestro José Esteves Serra, instrumentista da Banda da GNR e das orquestras sinfónicas de Pedro Blanch e do Teatro Nacional de São Carlos. Por motivo de doença retirou-se e foi substituído novamente por José Maria Pimentel, até ao início de 1932. Em Maio deste ano seguiu-se Laurentino Augusto de Serra e Moura, mantido no cargo até 1940 e responsável por uma série de iniciativas, não só ao nível musical, mas também organizacional e social proibindo, por exemplo, fumar nos ensaios. A este maestro sucedeu um dos mais conceituados da época, o almadense Leonel Duarte Ferreira,⁹⁵² que dirigiu a banda entre 1940 e 1942, seguindo-se o Tenente Francisco Carraça Villa Nova.⁹⁵³

Segundo Martinho Simões, a Banda da Sociedade Filarmónica Recreio Artístico da Amadora (SFRAA) foi fundada em 28 de Julho de 1878 e teve a sua sede no edifício da primeira escola primária da Amadora.⁹⁵⁴ De acordo com fotografias expostas na actual sede, em finais do século XIX era constituída por vinte e três músicos, um número que aumentou para vinte e sete

⁹⁵⁰ Mariano Roque Laia (dir.), *Sociedade Filarmónica Fraternidade Carnaxide – 100 anos ao serviço da cultura e do recreio*, Carnaxide, Edição do autor, Agosto de 1966, s.p.

⁹⁵¹ Id., *ibid.*

⁹⁵² Acerca deste maestro v. Manuel Jerónimo, *Leonel Duarte Ferreira (1894-1959): vida e obra musical*, Tese de Doutoramento apresentada à FCSH-UNL, 2012. Em Almada foi-lhe dedicado o Museu da Música Filarmónica e o seu nome faz parte da toponímia desta cidade.

⁹⁵³ Mariano Roque Laia (dir.), *op.cit.*, s.p.

⁹⁵⁴ A. Martinho Simões, *Concelho de Oeiras e freguesia da Amadora – Apontamentos para a sua história*, Oeiras, CM Oeiras, 1969, p. 14.

em 1926. Sabemos que, em 27 de Junho de 1937, realizou um concerto nas festas da Amadora e brilhou um baile popular realizado nesse contexto.⁹⁵⁵ Na mesma década efectuou um concerto em Aqualva. Sob a direcção de Mário Pereira Gomes, interpretou o seguinte reportório: *L'Amour fidele*, marcha de N. Chamusca; *Saudade*, ouverture de Encarnação; *Aurora*, polca para cornetim de E. Graça; *Carmen*, selecção da ópera de Bizet; *Hortense*, ouverture de A. Castro; *Fantasia em fá*, de Couto; *Céu e mar*, valsa de B. da Costa; *Viva a Marinha*, pasodoble de Romero.⁹⁵⁶

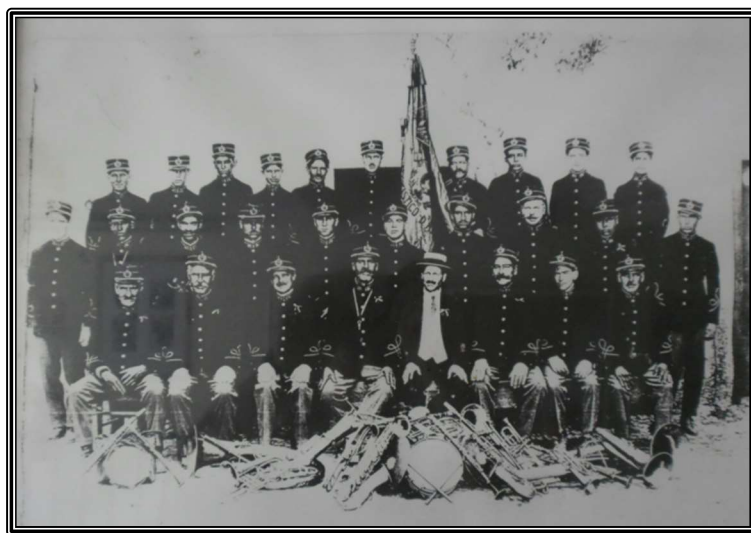


Figura 4.21. Banda da SFAA, 1926⁹⁵⁷

Catorze anos depois da criação da primeira banda, e dois após a organização da segunda, no ano de 1880 foram formadas no concelho de Oeiras mais duas filarmónicas, designadamente, na Associação dos Bombeiros Voluntários Progresso Barcarenense e na Sociedade de Instrução Musical e Escolar Cruz Quebradense (SIMECQ). A primeira foi criada precisamente no dia 25 de Março daquele ano, embora o primeiro agrupamento musical formado em Barcarena tenha sido um sol-e-dó, constituído em 1878. Em 26 de Maio de 1894 foi criada outra colectividade na freguesia – a Associação de Instrução e de Beneficência Joaquim Sabino de Sousa – que, posteriormente, por razões de ordem política, alterou a designação para Associação de Instrução e Beneficência de Barcarena. Entre estas duas colectividades criou-se um espírito de rivalidade até que, no ano de 1901, um incêndio destruiu a sede da Sociedade Filarmónica de Barcarena. Como não existiam bombeiros na localidade, a população exigiu a criação de um, que foi formado em 1901, fundindo as duas colectividades existentes e dando origem à Associação dos Bombeiros

⁹⁵⁵ Idem, p. 77.

⁹⁵⁶ *Arte Musical*, ano 2, nº 66, 30-10-1932, p. 6.

⁹⁵⁷ Fotografia exposta na sede da colectividade.

Voluntários Progresso Barcarenense.⁹⁵⁸ É do nosso conhecimento que em 18 de Agosto de 1947 efectuou um concerto na localidade de Porto Salvo, sob a direcção de Alípio Seco.⁹⁵⁹

No dia 9 de Outubro do mesmo ano foi fundada a Sociedade de Instrução Musical e Escolar Cruz-Quebradense, a partir de um grupo musical existente.⁹⁶⁰ O organizador foi João Marques, o primeiro presidente Ferreira Godinho e o primeiro maestro Joaquim Brás.⁹⁶¹ Contrariamente, um periódico refere que o primeiro maestro e organizador da banda foi Aureliano José Soares, que também ensinava os aprendizes.⁹⁶² Concertos, bailes, teatro, convívio associativo e festas de beneficência eram as actividades desta sociedade. Em 1919 mudou de instalações e, a par da banda, o teatro passou a ser referência nas redondezas.⁹⁶³ Posteriormente, através de donativos dos cruz-quebradenses foi edificado um coreto destinado a actuações da filarmónica.⁹⁶⁴ Em 17 de Abril de 1932 a banda efectuou um concerto, sob a regência de Aureliano José Soares, na Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo com o seguinte programa: *Marcha militar*, de Schubert; *Guarany*, sinfonia de Carlos Gomes; *Nina Pancha*, zarzuela de Valverde; *Gioconda*, ópera de Ponchielli; *Tannhäuser*, ópera de Wagner; *Madame Buterfly*, ópera de Puccini; *France*, suíte em três tempos de Briot; *Séqua, pasodoble* de M. Ribeiro.⁹⁶⁵ Sob a direcção deste maestro a filarmónica alcançou o primeiro lugar num concurso de bandas civis realizado na associação A Voz do Operário.⁹⁶⁶ No ano de 1935 o Presidente da Republica, Óscar Carmona, conferiu à SIMECQ o grau de Cavaleiro da Ordem de Benemerência.⁹⁶⁷ Nos seus tempos áureos a filarmónica contou com cinquenta músicos.⁹⁶⁸ Cessou actividade em 1948, quando era constituída por cerca de trinta músicos, ressurgindo em 2005.

⁹⁵⁸ www.bandasfilarmonicas.com [consultado a 10 de Setembro de 2013].

⁹⁵⁹ AMCA FIA, *Programa da Grande Festa Anual de Porto Salvo, 17, 18 e 19 de Agosto de 1947*, não catalogado.

⁹⁶⁰ Levy Nunes Gomes, *Sociedade de Instrução musical e Escolar Cruz-Quebradense (1880-2005): 125 anos de existência*, Oeiras, CM de Oeiras, 2005, p. 17.

⁹⁶¹ Gilberto Monteiro, *O sítio da Cruz Quebrada – Nótulas de micro-história*, separata de “O Fermento”, Cruz-Quebrada, s. d., p. 159.

⁹⁶² *O Cruz Quebradense*, Cruz-Quebrada, Ano II, nº 21, Outubro de 1968, p. 8.

⁹⁶³ Levy Nunes Gomes, op.cit., p. 20.

⁹⁶⁴ Gilberto Monteiro, op.cit., p. 159.

⁹⁶⁵ *O Cruz Quebradense*, Cruz-Quebrada, número único, Outubro de 1959, p. 2.

⁹⁶⁶ Manuel Ferreira Guiomar, *O Cruz Qubradense*, Cruz-Quebrada, Ano I, nº 4, Maio de 1967, p. 8.

⁹⁶⁷ *O Cruz Quebradense*, Cruz-Quebrada, número único, Outubro de 1959, p. 3.

⁹⁶⁸ *O Cruz Quebradense*, Cruz-Quebrada, Ano II, nº 21, Outubro de 1968, p. 8.



Figura 4.22. Banda da SIMECQ, década de 1940⁹⁶⁹

Em 1882 foi criada a Banda do Grémio de Recreio Familiar (Paço de Arcos) a qual, apesar da duração reduzida, é a mais antiga colectividade de Paço de Arcos. A primeira assembleia-geral foi realizada em 3 de Julho de 1882 na casa de Luís Varela. Fixados os objectivos desta agremiação, que incidiam na organização de uma orquestra e na realização de divertimentos compatíveis com as receitas cobradas, foi eleita uma Comissão Instaladora, composta por Júlio Vieira, José Raposo e Francisco Cunha, respectivamente, presidente, vogal e secretário. Em contraste com o Clube dos Banhistas, esta colectividade era popularmente conhecida por Clube da Terra, Grémio ou Clube Recreio Familiar. No dia 13 de Julho de 1882 realizou-se a segunda assembleia-geral, com a presença de trinta e sete sócios, a fim de aprovar os estatutos provisórios. Foi também eleita a primeira direcção, constituída por João Augusto Moreira, Francisco Cunha, Júlio Vieira, Eugénio Gonçalves e José Raposo. No mês seguinte, consumou-se a terceira assembleia-geral a fim de aprovar os estatutos definitivos, eleger a primeira mesa da assembleia-geral e criar um grupo musical constituído por trinta e dois sócios, que teve como orientador João Pedro Vieira, contramestre da Banda de Infantaria 5. Os instrumentos foram comprados mediante adiantamento do presidente da direcção e os associados músicos pagaram-nos em prestações semanais de cem réis. Em Julho de 1883 foi inaugurada a sede da colectividade com um espectáculo que teve a participação do grupo musical da sociedade que interpretou o *Hino do Grémio*.⁹⁷⁰ No ano seguinte a direcção impôs regras rígidas a propósito do vestuário a usar na nova sede, entre elas, a proibição do barrete e a obrigatoriedade da gravata. Estas medidas foram repudiadas pelos sócios e a sua discórdia levou a direcção a aumentar o valor da quotização, com intuito selectivo. Esta medida foi rejeitada pela maioria e a direcção

⁹⁶⁹ Levy Nunes Gomes, op.cit., p. 62.

⁹⁷⁰ Rogério de Oliveira Gonçalves, *Os bombeiros de Paço de Arcos (1893-1993)*, Oeiras, CM Oeiras, 1993, p. 18. Grémio, Sociedade ou Associação, mas o hino manteve-se inalterado.

demitiu-se.⁹⁷¹ Em 1885 foi extinto o Grupo Musical do Grémio (possuía apenas quatro músicos) porque os sócios da classe operária abandonaram a colectividade, que passou a ser frequentada pelas pessoas mais prestigiadas da localidade, transformando-se a associação em *Club*. No ano seguinte, em 1886, foi mudado o título do Grémio Recreio Familiar para *Club Recreio Popular*.⁹⁷²

Com objectivos de recreio e instrução musical os sócios operários que abandonaram o grémio fundaram, nesse ano, a Sociedade Independência que, em 1899, adoptou o nome inicial de Grémio Recreio Familiar. Esta associação foi a mola impulsadora do associativismo local, embora tenha sido dissolvida em 1899 por ordem da Administração do Concelho. Nessa época, além das filarmónicas existiram diversos grupos musicais no concelho, incluindo agrupamentos militares, como a Charanga da Cavalaria 4, que no ano de 1898 abrilhantou diversos bailes na Associação Instrução e Recreio João de Deus. Nesta associação foi fundada, em 1894, a *Troupe de Guitarristas 1º de Março* e em 1901 foi criado o Grupo Musical Século XX.⁹⁷³

Três anos após a extinção do Grémio de Recreio Familiar, em 1 de Janeiro de 1902 foi fundada a sua herdeira – a Sociedade de Instrução Musical de Paço de Arcos (SIMPA). No ano de 1906 a banda desta sociedade, composta por vinte e três elementos, organizou em Lisboa, no Teatro da Trindade, um evento em benefício da própria colectividade. Em 1921 o número de músicos diminuiu ligeiramente para vinte e um.⁹⁷⁴ No dia 29 de Julho de 1927 a Associação de Bombeiros Voluntários de Paço d' Arcos, fundada em 30 de Outubro de 1893, fundiu-se com a Sociedade de Instrução Musical. Daí em diante, com a antiga sede a servir apenas de ponto de apoio para os ensaios, a construção de um cineteatro contribuiu para a revitalização das actividades culturais. Com um novo fardamento a filarmónica atingiu a reputação das congéneres⁹⁷⁵ e Videira considerou-a “uma das melhores bandas de música do país”.⁹⁷⁶ Três meses após a referida fusão a banda estreou-se em dois festivais organizados pelo Paço de Arcos Sports Clube e, desde então, ocorreu a satisfazer os pedidos de actuação.⁹⁷⁷

⁹⁷¹ Rogério de Oliveira Gonçalves, op.cit., p. 19.

⁹⁷² Joaquim Coutinho, “Apontamentos para a história do Associativismo em Paço de Arcos” in *I Encontro de História Local do Concelho de Oeiras – Actas*, 8 a 10 de Outubro de 1992, CM de Oeiras, 1993, p. 79.

⁹⁷³ Rogério de Oliveira Gonçalves, op.cit., p. 20-22.

⁹⁷⁴ Idem, p. 23-24.

⁹⁷⁵ Idem, p. 74.

⁹⁷⁶ M. P. Videira, *Monografia de Paço de Arcos – apontamentos*, Caxias, Esc. Tip. do Reformatório Central de Lisboa padre António Vieira, 1947, p. 87.

⁹⁷⁷ Rogério de Oliveira Gonçalves, op.cit., p. 74-76. Eis alguns dos serviços realizados fora de portas: 1926: aniversário da Sociedade de Instrução Musical e Escolar Cruz-Quebradense; 1927: aniversário da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense; certame musical organizado pelo Grupo Sportivo de Carcavelos; 1928: Juramento de Bandeira dos recrutas do Grupo de Defesa Submarina de Costa; aniversário dos Bombeiros de Oeiras; 1929: festa dos Bombeiros de Moscavide; 1930: encerramento do I Congresso Nacional dos Bombeiros, no Estoril; 1931: encerramento do II Congresso Nacional dos Bombeiros, em Setúbal; 1932: festa dos Bombeiros Voluntários Lisbonenses; 1933: festa da Assistência Infantil da Freguesia de São José, de Lisboa; 1934: festas do Grupo Musical Unidos Caxienses e do Grupo de Defesa Submarina de Costa; 1935: parada dos bombeiros em Lisboa; festas dos Bombeiros de Oeiras, Estoril e Linda-a-Pastora; sessão comemorativa da Batalha de Aljubarrota; 1936: aniversários dos

No ano de 1928 foram estreados novos instrumentos musicais e vendidos os mais antigos, numa época em que a filarmónica contava com quarenta e cinco elementos. Em 1932 o maestro era Pedro Lopes Belchior e em 1933 a direcção, presidida por José Machado Passos, propôs o Regulamento da Banda, aprovado em 21 de Novembro de 1933.⁹⁷⁸ A seguinte fotografia confirma-nos aproximadamente o número de músicos referido por Gonçalves – cerca de quarenta –, um número bastante aceitável.



Figura 4.23. Banda da SIMPA, 1928⁹⁷⁹

Entre Janeiro e Novembro de 1934 a regência da filarmónica esteve a cargo de Manuel António da Silva e entre Janeiro e Março, do ano seguinte, esteve suspensa a sua actividade musical, não obstante Joaquim Ferreira continuar a leccionar os aprendizes. Essa interrupção foi provocada por uma denúncia feita na Sociedade de Autores e Compositores Musicais sobre o facto de o regente da banda – Joaquim Ferreira – não possuir cartão de profissional, o que o impossibilitava de reger a banda. Indignado com essa denúncia, o maestro Raul Portela ofereceu-se para dirigir, gratuitamente, a filarmónica.⁹⁸⁰ No ano de 1936 foi realizado um jantar de homenagem ao regente da banda, Raul Portela Santos.⁹⁸¹ Este maestro pediu demissão em Agosto

Bombeiros de Sintra, do Grupo Musical de Talaíde e do Grupo Musical Unidos Caxienses; Parada da Exposição de Oeiras, inaugurada pelo Presidente da República; 1937: festas dos Bombeiros do Sul e Sueste (Barreiro) e da Associação de Fraternidade de Carnaxide; concerto na Sociedade de Beneficência de Linda-a-Pastora; 1938: festejos de Carnaval na Avenida da Liberdade, em Lisboa, a pedido do Governo Civil de Lisboa; 1939: Aniversário dos Bombeiros de Oeiras.

⁹⁷⁸ Idem, p. 76-77.

⁹⁷⁹ Idem, p. IX.

⁹⁸⁰ Idem, p. 77.

⁹⁸¹ Raul Portela Santos (n. Lisboa em 08-01-1889 – m. Paço de Arcos em 20-08-1942). Foi menino do Coro da Sé de Lisboa. Um padre ciente da sua precoce vocação musical recomendou-o ao padre António de Oliveira, que o internou numa Casa de Detenção e Correção em Caxias. Foi aluno do maestro Domingos Caldeira e executante de quase todos os instrumentos musicais, regente de coros em Vila Franca de Xira, na

de 1939, num gesto de apoio ao presidente da Direcção Carlos Vieira Ramos, que tomara igual decisão. Esta questão foi sanada com a retirada das pretensões de ambos e Raul Portela dirigiu a banda até falecer, em 1942. Segundo Gonçalves, entre os finais da década de 1930 e inícios dos anos de 1940, esta filarmónica enfrentou um período de decadência devido ao “envelhecimento, morte e conseqüente esgotamento dos valores iniciais não renovados em tempo oportuno, que impediram a continuação da tradição musical de Paço de Arcos”. João Roque Trindade, um dos sobreviventes da Sociedade Instrução Musical, tentou servir a banda como director, mas com a sua morte, em Outubro de 1940, seguida da de Raul Portela, o regente Joaquim Santos assistiu aos últimos momentos da banda. Em 17 de Dezembro de 1946 a assembleia-geral aprovou por unanimidade a venda dos instrumentos disponíveis.⁹⁸²

Embora inúmeras bandas civis, incluindo de Oeiras, tenham entrado em crise a partir dos anos de 1950, noutras, esse período antecipou-se e chegou na década anterior, como nos sugere Rogério Gonçalves: “Além da música e do teatro, em nítido declínio a partir dos anos quarenta, outras actividades culturais mereceram a melhor atenção aos bombeiros paço-arcuenses [...]”.⁹⁸³ Após a extinção da banda, vários grupos musicais foram organizados nos bombeiros de Paço d’Arcos. O primeiro foi a Orquestra Jazz, embora, dificuldades financeiras tenham terminado a sua actividade em 1948. No mesmo ano foi substituída por outro agrupamento, dirigido por José Machado Passos, e três anos depois foi formada a Orquestra Excêntrica de Harmónicas que actuou, por exemplo, na inauguração do Estádio do Sport Lisboa e Benfica.⁹⁸⁴

Em 1903 foi fundada a Banda da Academia Instrução Musical Oeirense que, em 1930, se incorporou na Associação dos Bombeiros de Oeiras e ficou conhecida por “banda dos jesuítas” ou “velha academia”. Como outras do concelho, extinguiu-se na década de 1950 por motivos incógnitos,⁹⁸⁵ um ano antes do desaparecimento da Banda da SUMEO. Devido à proximidade de ambas – as sedes eram separadas por uma rua – foi criada uma rivalidade entre elas.⁹⁸⁶

Além das filarmónicas organizadas no seio de associações e colectividades, outras foram fundadas no interior das fábricas disseminadas em Oeiras no decorrer da segunda metade do século XIX. É caso da Banda da Sociedade Filarmónica Artística do Arieiro, criada em 1868 pelos operários da fábrica de Lanifícios de São Pedro do Arieiro. Sob tutela do proprietário, José Diogo da Silva, foi construído um coreto no pátio daquela unidade fabril destinado às

Tutoria de Infância, na Penitenciária de Lisboa, professor de violino e piano, maestro, compositor. Fez centenas de canções repartidas por seis filmes e para mais de 100 revistas. Dessas canções sobressai “Lisboa Antiga” (1937). Desde 1950 que faz parte da toponímia de Caxias (Rua Maestro Raul Portela) in Rogério de Oliveira Gonçalves, op.cit., p. 77.

⁹⁸² Rogério de Oliveira Gonçalves, op.cit., p. 78.

⁹⁸³ Idem, p. 87.

⁹⁸⁴ Idem, p. 78. Nos cinco anos de existência a maior dificuldade foi a inexistência de um local de ensaio.

⁹⁸⁵ Salvador Costeira in Prefácio de Sandra Fernandes e Osvaldo Gago, *Maestro Joaquim Alferes – fotobiografia*, Oeiras, fotobiografias.com, 2004, s.p.

⁹⁸⁶ Segundo depoimento de Salvador Costeira a Bruno Madureira, Porto Salvo, 14-02-2013.

apresentações da banda. Em 1900, embora com 304 sócios, este agrupamento musical entrou em estagnação conjuntamente com a própria fábrica.⁹⁸⁷ Nesse período foram fundadas outras colectividades com grupos musicais sem, no entanto, serem considerados filarmónicas, como a Sociedade Musical Aliança Operária (1890) e a Sociedade Musical Simpatia e Gratidão (1891).

Aparentemente, a mudança de regime político, em 1910, não teve influência no movimento associativo oeirense, pois continuaram a surgir sociedades, algumas delas com filarmónica. Entre a instauração da República e meados do século XX foram fundadas no concelho de Oeiras as seguintes colectividades com banda de música: Sociedade de Instrução Musical e Escolar de Porto Salvo; Academia Recreativa de Linda-a-Velha; Sociedade Recreativa União e Capricho de Linda-a-Pastora;⁹⁸⁸ e Sociedade União Musical e Escolar de Oeiras.

Quatro anos após a instauração do regime republicano foi fundada, em 15 de Novembro de 1914, a Sociedade de Instrução Musical de Porto Salvo (SIMPS) com a denominação inicial de Grupo Musical Recreativo Portosalvense. Esta colectividade tem antecedentes numa casa de venda de vinhos que posteriormente se organizou em colectividade, tal como o rival Grupo Musical Esperança no Futuro Portosalvense. Nesta segunda colectividade organizou-se um grupo cénico e outro musical, regido por Pedro Lopes Belchior. No ano de 1927 faleceram os seus principais responsáveis e esta cessou actividade, o que levou uma parte dos associados a aproximarem-se do rival Grupo Musical Recreativo Portosalvense.⁹⁸⁹ Não obstante as primeiras fotografias que comprovam uma actividade musical na sociedade serem somente da década de 1930,⁹⁹⁰ a sua denominação inicial – Grupo Musical Recreativo Portosalvense – sugere efectivamente a existência da prática musical na instituição desde o início. Porém, essa prática musical não se iniciou com uma filarmónica, mas com outro tipo de grupo musical que incluía instrumentos de corda, nomeadamente violinos: “para a regência do grupo foi nomeado Álvaro dos Santos que tocava violino e saxofone”. Em 1931, por razões incógnitas, o Grupo Musical Recreativo Portosalvense alterou a denominação para Grupo de Instrução Musical de Porto Salvo e, em 1933, para Sociedade de Instrução Musical, designação conservada ao longo do século XX.⁹⁹¹ No ano de 1941 foi inaugurada a actual sede, juntamente com o salão de baile, onde actuou pela primeira vez o conjunto da SIMPS denominado O Sólido.⁹⁹² A par da filarmónica e

⁹⁸⁷ AA.VV., *Cooperativa de crédito e consumo do pessoal da Fábrica da Pólvora de Barcarena – apontamento para a sua história (1895-1986)*, Oeiras, CM de Oeiras, 2001, p. 12.

⁹⁸⁸ Quando esta banda cessou actividade, no início dos anos cinquenta, integrava os bombeiros da localidade.

⁹⁸⁹ *Costa do Sol*, Jornal Regional de Oeiras e Cascais, Ano II, nº 60, 10-09-2014, p. 2.

⁹⁹⁰ Mais precisamente de 25-11-1934, aquando da inauguração do Edifício Escolar de Porto Salvo. Nesse evento a Banda da SIMPS tocou na recepção ao Governador Civil de Lisboa e teve a companhia da extinta Banda da Sociedade União Musical e Escolar de Oeiras e uma outra cuja denominação não é mencionada. Esta informação consta no verso de uma das fotografias que se encontram no arquivo desta colectividade.

⁹⁹¹ *Costa do Sol*, Jornal Regional de Oeiras e Cascais, Ano II, nº 60, 10-09-2014, p. 2.

⁹⁹² www.bandasfilarmonicas.com [consultado a 12 de Outubro de 2013].

do O Sólido, existiram na SIMPS outros agrupamentos musicais,⁹⁹³ bem como a prática de actividades desportivas. Em meados do século XX a Banda da SIMPS cessou actividade, retomando-a em finais da década de setenta. Em 1944 era composta por trinta músicos, conforme indica a seguinte fotografia, que nos mostra igualmente diversos instrumentos de corda integrantes, certamente, de outros agrupamentos musicais da colectividade paralelos à banda.



Figura 4.24. Banda da SIMPS, 1944⁹⁹⁴

Apesar de a sua filarmónica ter sido organizada apenas por volta de 1915, a Academia Recreativa de Linda-a-Velha foi fundada antes, em 8 de Outubro de 1893. Logo após a sua instituição, foi criado um sol-e-dó composto por violas, flautas, bandolins, clarinete, entre outros, activo até 1915. Neste ano, foram criadas uma filarmónica e uma escola de música, em actividade até aos anos de 1940. Tanto a banda como a escola de música foram, durante bastante tempo, dirigidas por Fernando Maria Pimentel, considerado um entusiasta da Academia.⁹⁹⁵

A Banda da Sociedade Recreativa União e Capricho de Linda-a-Pastora (SRUCLP) surgiu na segunda ou terceira década do século XX. No entanto, em 1908 esta sociedade dispunha de um grupo musical de instrumentos de sopro, todos de metal, não considerado uma banda, mas uma fanfarra, composta por dezanove elementos. Uma fotografia de 1927 indica-nos uma filarmónica associada a esta sociedade, sendo bastante plausível que a anterior fanfarra se alterou

⁹⁹³ Várias fotografias das décadas de 1930, 1940 e 1950 comprovam, de facto, a existência de diferentes agrupamentos musicais associados à SIMPS. Porém, interrogamo-nos se alguns são efectivamente uma filarmónica como é mencionado no verso de algumas fotografias. Numa delas o agrupamento visível é denominado “banda-orquestra”, enquanto noutras fotografias é denominado apenas por banda. Olhando para a sua constituição instrumental, constatamos que alguns desses agrupamentos não eram uma banda porque incluem instrumentos de corda, como violinos e violas. A figura 4.24 é um exemplo.

⁹⁹⁴ Arquivo da Sociedade de Instrução Musical de Porto Salvo, não catalogado.

⁹⁹⁵ *Pequeno historial da Academia Recreativa de Linda-a-Velha*, anexo in Rita Cortes Castel' Branco, *Aspectos geográficos do associativismo popular do concelho de Oeiras*, Lisboa, FCSH-UNL, 2v., dissertação de Mestrado em Geografia, Planeamento Regional – Gestão do Território, 1999, s.p.

instrumentalmente para uma banda de música. O mesmo documento mostra-nos vinte e cinco músicos.⁹⁹⁶



Figura 4.25. Banda da SRUCLP, 1927⁹⁹⁷

Com o objectivo de não criar associativismos dispersos numa localidade de pequenas dimensões, em 1924, o Corpo Voluntário de Salvação Pública de Linda-a-Pastora fundiu-se com a SRUCLP e adoptou a denominação Associação dos Bombeiros Voluntários de União e Capricho de Linda-a-Pastora. Vítor Soares considera que a partir daí a colectividade atingiu o auge mediante uma actividade recreativa dinâmica, particularmente a banda e o grupo de teatro. Essa fusão trouxe benefícios como a isenção de impostos⁹⁹⁸ e os sócios foram divididos em sócios protectores (que cediam donativos sem sequência), sócios tocantes (músicos da banda), sócios ouvintes (os que ajudavam a banda de música) e sócios de corpo activo (os bombeiros e quem os ajudava).⁹⁹⁹ Em 1927 o corpo de bombeiros aderiu à Federação dos Bombeiros Portugueses e, devido à estrutura humana de grande envergadura da sua banda de música, esta foi escolhida como banda marcial ao serviço daquela Federação. Nos anos trinta do século XX a filarmónica teve uma fase estável e de evolução.¹⁰⁰⁰ Ao longo da história foi dirigida por Alfredo Reis Carvalho (1900 a 1928), Almeida Serra (1929 a 1933), Tenente Lopes Dias (1934-1942) e Amadeu Stoffel (1943 a 1955, com um intervalo entre 1948 e 1953), o último maestro antes da extinção da banda. De acordo com Soares, o maestro Stoffel primava por um horário rígido de actuação, pouco usual entre os restantes, e por uma competência extraordinária, comprovada por

⁹⁹⁶ Vítor Manuel Gomes Soares, *História da Associação Bombeiros Voluntários União e Capricho de Linda-a-Pastora*. Oeiras, CM Oeiras, 2005, p. 27-30.

⁹⁹⁷ Idem, p. 31.

⁹⁹⁸ Idem, p. 26.

⁹⁹⁹ Idem, p. 28.

¹⁰⁰⁰ Idem, p. 30-32.

todos os elementos.¹⁰⁰¹ Entretanto, por dificuldades várias, nomeadamente falta de verbas, a banda decaiu. Sem ajudas foi impossível mantê-la numa localidade pequena e, por volta de 1950, ocorreu o primeiro colapso de actividade, embora retomada em 1954 para efectuar algumas actuações. Acabou em definitivo no ano de 1955, quando contava com trinta músicos.¹⁰⁰² Durante cerca de cinquenta anos os bailes desta associação, abrilhantados pelo conjunto Augusto e Seus Rapazes (constituído por músicos da banda), constituíram uma forma de angariar receitas para sustentar a actividade da associação, designadamente, do corpo de bombeiros. Este conjunto, como outros ligados à associação, sobreviveu após a cessação da banda durante várias décadas, tal como a escola de música que formava os músicos que actuavam nos bailes e nas revistas.¹⁰⁰³

Em 26 de Novembro de 1933 a Banda da Sociedade União Musical e Escolar de Oeiras (SUMEO) efectuou o primeiro concerto, nos Paços do Concelho, com vinte e sete músicos.¹⁰⁰⁴

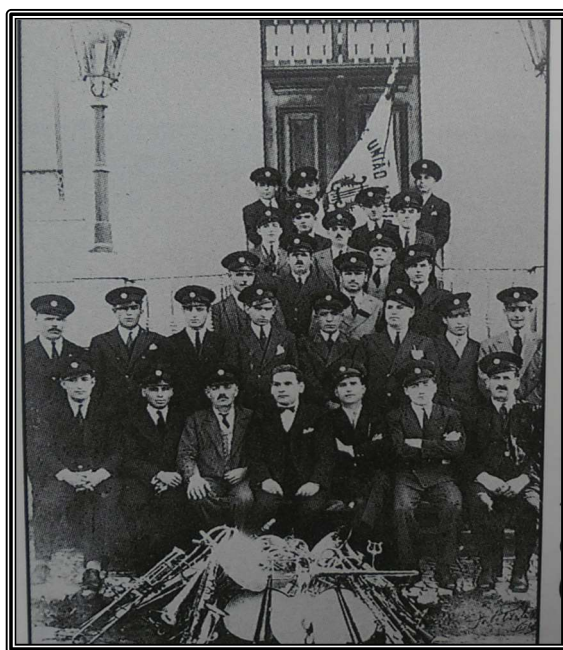


Figura 4.26. Banda da SUMEO, 1933¹⁰⁰⁵

Conhecida popularmente como Banda dos Carecas, sabemos que em 25 de Novembro de 1934 participou na inauguração do edifício escolar de Porto Salvo, juntamente com a banda da SIMPS e uma outra banda não conhecida.¹⁰⁰⁶ Sabemos igualmente que, na tarde de 27 de Junho de 1937, sob a regência do maestro Amaro Menguichas, participou nas festas da Amadora, no

¹⁰⁰¹ Idem, p. 38-39.

¹⁰⁰² Idem, p. 47 e 48.

¹⁰⁰³ Idem, p. 50 e 73.

¹⁰⁰⁴ Manuela Hasse e Jorge Miranda (Coord.), op.cit., p. 34.

¹⁰⁰⁵ Luiz Teixeira de Vasconcelos, *Oeiras de ontem, de hoje e de amanhã*, Lisboa, Liga dos Interesses de Oeiras, s. d., p. 19.

¹⁰⁰⁶ Segundo um comentário existente no verso de uma das fotografias presentes no arquivo da Banda de Instrução Musical e Escolar de Porto Salvo (SIMPS).

âmbito das quais efectuou um concerto.¹⁰⁰⁷ A sede da Banda dos Carecas situava-se no centro da vila de Oeiras, onde actualmente funciona um supermercado. Até meados do século XX, nesse local realizaram-se os bailes da vila, abrihantados pela filarmónica da sociedade ou por grupos musicais paralelos existentes na sociedade, nomeadamente uma *troupe de jazz*, como era comum na época. Paralelamente funcionou nesta sociedade uma escola primária, daí possuir o vocábulo “escolar” na denominação oficial. Esta banda, como outras da vila de Oeiras, extinguiu-se na década de 1950 por motivos desconhecidos,¹⁰⁰⁸ cerca de um ano após o desaparecimento da vizinha e rival ligada aos Bombeiros de Oeiras.¹⁰⁰⁹

Tal como na centúria anterior, nem todas as filarmónicas foram fundadas no seio do movimento associativo autónomo, já que algumas criaram-se no interior de fábricas, como a mencionada Fábrica do Arieiro e, igualmente, a Fábrica da Fundição. Pouco ou nada se sabe acerca dos primórdios da Banda de Música da Fábrica da Fundição de Oeiras, mas é provável que tenha sido formada nas décadas de 1920 ou 1930, uma vez que esta fábrica foi criada em 1921 e a respectiva banda possuía uma duração longa quando Carlos Sousa ingressou na fábrica como funcionário, em 1954.¹⁰¹⁰ Porém, Romano de Castro refere que a filarmónica, como outras actividades e valências da fábrica, designadamente, um grupo coral, o teatro, o cinema e a instituição de prémios de ciclismo, foram obra do administrador António Cardoso dos Santos, que ingressou na fábrica somente em 1956.¹⁰¹¹ Dada a ligação histórica e de proximidade entre Carlos Sousa e a instituição é plausível que tenha razão quando afirma que a banda foi formada muito antes de 1956, como refere Romano de Castro. Segundo Sousa, esta banda era constituída exclusivamente por funcionários da empresa,¹⁰¹² excepto o maestro Amadeu Stoffel,¹⁰¹³ regente da banda nas décadas de 1950 e 1960. O maestro seguinte, o último, chamava-se Augusto, era funcionário da empresa, e integrou outros grupos musicais de Oeiras. A filarmónica era constituída por mais de cinquenta elementos e ensaiava com bastante frequência, embora sempre após o horário de trabalho.¹⁰¹⁴

Não obstante ser uma banda privativa, a Banda da Fundição actuou frequentemente em locais exteriores à empresa e participou no mesmo género de serviços que outras bandas, como procissões e concertos, embora sempre de forma gratuita, uma vez que o patrão da Fundição via

¹⁰⁰⁷ A. Martinho Simões, op.cit., p. 77.

¹⁰⁰⁸ Salvador Costeira in Prefácio de Sandra Fernandes e Osvaldo Gago, op.cit., s.p.

¹⁰⁰⁹ Segundo depoimento de Salvador Costeira a Bruno Madureira, Porto Salvo, 14-02-2013.

¹⁰¹⁰ Depoimento de Carlos Sousa a Bruno Madureira em 04-02-2013, Oeiras. Carlos Sousa é o actual responsável pelas instalações da antiga Fundição de Oeiras.

¹⁰¹¹ Romano de Castro, *Expo celebrar Oeiras – passado, presente, futuro*, Oeiras, CM de Oeiras, 2009, p. 90.

¹⁰¹² Tal como muitas outras, como as bandas da CUF, Corticeiros de Silves, União Arrentelense, Sociedade Filarmónica Operária Amorense ou Operária Torrejana.

¹⁰¹³ Este maestro também dirigiu a Filarmónica de Linda-a-Pastora, entre 1943 e a sua extinção em 1955, *apud* Vítor Manuel Gomes Soares op.cit., p. 38-39.

¹⁰¹⁴ Depoimento de Carlos Sousa a Bruno Madureira em 04-02-2013, Oeiras.

nessas actividades uma forma de promover a empresa.¹⁰¹⁵ Em Agosto de 1965, por exemplo, participou nas festas promovidas pela SIMPS, em Porto Salvo, e executou um concerto sob a regência do maestro Francisco Coelho de Sousa Balsa, além de acompanhar a respectiva procissão.¹⁰¹⁶ Nos serviços internos, além dos concertos realizados no auditório da empresa, participou em eventos protocolares, designadamente, recepção de convidados. Numa empresa com cerca de 2000 funcionários as actividades de cariz social e recreativo eram valorizadas pela administração e pelos funcionários. No seu edifício social existiam um auditório com palco, uma sala de ensaios para a banda, uma sala de aulas (onde funcionava uma escola primária) e uma creche. As razões para o fim da banda, cessada em 1974, foram de cariz político. Quando ocorreu a revolução democrática, em 1974, o proprietário da empresa, de estadia em França, foi aconselhado a não regressar de imediato a Portugal. À imagem de outras empresas foi formada uma comissão de trabalhadores para administrar a Fundação de Oeiras, a braços com problemas de diversa ordem, sobretudo em termos de gestão. Com um processo revolucionário em curso as actividades de carácter cultural, social e recreativo transitaram para segundo plano e a banda não voltou a ensaiar após a revolução.¹⁰¹⁷ Quanto aos instrumentos musicais, de diapasão de afinação brilhante, desapareceram. Sabe-se apenas que em 1980 a Banda da Sociedade Filarmónica Fraternidade de Carnaxide contactou a administração da Fundação de Oeiras para os adquirir, face à inexistência de banda na empresa.¹⁰¹⁸ Contrariamente a todas as filarmónicas da vila de Oeiras, esta não se extinguiu na década de 1950. Porém, é relevante frisar as suas características específicas. Além de uma maior estabilidade financeira, que permitia a compra de instrumentos e outros materiais, não teve de lidar com problemas como a escassez de elementos, pois os músicos eram funcionários da empresa. Além da Banda da Fundação, outra banda privativa existente no concelho de Oeiras foi a Banda do Reformatório Central de Lisboa Padre António Vieira, em Caxias, cessada na década de 1980, e dirigida, entre outros, por Raúl Portela.

Outras filarmónicas existiram no concelho de Oeiras mas, devido à distância temporal e/ou falta de fontes, não foi possível obter informações. Além do desaparecimento dos seus elementos e do local de ensaio, era pouco habitual a conservação de documentação. São exemplos a Philharmonica Sociedade Musical do Dafundo e a Banda do Clube da Porcalhota (ou Sociedade de Instrução e Recreio da Porcalhota). A par das filarmónicas fundadas ao longo de quase um século foram formados inúmeros agrupamentos musicais constituídos maioritariamente por instrumentos de sopro e de percussão, dos quais destacamos as fanfarras e os sol-e-dó. Apesar de

¹⁰¹⁵ Id., *ibid.*.

¹⁰¹⁶ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Grandiosos Festejos em Porto Salvo – Programa*.

¹⁰¹⁷ Depoimento de Carlos Sousa a Bruno Madureira em 04-02-2013, Oeiras.

¹⁰¹⁸ Arquivo da Sociedade Filarmónica Fraternidade de Carnaxide, carta da direcção para a Administração da Fundação e Construção Mecânicas – SARL, 07-02-1980. Nesta carta, os dirigentes da Banda de Carnaxide propõem comprar os instrumentos “brilhantes” da banda que existiu naquela empresa. Como não conhecemos a resposta da administração da empresa, não conseguimos apurar se a compra se efectuou.

alguns transitarem instrumentalmente para uma filarmónica, outros não alteraram a constituição instrumental nem as respectivas funções. São exemplos a Fanfarrã Serpa Pinto (Oeiras), a Fanfarrã dos Reais Bombeiros Voluntários ou o Sol-e-dó da Sociedade Musical Aliança Operária de Outurela.

Em algumas regiões a fundação de filarmónicas, a partir de meados do século XIX, está ligada ao aparecimento de unidades fabris e à consequente disseminação do movimento associativo, particularmente frutífero em Oeiras. São representativos os exemplos das bandas da Fábrica do Arieiro e da Fundação de Oeiras. Uma particularidade deste município, comum nas bandas civis da região sul do país, foi a integração inicial numa colectividade legalizada que desenvolvia actividades culturais, recreativas ou desportivas paralelas à filarmónica. Nos três municípios anteriormente aludidos, párocos e professores primários tiveram um papel importante na criação e manutenção de filarmónicas. Em Oeiras a situação foi distinta. À excepção da banda de Carnaxide, fundada com a colaboração de um pároco, as restantes filarmónicas foram formadas com a cooperação de um grupo de anónimos geralmente organizados numa comissão. Tal como o fenómeno religioso, a política não teve influência na criação e manutenção das filarmónicas deste concelho.

A decadência e, sobretudo, o desaparecimento de inúmeras bandas civis nas décadas de 1940 e 1950 estarão ligados, por sua vez, a uma série de alterações sociais, económicas e culturais na população oeirense. A partir de meados do século XX Oeiras cresceu desmesuradamente devido à instalação no concelho de milhares de indivíduos, tornando-se um dormitório de Lisboa. Acresce que surgiu uma série de divertimentos e formas de ocupação de tempos livres que possivelmente tiveram uma repercussão significativa nos jovens de um concelho próximo de Lisboa, onde tudo chegava rapidamente. Refira-se que as alterações referidas tiveram menor impacto nas freguesias pouco urbanizadas, nomeadamente em Carnaxide, por oposição às freguesias ribeirinhas e à da Amadora. Face ao elevado número de filarmónicas fundadas nas últimas décadas do século XIX e primeiras da centúria seguinte, consideramos o movimento filarmónico do concelho de Oeiras como o mais fecundo e dinâmico entre os concelhos integrados no nosso estudo, ao longo de quase um século, nomeadamente, até meados do século XX, quando uma série de filarmónicas foram extintas. Posteriormente, em finais da década de 1970 iniciou-se a fase de revitalização no movimento *bandístico* do concelho comprovada pelo surgimento, ou ressurgimento, de diversas filarmónicas. Em termos de dimensão humana as bandas deste concelho possuíam uma constituição bastante variável entre vinte e um e quarenta e cinco elementos. Esta oscilação ocorreu inclusivamente na mesma filarmónica, designadamente, na Sociedade de Instrução Musical de Paço de Arcos, que cresceu de vinte e três elementos, em 1906, para quarenta e cinco em 1929.

4.6. Síntese conclusiva

Não obstante algumas afinidades, são evidentes as diversidades entre os quatro municípios abordados neste capítulo. Mesmo entre os considerados essencialmente rurais – Cinfães, Águeda e Fundão – elas são significativas, sobretudo a nível histórico e geográfico e ainda maiores no respeitante ao percurso histórico das respectivas filarmónicas. O concelho de Oeiras, o mais desigual, foi o que mais se modificou e, tal como em Águeda, a população residente cresceu no terceiro quartel do século XX. Opostamente, o número de habitantes em Cinfães e no Fundão diminuiu de forma significativa no período em análise. O número total de residentes nos quatro concelhos variou entre 25644 (em Cinfães, 1970) e 180194 (em Oeiras, 1970). A quantidade de freguesias também foi díspar entre Oeiras (cinco) e os restantes três, que compreendiam dezassete, dezanove e vinte e nove (Cinfães, Águeda e Fundão, respectivamente). Foi igualmente desigual a quantidade de festividades religiosas. As poucas organizadas em Oeiras contrastaram com o número elevado das realizadas nos restantes três concelhos. Os quatro municípios considerados – todos fundados nos séculos XVIII e XIX – possuíam uma área bastante distinta, entre 62 e 702 quilómetros quadrados. Em Cinfães, Águeda e Fundão, localizados nas regiões norte e centro do país, a principal actividade laboral era a agricultura e em Oeiras os serviços. Enquanto em Águeda e Oeiras disseminaram-se os conjuntos musicais – considerados alternativos às bandas para a realização de algumas actividades –, em Cinfães e no Fundão tiveram maior relevância os ranchos folclóricos, vistos como um complemento à participação das filarmónicas nas festividades. O movimento associativo foi dinâmico em Águeda, Fundão e Oeiras, por oposição a Cinfães. A emigração foi dos poucos fenómenos comuns aos quatro municípios, embora em Oeiras tenha sido compensada pela migração interna, que levou a um aumento expressivo da população residente. À excepção de Oeiras, nos restantes concelhos não existiram escolas de música oficiais. Em nenhum dos quatro houve uma frequência massiva de músicos de filarmónicas.

Em relação ao movimento filarmónico nos municípios considerados, a partir de meados do século XIX e durante quase um século, foi bastante activo e dinâmico, pese embora as manifestas dificuldades de quase todas as bandas, sobretudo de ordem material. Esse dinamismo filarmónico foi, em parte, uma consequência da ausência de outras formas de ocupação dos tempos livres da população, sobretudo dos mais jovens, bem como de uma certa aproximação da política e das instituições religiosas locais às bandas, cuja proporção variou entre concelhos. Se em Águeda a política foi preponderante para as filarmónicas até à Primeira República inclusive, no Fundão e em Cinfães foi mais determinante a influência da Igreja Católica, particularmente dos párcos locais. Quanto a Oeiras, foi fundamental o movimento associativo gerado em torno das indústrias criadas no concelho a partir de 1860. Em todos estes concelhos, párcos, professores primários ou proprietários abastados – geralmente as pessoas mais influentes

socialmente numa localidade – tiveram um papel crucial na fundação e manutenção de bandas. Quanto à regência e formação de aprendizes, além dos párocos e professores, destacaram-se os músicos militares, geralmente melhor preparados e com um contacto diário com a música.

Os diferentes dados apresentados, especialmente as fotografias, revelam-nos que na primeira metade do século XX as filarmónicas de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras possuíam uma dimensão bastante variável entre elas – de duas a quatro dezenas. Como podemos ver no capítulo 5, essas dimensões conservaram-se até à década de 1970, salvo ligeiras variantes. Assumimos a ausência de outros dados quanto ao grau de disponibilidade de recursos humanos para integrar as filarmónicas nesse período, ou seja, não sabemos se essas dimensões – reduzidas nos dias de hoje – eram opcionais ou uma consequência da escassez de músicos, embora a primeira opção seja mais credível, uma vez que não temos conhecimento de fenómenos ou situações deveras relevantes e passíveis de afastar os jovens das bandas como sucedeu no terceiro quartel do século XX. Por outro lado, os coretos – construídos maioritariamente no início do século XX e de tamanho reduzido face às necessidades das bandas a partir da década de 1980 – foram edificados tendo em conta a dimensão comum das filarmónicas que os utilizavam. Podemos avançar com várias explicações para aquele tamanho das bandas: a escassez de instrumentos musicais e outro material limitava o ingresso de novos elementos; a elevada quantidade de bandas existente; as limitações espaciais das salas de ensaio, que obstruíam o aumento da banda; ou a tipologia do repertório interpretado, baseado sobretudo em géneros dançantes, que não exigia bandas maiores nem mais diversidade instrumental. Ainda do ponto de vista humano, as fotografias confirmam a exclusividade de elementos do sexo masculino e o uso de uniformes de inspiração militar, uma influência das bandas militares.

Esses dados fornecem, igualmente, pistas a propósito da constituição instrumental das bandas e, embora não seja detectável a qualidade exacta de cada instrumento, é possível decifrar os instrumentos comumente utilizados, bem como os inexistentes. Essa organização instrumental não diferiu significativamente da usual no terceiro quartel do século XX: flautim, clarinete, saxofones (raramente a família completa), cornetins (ou trompetes), fliscornes, saxtrompas, bombardinos, trombones de pistões, contrabaixo em Mi bemol, caixa, bombo e pratos. Em nenhuma detectamos flauta, oboé, fagote, clarinete baixo, trompa, trombone de varas nem outros instrumentos da percussão. Além do elevado preço destes instrumentos, frequentemente não existiam nas filarmónicas formadores aptos para os ensinar. É de apontar a particularidade de algumas fotografias mostrarem um contrabaixo de cordas, mas é plausível que não integrasse o conjunto em actuações no coreto e participasse somente na missa.

O que as fotografias não indicam explicitamente é a capacidade financeira e material das filarmónicas, embora a visualização frequente de músicos sem fardamento sugira dificuldades financeiras em o adquirir, sobretudo na primeira metade do século XX. A instabilidade política, social e económica da derradeira década da monarquia, os problemas económicos do país durante

a 1ª República e a política de austeridade do regime nas décadas de 1930 e 1940 tornam pouco prováveis apoios ou subsídios públicos, ainda menos a organismos ligados ao associativismo externo ao corporativismo do Estado Novo. As contrariedades financeiras também são evidenciadas nos locais de ensaio, frequentemente, salas reduzidas sem condições de trabalho. Curiosamente foi nas primeiras décadas do Estado Novo que os estatutos de diversas filarmónicas foram aprovados, embora a sua actividade e funcionamento não sofresse alterações significativas, pois frequentemente esses documentos não eram respeitados.

Quanto a eventuais escolas de música para aprendizes, não temos conhecimento da sua existência. Defendemos que o processo de aprendizagem foi semelhante ao processado no terceiro quartel do século XX – aprendizagem do solfejo não entoado, seguido da prática instrumental. Em relação ao reportório interpretado, consistiu essencialmente em transcrições de obras orquestrais (geralmente selecções de ópera e de zarzuelas), marchas, fantasias, rapsódias e, sobretudo, géneros dançantes. Além dos programas de concerto expostos nos capítulos 1 e 4, conhecemos inúmeras partituras da época que se enquadram naquela tipologia de reportório.

As desigualdades entre estas bandas ajudam-nos a ter uma visão mais ampla e alargada da heterogeneidade do movimento filarmónico em Portugal durante cerca de um século. Mesmo no seio de um concelho, foram acentuadas as diferenças entre bandas, sobretudo em Cinfães e Oeiras. Nos dois últimos decénios da centúria considerada – 1930 e 1940 – as filarmónicas anteviram as dificuldades maiores que iriam ter nas três décadas seguintes, sendo fundadas um número muito menor, face às décadas precedentes. Entre as dezasseis bandas incluídas no nosso Estudo de Casos somente três – Tarouquela, Ferreiros e Castelo Novo – foram fundadas entre os anos trinta e quarenta e, se olharmos para a questão a nível nacional, o número de bandas criadas nesses dois decénios foi inferior a períodos antecessores um resultado, provavelmente, do regime político instaurado em 1933 pouco favorável ao movimento associativo (v. quadro 2.2). Acresce que diversas bandas civis dos concelhos considerados se extinguiram no decorrer dessas duas décadas. Entre as restantes doze filarmónicas do nosso estudo, uma foi criada no início do século XIX, duas na década de 1850, duas na de 1860, outra na seguinte, duas no decénio de 1890, uma no de 1900 e três no de 1920. É de apontar, todavia, que na segunda metade do século XIX e primeiro quartel da centúria seguinte foram organizadas outras bandas, cuja existência foi depois suspensa. O ambiente favorável à actividade *bandística* foi aniquilado nalgumas localidades, em meados do século XX, por diversos factores explanados nos capítulos 2 e 5, provocando uma inércia e, nalguns casos, um retrocesso no até então dinâmico movimento filarmónico, exceptuando, claro, algumas bandas – poucas, aparentemente – com uma fase próspera.

CAPÍTULO 5 : BANDAS CIVIS DOS CONCELHOS DE CINFÃES, ÁGUEDA, FUNDÃO E OEIRAS NO TERCEIRO QUARTEL DO SÉCULO XX

Neste capítulo concentra-se o âmago da nossa investigação. Aqui expomos, analisamos e interpretamos, da forma o mais rigorosa possível, os dados obtidos ao longo deste estudo acerca das dezasseis bandas civis pesquisadas. Através da sua análise e interpretação ficamos a compreender detalhadamente a actividade, o funcionamento e as características humanas e materiais desses agrupamentos musicais durante o período considerado, nomeadamente, a disponibilidade de recursos humanos, a situação financeira e a organização institucional, o modelo organológico, o tipo de ensino musical ministrado aos aprendizes, o grau de aceitação local, e, embora em menor profundidade, a tipologia do repertório musical interpretado e as actividades performativas.

Os dados apresentados foram obtidos, na maioria, através da metodologia da História Oral, designadamente, com recurso a entrevistas semiestruturadas efectuadas a trinta e quatro elementos ou ex-elementos ligados às bandas civis em estudo, no terceiro quartel do século XX, ou parte dele. A pesquisa bibliográfica, a documentação contida em diversos arquivos, bem como documentos facultados por particulares, constituíram outros recursos valiosos para o necessário cruzamento de informação com os dados obtidos nas entrevistas. Todavia, o acesso a informação documental diversificou entre as diversas bandas fruto, sobretudo, da existência ou não de arquivo, bem como do seu estado material e organizacional e ainda da possibilidade de acesso ao mesmo. Enquanto nalgumas bandas foi possível um cruzamento consistente entre dados de documentos físicos e o conteúdo das entrevistas, noutras, a história oral foi a principal metodologia de investigação devido sobretudo à escassez de documentação escrita. Entre as fontes documentais, merece especial referência a documentação encontrada no ANTT (Arquivo Nacional da Torre do Tombo) relativa a um inquérito realizado às bandas civis, em 1971, e levado a cabo pela SEIT (Secretaria de Estado da Informação e Turismo). Apesar de termos acesso somente a uma parte das respostas desse inquérito,¹⁰¹⁹ beneficiamos da existência de um relatório

¹⁰¹⁹ A maioria dos inquéritos respondidos encontra-se extraviada, apesar da procura no ANTT por diversos investigadores, e até do contacto a funcionários superiores. Apenas as respostas das bandas sediadas em concelhos iniciados pelas letras A, B, F e G foram localizadas e estão acessíveis para consulta, nomeadamente, nas caixas 5672 (letras A e B) e 5673 (letras F e G), do Fundo do SNI.

com o resumo e a análise dos dados da totalidade dos inquéritos recebidos, elaborado, à época, por Margarida Ribeiro, funcionária daquele organismo. Os periódicos editados no período em consideração, sobretudo os regionais, foram uma fonte de informação privilegiada, tal como o foram para Deniz Ramos elaborar uma monografia sobre as bandas do concelho de Águeda: “Na ausência de outras fontes de informação (arquivos, espólios) continua a ser aos jornais da época que temos de recorrer para reconstituir a actividade das filarmónicas locais. Aliás, essa situação é comum a outras associações”.¹⁰²⁰

Estruturalmente, após uma secção de exposição e explanação relativa a fenómenos potencialmente influentes na actividade das bandas – os quais servem de paradigma de análise – este capítulo contém quatro subcapítulos, respeitantes aos concelhos de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras. Os tópicos constantes no guião das entrevistas constituem a base para a organização de cada um desses subcapítulos, que contém também uma secção relativa a “dados complementares” (que não se enquadram nos pontos antecedentes) sobre cada uma das filarmónicas, incluindo sobre o reportório interpretado, bem como algumas observações e considerações acerca de uma eventual fase de decadência, estagnação ou evolução daquelas bandas civis. Por último, apresentamos uma síntese conclusiva referente a este capítulo. As principais conclusões desta tese estão expostas na conclusão que se segue a essa síntese.

¹⁰²⁰ Deniz Ramos, *Da fundação das filarmónicas em Águeda*, Águeda, CM de Águeda, 2013, p. 124.

5.1. Fenómenos potencialmente influentes na actividade das bandas civis

A nossa investigação, designadamente o Estudo de Casos, foi realizada com base, e tendo sempre em conta, alguns factores ou fenómenos (parâmetros de análise) que empiricamente consideramos relevantes e influentes, em maior ou menor grau, na actividade das bandas civis portuguesas durante o período considerado. Eles possibilitam a construção de um modelo analítico, constituído pela formulação de várias hipóteses de trabalho que permitem orientar o trabalho de investigação. Inicialmente foram simples pistas e meras intuições, mas confirmadas e consolidadas conforme o avanço da investigação. Na sua selecção tivemos em conta sobretudo o estudo exploratório efectuado, bem como as respostas e o relatório relativos ao inquérito realizado pela SEIT em 1971. Esses fenómenos têm influenciado a actividade destes agrupamentos musicais desde os seus primórdios, designadamente, a disponibilidade de recursos humanos (instrumentistas). No período em consideração essa disponibilidade de executantes esteve dependente, quer do afastamento de músicos das bandas, quer da dificuldade de captação de elementos. No primeiro caso, diversos executantes abandonaram a respectiva banda sobretudo devido à mobilização para a Guerra Colonial ou à necessidade de emigrar. No segundo, a dificuldade em captar jovens para a aprendizagem musical nas bandas foi uma consequência do inadequado processo de ensino e do aparecimento de formas alternativas de ocupação dos tempos livres, além de novos gostos e preferências musicais de uma parte da juventude pela então chamada música moderna – o *pop/rock* –, que poderão ter feito diminuir a popularidade das bandas. Este factor relaciona-se com estilos de vida e mudanças de mentalidade da sociedade portuguesa, ocorridas em maior grau a partir da década de 1960.

Além do fenómeno supramencionado, considerado especialmente relevante, outros influenciaram a actividade de bandas do nosso país no decorrer do terceiro quartel do século XX, como sejam, a situação financeira e organização institucional, a tipologia do instrumental utilizado, o modelo de ensino musical – incluindo do regente – e o grau de aceitação local. A situação financeira de inúmeras filarmónicas foi delicada no período em estudo, como podemos atestar pelas conclusões do referido inquérito da SEIT.¹⁰²¹ Essas dificuldades foram causadas, não apenas pelas receitas insuficientes face às despesas, como pela inércia de um poder local incapaz financeiramente de subsidiar as bandas do respectivo concelho, tal como fez após o advento da democracia, quando se tornou o seu principal financiador. Além das causas, podemos apontar possíveis consequências da falta de verbas, nomeadamente, o défice e o mau estado de

¹⁰²¹ Das 420 bandas questionadas, 359 mencionaram ter graves problemas financeiros, cinquenta e oito estavam numa situação razoável e apenas três viviam desafogadamente *apud* Margarida Ribeiro, *Relatório da Secção de Etnografia e Sociedades Recreativas*, Trabalho apresentado no *I Colóquio de Bandas de Bandas Cívicas e Filarmónicas*, Santarém, não publicado, 1971, p. 19.

conservação dos instrumentos musicais,¹⁰²² bem como a impossibilidade de as bandas substituírem os instrumentais, de afinação brilhante, por outros de afinação normal. Ou seja, as dificuldades financeiras podem ter impedido a renovação dos instrumentos de uma só vez, o que levou à utilização de instrumentos de ambas afinações em simultâneo, durante vários anos. Outro efeito possível, não menos importante, foi a impossibilidade de possuir uma sede com o mínimo de condições, quer para usufruto dos músicos, quer para convívio dos sócios e apoiantes.

A formação musical dos instrumentistas teve influência na actividade das bandas de música porque, quando deficiente ou limitadora, afectou o seu desempenho artístico. Tendo em conta o hábito de os mais velhos ensinarem os mais novos, as suas lacunas musicais reflectiam-se na aprendizagem destes, causando um efeito de bola de neve. As naturais limitações técnicas dos músicos condicionaram igualmente as opções de repertório e a oferta limitada de formação oficial, ao nível de conservatórios e academias de música, também dificultou um aperfeiçoamento musical dos elementos de bandas. Este fenómeno da formação musical dos executantes está também relacionado – podendo inclusivamente ser uma das causas – com possíveis dificuldades na captação de aprendizes para as escolas de música das bandas e consequente disponibilidade de recursos humanos, no sentido de que, uma formação desmotivadora e incorrecta pedagogicamente levou à desistência de aprendizes, os quais, além de não chegarem a integrar a banda, frequentemente retinham ideias distorcidas e negativas em relação às bandas e ao ensino musical. Podemos atestar este fenómeno com a grande quantidade de aprendizes que desistiam da aprendizagem musical antes de ingressar na banda, como veremos mais à frente.

A aceitação local das bandas nas respectivas comunidades foi outro fenómeno potencialmente influente na sua actividade. Este factor está, mais ou menos, relacionado com a existência ou não de um apoio consistente por parte de uma família ou de um grupo de pessoas influentes na localidade. A maior ou menor aceitação das bandas na comunidade pode ser relacionada com as condições financeiras dessas, ou seja, uma banda bem aceite naturalmente captava mais donativos e outro tipo de apoios materiais dos simpatizantes.

Com o avançar da investigação percebemos que os referidos fenómenos geralmente estão interrelacionados, podendo ser causas ou consequências. Ora vejamos: uma posição financeira difícil potencia um inadequado ensino musical porque impossibilita a existência física de uma escola de música e de formadores qualificados, face à ausência de condições materiais e de uma remuneração condigna; o ensino arcaico dificulta a angariação de alunos e potencia desistências, logo, interfere com os recursos humanos; essa inadequada formação musical nos aprendizes e, consequentemente nos músicos, condiciona a escolha de repertório e impede uma maior evolução artística das bandas (tal como as limitações decorrentes dos instrumentos musicais em mau

¹⁰²² No já referido relatório, dez bandas consideraram o seu instrumental bom, 212 razoável e 198 mau *apud* Margarida Ribeiro, *Relatório da Secção de Etnografia e Sociedades Recreativas*, op.cit., p. 19.

estado), o que dificulta a aproximação com potenciais ouvintes; uma precária situação financeira também impossibilita o concerto e sobretudo a aquisição de instrumentos musicais, o que potencia a atribuição de instrumentos inadequados aos aprendizes; esse défice de instrumentos musicais origina que os aprendizes aprendam um instrumento com o qual não se identificam, além de não serem tidas em conta as características físicas do instrumento nem a fisionomia do aprendiz; a carência de instrumentos provoca ainda desistências de aprendizes o que, conseqüentemente, influencia a disponibilidade dos recursos humanos; entre os instrumentos inexistentes destacamos a secção de percussão, geralmente demasiado dispendiosa. Na ausência destes instrumentos, as bandas estão impedidas de interpretar um estilo de música que as aproxima do público mais jovem desde a década de 1980 – os arranjos de temas de música latino-americana e anglo-saxónica – tão do agrado da juventude; as dificuldades financeiras dificultam igualmente a aquisição de repertório musical, pese embora a inexistência frequente dessa prática entre as bandas civis; a par do défice de instrumentos musicais, os deficientes e escassos recursos materiais das bandas – como fardamentos, salas de estudo e de ensaio – influenciam a disponibilidade de recursos humanos porque a falta de condições propícias a uma actividade artística em conjunto afasta potenciais aprendizes; o grau de aceitação das filarmónicas, nas respectivas localidades, interfere com a sua situação financeira porque as mais bem aceites auferem mais apoios e donativos da população. Interfere, igualmente, com os recursos humanos, pois as bandas com boa aceitação têm um maior número de potenciais executantes; finalmente, a disponibilidade de recursos humanos influencia a selecção do repertório musical porque uma filarmónica deficitária de elementos é impedida de interpretar grande parte das peças musicais existentes – quer transcrições orquestrais, quer música original para banda – face à ausência de diversos instrumentos. De seguida, procuramos verificar se estes fenómenos que, em maior ou menor grau influenciaram as filarmónicas em Portugal, se enquadram e que repercussão tiveram nas dezasseis bandas incluídas no nosso Estudo de Casos.

5.2. Bandas civis do concelho de Cinfães

É reconhecida a tradição existente na região norte do país no referente à prática musical das bandas civis, um fenómeno indissociável da religiosidade e, consequentemente, da elevada quantidade de festas religiosas e romarias existente, que são o principal contexto de actuação das filarmónicas daquela zona. Entre os concelhos incluídos no nosso Estudo de Casos, Cinfães é o único localizado na região norte. Embora presentemente existam cinco bandas activas, nomeadamente, nas localidades de Nespereira, Santiago de Piães, Cinfães, Tarouquela e Ferreiros, no período em estudo – o terceiro quartel do século XX – nem todas tiveram actividade permanente. A Banda de Cinfães esteve inactiva entre 1955 e 1962, e a Banda de Piães cessou na década de 1940 e somente nos anos de 1980 foi reactivada. Neste município existiu também a Banda de Espadanedo, suspensa no início dos anos de 1960. Juntamente com outras que existiram efemeramente até meados do século XX, a Banda de Santiago de Piães não integra a nossa investigação, visto não ter qualquer actividade no terceiro quartel do século XX.

5.2.1. Disponibilidade de recursos humanos

Como podemos constatar de seguida, houve alguma discrepância, nas bandas do concelho de Cinfães, ao nível da disponibilidade de instrumentistas, no decorrer do terceiro quartel do século XX. De acordo com as fotografias apresentadas em baixo, no ano de 1948, a Banda de Nespereira possuía cerca de vinte componentes, em 1955 perto de trinta, e no início da década de setenta, trinta e quatro. Segundo um periódico, em 1968, o número de músicos era quarenta,¹⁰²³ um número apreciável para a época. As opiniões dos entrevistados vão ao encontro do que mostram as fotografias. L. Fonseca refere cerca de trinta elementos, em 1950, tendo aumentado ligeiramente até meados da década de setenta. R. Fonseca confirma os cerca de trinta músicos – em 1956 – considerando que esse número baixou ligeiramente até meados da década de setenta.¹⁰²⁴

¹⁰²³ *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 33, Maio de 1968, p. 6.

¹⁰²⁴ Entrevistas a Luís Fonseca e Remízio Fonseca, Nespereira, 25-05-2014 e 03-01-2015, respectivamente.



Figura 5.1. Banda Marcial de Nespereira, 1948¹⁰²⁵



Figura 5.2. Banda Marcial de Nespereira, 1955¹⁰²⁶



Figura 5.3. Banda Marcial de Nespereira, início da década de 1970¹⁰²⁷

¹⁰²⁵ Fotografia cedida por Ricardo Soares. A banda está atrás da equipa de futebol. Embora a fotografia não seja muito explícita, dá uma ideia da dimensão reduzida desta filarmónica.

¹⁰²⁶ Fotografia cedida por Ricardo Soares.

¹⁰²⁷ *O Nespereirense*, nº 34, 2ª série, ano IV, Dezembro 1974, p. 3.

De acordo com a figura em baixo, em meados da década de 1940, a Banda de Espadanedo era composta por trinta e três instrumentistas. As restantes fotografias apresentadas, todas relativas aos anos cinquenta, mostram números entre vinte e sete e vinte e nove executantes. A opinião dos entrevistados é semelhante ao que nos indicam estas fontes. Silveira refere que, em 1948, esta filarmónica era composta por pouco mais de trinta elementos e, em 1964, quando foi extinta, o número total era de vinte e oito. Barbosa, que ingressou em 1949, refere que neste ano a banda era composta por um número entre os vinte e cinco e os vinte e oito componentes e, em 1960, quando abandonou a filarmónica, o número era idêntico.¹⁰²⁸



Figura 5.4. Banda de Espadanedo, meados da década de 1940¹⁰²⁹



Figura 5.5. Banda de Espadanedo, início da década de 1950¹⁰³⁰

¹⁰²⁸ Entrevistas a Carlos Silveira e João Barbosa, Espadanedo e São João da Madeira, 04-08-2014, 03-01-2015, respectivamente.

¹⁰²⁹ Fotografia cedida por Fernando Rodrigues.



Figura 5.6. Banda de Espadanedo, 1956¹⁰³¹



Figura 5.7. Banda de Espadanedo, meados da década de 1950¹⁰³²

De acordo com as duas fotografias apresentadas, em 1949, seis anos antes da inativação, a Banda de Cinfães era composta por vinte e oito executantes, um número que se conservou após a sua reorganização, em 1962. Na opinião de Augusto Moreira, em 1964, a banda era formada por cerca de trinta e dois elementos, embora tenha participado em serviços somente com vinte e dois. Esse número cresceu progressivamente apesar de, em meados da década de setenta, não atingir as quatro dezenas. Já Mendes considera que, em 1965, esta filarmónica possuía vinte e seis ou vinte

¹⁰³⁰ Idem.

¹⁰³¹ Idem.

¹⁰³² Fotografia cedida por Carlos Silveira.

e sete executantes, sendo que tal número cresceu ligeiramente, para perto de trinta, em meados dos anos setenta.¹⁰³³

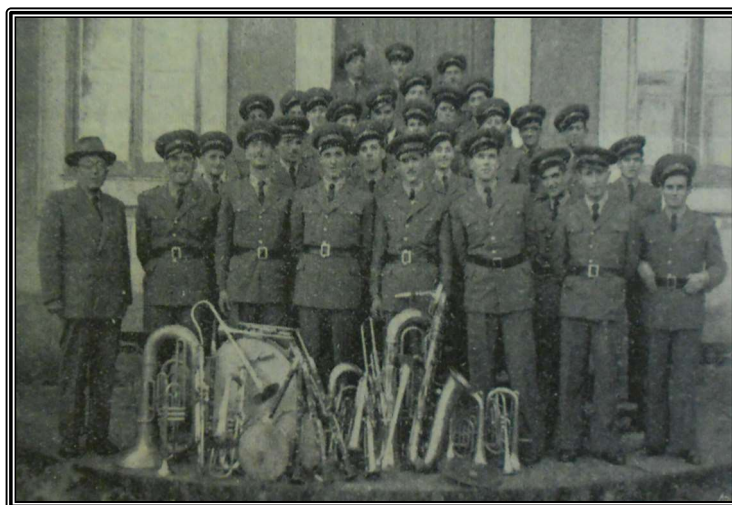


Figura 5.8. Banda Marcial de Cinfães, 1949¹⁰³⁴

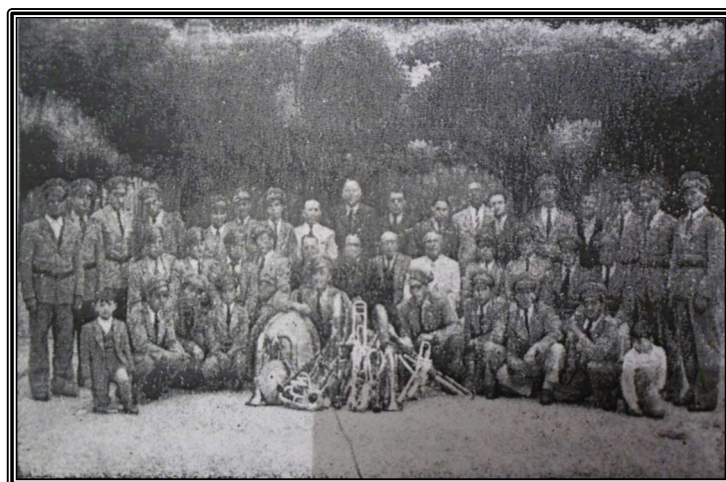


Figura 5.9. Banda Marcial de Cinfães, meados da década de 1960¹⁰³⁵

Quanto à Banda de Tarouquela, as fotografias disponíveis mostram-nos que, em 1950, era constituída por vinte e seis elementos e, em 1963, por trinta e três. As opiniões dos entrevistados são as seguintes: António Moreira refere que, em 1961, quando ingressou na banda, esta possuía entre trinta e cinco e quarenta executantes, aumentando para cerca de quarenta e cinco, em meados dos anos setenta. A opinião de Cardoso é igualmente optimista: em 1953 era composta por, aproximadamente, trinta e cinco músicos; em 1961 por cerca de quarenta e cinco; e em 1971

¹⁰³³ Entrevistas a Augusto Moreira e Fernando Mendes, Cinfães, 31-12-2014, 04-01-2015, respectivamente.

¹⁰³⁴ *Miradouro*, Ano 1º, nº 15, 12-10-1962, p. 1.

¹⁰³⁵ *Sinos d'Aldeia*, Ano IV, nº 37, Setembro de 1968, p. 1.

por um número próximo de cinquenta executantes. Ambos os entrevistados destacam o facto de a banda crescer progressivamente entre as décadas de cinquenta e sessenta.¹⁰³⁶



Figura 5.10. Banda Marcial de Tarouquela, 1950¹⁰³⁷



Figura 5.11. Banda Marcial de Tarouquela, 1963¹⁰³⁸

As duas únicas fotografias disponíveis da Banda de Ferreiros, no período em estudo, mostram-nos um número de elementos que vai ao encontro do relatado pelos dois entrevistados. A primeira delas, da década de cinquenta ou sessenta, mostra-nos vinte e dois instrumentistas. A segunda, da década de sessenta, revela-nos cerca de vinte e seis. Alberto e Caldeira mencionam que, em 1950, esta banda era composta por cerca de vinte e cinco elementos, um número

¹⁰³⁶ Entrevistas a António Moreira e Manuel Cardoso, Moimenta e Tarouquela, 26-01-2014, 26-12-2014, respectivamente.

¹⁰³⁷ ABT, não catalogado.

¹⁰³⁸ Idem.

conservado até meados da década de setenta. Para Alberto, quando a banda atingia trinta músicos, era motivo de regozijo: “Também naquela altura eram vinte e cinco músicos... trinta... nós quando chegássemos ao Verão com trinta músicos, para nós era uma alegria”.¹⁰³⁹



Figura 5.12. Banda de Ferreiros, década de cinquenta ou sessenta¹⁰⁴⁰



Figura 5.13. Banda de Ferreiros, década de 1960¹⁰⁴¹

¹⁰³⁹ Entrevistas a António Alberto e Joaquim Caldeira, Ferreiros, 31-12-2013, 02-01-2015, respectivamente.

¹⁰⁴⁰ Fotografia cedida por Álvaro Botelho.

¹⁰⁴¹ *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 32, Abril de 1968, p. 1.

Todos estes dados sugerem-nos disparidades na disponibilidade de recursos humanos das cinco bandas do concelho de Cinfães: entre vinte e quarenta músicos. Uma particularidade das bandas de Tarouquela, Cinfães e Nespereira, sobretudo da primeira, foi o aumento progressivo de instrumentistas entre as décadas de cinquenta e setenta, em contracorrente com a diminuição acentuada da população residente no concelho (v. Quadro 4.1). Esse aumento de elementos não sucedeu nas bandas de Ferreiros e Espadanedo, que mantiveram aproximadamente o número de músicos. Esta última findou quando possuía uma quantidade de elementos semelhante à de décadas anteriores, o que nos leva a defender que não foi a escassez de músicos a causa do seu término. Contudo, a maioria dos entrevistados considera que a respectiva banda estava desfalcada de instrumentistas.¹⁰⁴² Opostamente, António Moreira e Cardoso consideram que a Banda de Tarouquela não estava diminuída de executantes, uma vez que possuía um número superior às congéneres. L. Fonseca e R. Fonseca pensam, igualmente, que a Banda de Nespereira não estava desfalcada, argumentando que possuía a dimensão habitual da época. R. Fonseca dá-nos uma sugestão interessante ao relacionar o tamanho habitual das filarmónicas com a dimensão dos coretos: “Eram pequeninos [os coretos] ... A percussão cabia ali dentro... hoje é um coreto só para a percussão. Isto melhorou muito (...)”.¹⁰⁴³

Na óptica de Barbosa a inexistência de uma escola de música, e respectiva formação de aprendizes, contribuiu para a escassez de músicos, e conseqüente necessidade de os contratar noutras bandas: “Até aí a banda [de Espadanedo] ... estava bem de músicos, estava. Depois uns morrem, outros... lá está a tal coisa, como não havia escola de música, era um desgaste enorme. Éramos obrigados a recorrer a músicos de fora (...)”. Tal como Barbosa, Vieira e Alberto consideram a fraca aposta na formação de aprendizes como causa do défice de executantes, enquanto Caldeira destaca a insuficiência de instrumentos para ceder aos aprendizes como factor de desistência.¹⁰⁴⁴

Ainda quanto à disponibilidade de recursos humanos, Mendes refere que os quatro ou cinco elementos que ingressavam anualmente na Banda de Cinfães eram suficientes para compensar os que saíam, tal como António Moreira e Cardoso consideram que, os dois ou três, e, um ou dois, respectivamente, elementos que ingressavam todos os anos na Banda de Tarouquela compensavam os que saíam. Estes dois entrevistados dizem ainda que nunca houve quebra no número de elementos na Banda de Tarouquela. Contrariamente, Alberto menciona que os poucos

¹⁰⁴² Entrevistas a Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira (Loures, 21-01-2014), Alberto, Caldeira e R. Fonseca. Embora R. Fonseca discorde, Barbosa, Mendes e Alberto consideram que esse desfalque influenciou negativamente o desempenho musical do agrupamento.

¹⁰⁴³ Entrevistas a António Moreira, Cardoso, L. Fonseca e R. Fonseca.

¹⁰⁴⁴ Entrevista a Barbosa, Vieira, Alberto e Caldeira.

músicos que ingressavam anualmente na Banda de Ferreiros não chegavam para compensar os que abandonavam a banda, incluindo os que emigravam.¹⁰⁴⁵

Um dos motivos que influenciou a disponibilidade de instrumentistas foi a ausência de elementos do sexo feminino, os quais contribuíram decisivamente para o aumento da dimensão da maioria das bandas a partir da década de oitenta. A par do que nos mostram as fotografias, quase todos os entrevistados confirmam que as bandas cinfanenses eram constituídas, exclusivamente, por elementos masculinos. Apenas Augusto Moreira refere o ingresso de três raparigas, em finais da década de sessenta, filhas de um executante. Todavia, considera-o um caso isolado, e somente na década de oitenta tornou-se habitual a presença de elementos femininos neste agrupamento musical. Ainda que as mulheres quisessem participar na banda eram criados obstáculos, como nos relatou L. Fonseca, um dos formadores que não aceitou meninas na banda até à sua retirada como maestro, em 1986, por considerar que estas “retiravam privacidade aos homens”.¹⁰⁴⁶

A emigração e a mobilização para a Guerra Colonial são fenómenos que podem estar associados à escassez de instrumentistas nas filarmónicas, ao longo do período em estudo. O primeiro deles, particularmente, teve influência no decréscimo de população residente no concelho de Cinfães entre as décadas de 1950 e 1970 (cf. Quadro 4.1). Nas bandas cinfanenses ambos os fenómenos tiveram um impacto distinto, a julgar sobretudo pelo que afirmam os entrevistados. Silveira e Barbosa¹⁰⁴⁷, (ambos de Espadanedo), Augusto Moreira e Mendes (ambos de Cinfães), e Alberto e Caldeira (ambos de Ferreiros) afirmam que a emigração de executantes das respectivas bandas foi prejudicial à sua actividade. Segundo Caldeira, os músicos da Banda de Ferreiros que migraram deslocaram-se geralmente para outras cidades nacionais, sobretudo Porto e Lisboa, e menos para o estrangeiro. Alberto refere que o fenómeno da emigração de músicos foi particularmente prejudicial nesta banda e especifica que na década de cinquenta partiram para o Brasil cinco ou seis músicos, e na década seguinte deslocaram-se para Lisboa cerca de dez. O êxodo para outras cidades também foi prejudicial na Banda de Cinfães, na óptica de Augusto Moreira e de Mendes, uma vez que havia carência de músicos. Contrariamente, Luís Fonseca e Remízio Fonseca (ambos de Nespereira) e António Moreira e Cardoso (ambos de Tarouquela) consideraram irrelevante o fenómeno emigratório na actividade das respectivas bandas, dado o baixo número de músicos que emigrou. Porém, António Moreira refere que, embora não tenham emigrado músicos para o estrangeiro, alguns deslocaram-se para as cidades de Lisboa e Porto, sobretudo para integrarem bandas militares, o que, na sua óptica, foi positivo para a Banda de

¹⁰⁴⁵ Entrevistas a Mendes, António Moreira, Cardoso e Alberto.

¹⁰⁴⁶ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹⁰⁴⁷ A opinião de Barbosa é pouco consistente. Inicialmente refere que a emigração de músicos foi pouco relevante e não afectou a banda. Depois menciona o nome de quatro músicos que migraram e refere que o fenómeno terá afectado a banda. Ele próprio, um dos que migrou, refere que se não tivesse saído da banda não permitiria o seu fim, o que nos leva a sustentar que no fundo a migração de músicos afectou a banda.

Tarouquela, visto que a maioria continuou a integrar esta banda após tornarem-se profissionais. Esta opinião é partilhada por Cardoso, que destaca a evolução musical da banda a partir de então. De acordo com António Moreira, o êxodo teve maior relevância na Banda de Ferreiros, visto estar sediada numa localidade com poucos recursos e oportunidades de emprego. Este entrevistado afirma ainda que esta banda participou em serviços com apenas vinte músicos. Particularmente Vieira, ligado às bandas de Espadanedo e de Tarouquela, afirma que o fenómeno da emigração foi prejudicial apenas para a primeira delas. Um dado relevante é que, de acordo com Silveira, Barbosa, Augusto Moreira e Alberto, a maioria dos músicos que emigrou não regressou à banda. Entre os onze entrevistados, apenas Silveira emigrou para o estrangeiro (entre 1958 e 1962), nomeadamente para o Brasil. Internamente, L. Fonseca deslocou-se para Lisboa (entre 1965 e 1971), João Barbosa para São João da Madeira (em 1960) e António Alberto para o Porto (entre 1959 e 1964 e a partir de 1969).¹⁰⁴⁸

No respeitante à Guerra Colonial, o impacto foi distinto entre as cinco bandas, de acordo com o ponto de vista dos interlocutores. Silveira (Espadanedo), Augusto Moreira (Cinfães), António Moreira (Tarouquela) e Alberto (Ferreiros) consideram que este conflito bélico influenciou a actividade da respectiva filarmónica devido ao número de elementos mobilizados para África. Concretamente Silveira afirma que, apesar de terem sido mobilizados somente dois músicos, a banda foi afectada dada a escassez de recursos humanos, logo, todos faziam falta. Augusto Moreira refere a partida para África de cerca de cinco ou sete músicos e António Moreira assegura que todos os anos saíam um ou dois músicos de Tarouquela para o Ultramar. Alberto, de Ferreiros, considera que partiram poucos instrumentistas para a guerra, mas que a sua saída foi prejudicial porque eram músicos importantes. L. Fonseca, R. Fonseca, Mendes, Barbosa e Vieira têm uma opinião contrária aos anteriores. De acordo com L. Fonseca, em Nespereira apenas um executante foi mobilizado para África, tal como em Espadanedo, segundo Barbosa. Este número não coincide com o que refere Silveira, que menciona o nome de dois músicos mobilizados para África. Vieira não se recorda de músicos das bandas de Espadanedo e de Tarouquela enviados para África, tal como Mendes no que respeita à Banda de Cinfães, e

¹⁰⁴⁸ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira. R. Fonseca considera, igualmente, que diversos músicos de Nespereira seguiram carreira nas bandas militares, mas somente depois do 25 de Abril de 1974.

Um fenómeno digno de realce, e relatado por alguns entrevistados, foi o aliciamento de músicos por bandas de outras localidades mediante promessas de emprego. Barbosa, de Espadanedo, afirma que o seu irmão, também músico, deslocou-se para São João da Madeira após o convite para integrar uma banda da região, cujos responsáveis ofereceram emprego numa fábrica da zona. Sucedeu-se um caso semelhante em Tarouquela: segundo António Moreira, o regente da Banda de Tarouquela ofereceu emprego na localidade a um músico da Banda de Ferreiros, na condição de integrar esta banda e ser o responsável pela formação de aprendizes. Augusto Moreira, da Banda de Cinfães, também menciona esse fenómeno e exemplifica um músico a quem foi oferecido um lugar numa empresa pública, tal como Alberto menciona um que saiu para outra banda devido a uma promessa de emprego: “Depois um... que era irmão deles, também tocou aqui em Ferreiros... mas depois saiu... empregaram-no em Cinfães para ir para a banda de lá”.

Cardoso lembra-se somente de um caso na Banda de Tarouquela. A opinião de Caldeira não é clara. Embora indique alguns músicos mobilizados para o Ultramar, considera que este fenómeno bélico não prejudicou a Banda de Ferreiros porque foram substituídos por outros. Entre os onze entrevistados, somente Augusto Moreira foi mobilizado para a Guerra Colonial, um número pouco significativo. De acordo com João Barbosa, Augusto Moreira, António Moreira, Alberto e Caldeira a maioria dos músicos mobilizados para o conflito emigrou posteriormente devido à escassez de oportunidades de emprego na região. Um ponto de vista interessante, mencionado por Barbosa, é a partida para África de um baixo número de músicos porque a maioria era de idade adulta,¹⁰⁴⁹ pois a Banda de Espadanedo estava envelhecida e escasseavam os jovens.

A disponibilidade de instrumentistas também foi influenciada pela dificuldade em captar novos elementos. Nalgumas regiões, essa dificuldade relaciona-se com alterações nas preferências musicais dos jovens, mais inclinados para a designada música moderna – particularmente o *rock* e a *pop*. Mas esta ideia é corroborada somente por Augusto Moreira (da Banda de Cinfães). Os restantes entrevistados – L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira – têm uma versão distinta e consideram que a música moderna não afastou eventuais aprendizes da filarmónica, embora António Moreira reconheça que o fenómeno causou perda após o 25 de Abril de 1974. Para entender esta pouca adesão à música moderna é relevante ter em consideração as características rurais do concelho de Cinfães e a consequente dificuldade de penetração de práticas e hábitos urbanos, considerados modernos, incluindo novos géneros musicais. Silveira, Barbosa, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira referem, inclusivamente, que pouco ou nada se ouvia falar sobre música *rock*.¹⁰⁵⁰

Identicamente, a disseminação de conjuntos musicais concorrentes das bandas, que interpretavam géneros musicais apelativos e participavam em diferentes eventos, sobretudo em bailes, pode ter causado perda em algumas bandas. Nas várias localidades de Cinfães estes agrupamentos desfrutaram de diferente relevo, mas foi em Nespereira onde tiveram maior aderência, até porque foram formados lá alguns. Em 1969, por exemplo, um periódico refere que em Nespereira eram “(...) numerosos os agrupamentos musicais que actuam nos bailaricos de inverno”.¹⁰⁵¹ Na óptica dos entrevistados R. Fonseca, Barbosa, Augusto Moreira e Alberto, essas formações instrumentais tiveram, de facto, relevância nas suas localidades, bem como alguma aderência por parte da juventude. No entanto, nenhum considera esses grupos prejudiciais às respectivas filarmónicas. L. Fonseca, Silveira, Mendes, António Moreira, Cardoso e Caldeira

¹⁰⁴⁹ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹⁰⁵⁰ Entrevistas a Augusto Moreira, L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹⁰⁵¹ *O Nespereirense*, nº 69, 2ª série, Ano VIII, Abril, Maio e Junho de 1979, p. 5. Embora nalgumas regiões estes agrupamentos musicais fossem denominados *jazzes*, incluindo em Agueda, no concelho de Cinfães eram conhecidos por concertos ou conjuntos.

afirmam a irrelevância dos conjuntos entre a juventude, ou seja, não foram prejudiciais à actividade da respectiva banda. L. Fonseca refere, inclusivamente, que a maioria dos elementos desses conjuntos musicais não sabia interpretar uma partitura musical, ao passo que Silveira e António Moreira mencionam que os conjuntos existentes em Espadanedo e Tarouquela, respectivamente, eram constituídos por músicos da banda, tal como acontecia em Nespereira, segundo L. Fonseca e R. Fonseca. Por sua vez, António Moreira refere que o impacto destes conjuntos deu-se somente após a Revolução Democrática. Silveira, Barbosa, Mendes, Cardoso e Alberto pensam que esses agrupamentos não retiraram mercado às filarmónicas, substituindo-as. R. Fonseca não partilha desta opinião pois, segundo ele, algumas comissões de festas preferiam os *jazzes* em detrimento das bandas.¹⁰⁵² Diversos aprendizes tiveram preferência por instrumentos musicais ligados à música ligeira, designadamente aos *jazzes*, isto, na óptica de L. Fonseca, Barbosa, Mendes e Alberto, embora R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, António Moreira e Cardoso discordem. Devido ao défice de instrumentos, António Moreira e Cardoso consideram que aos aprendizes restava a opção de aprender um que estivesse disponível.¹⁰⁵³

A propagação de aparelhagens sonoras, o aparecimento da televisão e a disseminação de práticas desportivas, sobretudo o futebol, são fenómenos influentes, embora secundariamente, na actividade de algumas filarmónicas, no respeitante à disponibilidade de recursos humanos. Estes fenómenos enquadram-se na diversidade e crescente oferta de formas de entretenimento, surgidas a partir das décadas de 1950 e 1960 (consoante a região do país), as quais afastaram potenciais aprendizes das filarmónicas, como sucedeu em Nespereira, na óptica de L. Fonseca: “(...) Porque realmente, eles [os jovens de Tarouquela] não têm... outras alternativas... enquanto que aqui [em Nespereira] temos orquestras de bailes, temos o grupo folclórico... temos... o problema do futebol... depois temos até os bombeiros (...)”. Augusto Moreira, da Banda de Cinfães, tem uma opinião idêntica, e considera que outras actividades e passatempos disponíveis afastaram a juventude das bandas de música:

*Quando eu iniciei a minha aprendizagem havia muita rapaziada que também aprendia música. E mais tarde revelaram que desistiram da música porque não estavam para estar presos à banda quando havia tanta diversão (...). Tinha os pequenos salões de jogos... o salão de jogos do Café Angola... e eles preferiam passar lá a manhã ou a tarde... em vez de ir aprender um pouco de música.*¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵² Entrevistas a R. Fonseca, Barbosa, Augusto Moreira, Alberto, L. Fonseca, Silveira, Mendes, António Moreira, Cardoso e Caldeira.

¹⁰⁵³ Entrevistas a L. Fonseca, Barbosa, Mendes, Alberto, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, António Moreira e Cardoso.

¹⁰⁵⁴ Entrevistas a L. Fonseca e Augusto Moreira.

Os restantes interlocutores têm uma visão distinta. Silveira (Espadanedo) considera que: “Antigamente eram só as bandas que existiam... nem havia conjuntos como vem agora de fora (...). Houve aí um rancho, mas também acabou depressa (...). Não havia nada. A distração das pessoas antigamente era os bailes. Não havia mais nada. Não havia discotecas (...)”; uma opinião idêntica à de Alberto: “(...) havia muitos outros que aprendiam [música], porque não havia outras distrações. Agora há outras distrações...”; e à de Barbosa: “Os músicos gostavam da banda, porque gostavam de música. Sabe... hoje há muito onde se pode passar o tempo, mas naquele tempo não havia. Não havia”.¹⁰⁵⁵

No referente à difusão de aparelhagens sonoras, somente Augusto Moreira, António Moreira, Cardoso e Caldeira consideram que afectou a actividade das respectivas bandas. António Moreira justifica a sua opinião argumentando que, “se não fossem as aparelhagens, as bandas seriam contratadas para actuar à noite nos arraiais, como é hábito actualmente”, e Caldeira refere que algumas comissões de festas optavam pelas aparelhagens sonoras, em detrimento de uma banda, por serem menos dispendiosas. L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Mendes e Alberto negam que as aparelhagens afectaram negativamente a actividade das filarmónicas.¹⁰⁵⁶

Quanto à prática do futebol, L. Fonseca considera que, apesar de não ter fomentado a saída de elementos da Banda de Nespereira, é provável que tenha dificultado o recrutamento de aprendizes, uma vez que uma parte dos jovens optava pelo futebol em detrimento da filarmónica, uma opinião idêntica à de Mendes, o qual refere que, embora não se recorde de músicos que abandonaram a Banda de Cinfães para ingressarem no clube de futebol, considera que a maioria das crianças e jovens preferia o futebol em prejuízo da banda. R. Fonseca e Augusto Moreira partilham da opinião que este desporto afastou membros das bandas de Nespereira e de Cinfães, respectivamente. Silveira, Barbosa, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira têm uma opinião contrária.¹⁰⁵⁷ Um periódico da época faz uma referência a “um surto desportivo que grassava no concelho de Cinfães a partir dos anos de 1960”.¹⁰⁵⁸ Todavia, esse surto também trouxe benefícios, pelo menos, à Banda de Cinfães, no respeitante à promoção da sua actividade: “Após a sua reorganização a Banda de Cinfães participou, além das festas religiosas e concertos no coreto do jardim da vila, em desafios de futebol, nos quais executava diversos trechos musicais nos intervalos dos jogos”.¹⁰⁵⁹

Finalmente, o surgimento de emissões televisivas, em 1957, desviou alguma juventude da aprendizagem da música, na óptica de Augusto Moreira e de R. Fonseca, contrariamente ao que

¹⁰⁵⁵ Entrevistas a Silveira, Alberto e Barbosa.

¹⁰⁵⁶ Entrevistas a Augusto Moreira, António Moreira, Cardoso, Caldeira, L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Mendes e Alberto.

¹⁰⁵⁷ Entrevistas a L. Fonseca, Mendes, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹⁰⁵⁸ *Miradouro*, Ano 7º, nº 338, 21-02-1969, p. 4.

¹⁰⁵⁹ *Miradouro*, Ano 2º, nº 65, 04-10-1963, p. 4; e *Miradouro*, Ano 7º, nº 338, 21-02-1969, p. 4.

consideram L. Fonseca, Silveira, Barbosa, Mendes, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira. Especificamente Alberto refere que este fenómeno afastou aprendizes da filarmónica somente mais tarde, uma vez que no terceiro quartel do século XX não havia outros passatempos ou distrações na localidade: “Naquela altura até é capaz de não ser [difícil o recrutar aprendizes], porque não havia outras distrações e as pessoas começavam a carregar para a música porque gostavam disso. Depois começaram a vir outras coisas, a vir televisão, computadores, a vir isto e aquilo, e eles agora preferem essas coisas do que andar a aprender música”.¹⁰⁶⁰

Conclusivamente podemos atestar disparidades na disponibilidade de recursos humanos nas filarmónicas do concelho de Cinfães (entre vinte e quarenta músicos), embora não se tenha afastado de forma significativa da realidade global do país na época (podemos confirmar e comparar esta afirmação no capítulo 2.2). A Banda de Tarouquela teve um número de elementos um pouco superior às restantes e conseguiu aumentar, levemente, o número de executantes entre as décadas de cinquenta e setenta, tal como as de Nespereira e de Cinfães, enquanto as congéneres de Espadanedo e Ferreiros mantiveram o número de músicos. Uma observação das fotografias destas cinco filarmónicas revela-nos a ausência de componentes do sexo feminino e a predominância de elementos adultos, alguns dos quais de idade avançada, face ao número reduzido de crianças e jovens, um fenómeno indiciador de dificuldade em recrutar aprendizes. A par do que nos indicam as fotografias, L. Fonseca, R. Fonseca, Barbosa e Augusto Moreira reforçam este facto.¹⁰⁶¹ Entre os fenómenos que associamos à carência de executantes nas filarmónicas, a emigração foi o que causou maior perda nas bandas cinfanenses, sobretudo nas de Ferreiros, Cinfães e Espadanedo. A opinião dos entrevistados não é clara quanto ao número de músicos mobilizados para a Guerra Colonial nem quanto à repercussão deste fenómeno na banda, embora pareça ter sido inferior ao da emigração. Já o fenómeno da propagação de música moderna, aliado ao surgimento de novas formas de entretenimento afectou apenas, ainda que de forma ligeira, a Banda de Cinfães, um agrupamento sediado na sede do concelho, onde existiam diversões e passatempos alternativos às filarmónicas. Nas restantes freguesias esses fenómenos foram irrelevantes devido à ruralidade e conseqüente dificuldade de penetração de hábitos considerados modernos. Somente os entrevistados de Nespereira e Cinfães consideram que a prática do futebol foi prejudicial às respectivas filarmónicas, o que não é estranho porque os principais clubes desportivos do concelho estavam sediados precisamente naquelas localidades. A fraca aposta na formação de aprendizes, de acordo com vários entrevistados, é outro fenómeno que não pode ser descurado quando nos referimos às dificuldades de recrutamento de músicos.

¹⁰⁶⁰ Entrevistas a Augusto Moreira, R. Fonseca, L. Fonseca, Silveira, Barbosa, Mendes, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹⁰⁶¹ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Barbosa e Augusto Moreira.

Efectivamente, a situação das filarmónicas deste concelho foi distinta entre si, não só ao nível da disponibilidade de recursos humanos, como de solidez enquanto instituição: a Banda de Cinfães, por exemplo, cessou actividade em 1955 e a de Espadanedo em 1964; distintamente, as bandas de Tarouquela e Nespereira mantiveram actividade, a dimensão humana aumentou e tiveram uma fase de relativa prosperidade, particularmente a de Tarouquela, para a qual contribuíram os subsídios locais e apoios de famílias influentes. Apesar de a Banda de Ferreiros ter perdido elementos devido à emigração, não cessou. Por sua vez, as outras duas bandas atingidas pelo êxodo (Espadanedo e Cinfães), cessaram actividade (a primeira de forma definitiva). À excepção de alguns músicos da Banda de Cinfães, ligados ao sector dos serviços, os músicos das restantes filarmónicas laboravam essencialmente na agricultura, uma consequência da ausência de indústria ou outro tipo de actividades. Entre os doze entrevistados das filarmónicas cinfanenses, cinco eram agricultores, um pedreiro, um madeireiro, um comerciante, um músico militar e um não possuía ocupação profissional.

5.2.2. Situação financeira e modelo organizacional

De forma quase consonante, os entrevistados afirmam que as respectivas filarmónicas estavam em permanente asfixia financeira.¹⁰⁶² Na Banda de Nespereira, por exemplo, o autor de um artigo, e membro da banda, mencionou em 1978: “(...) apesar das precárias condições financeiras (...)”.¹⁰⁶³ Ou seja, as dificuldades financeiras desta banda – e de outras, certamente – prolongaram-se além da Revolução de 1974. Somente L. Fonseca considera que a respectiva banda não teve essas dificuldades, tendo um ponto de vista que não deixa de ser curioso:

Antes de eu entrar e até 1986 ou 1985 era assim: a banda fazia x de festas e depois... músicos contratados, não havia praticamente nenhum (...). Chegava-se no fim do Verão, pagávamos as camionetas (...). A gente pagava as despesas todas que havia (...) e o resto era dividido por todos. O que desse era o que dava. Não havia praticamente saldo negativo...¹⁰⁶⁴

Na óptica de Silveira, as dificuldades financeiras da Banda de Espadanedo foram a principal causa do seu término, em 1964, e não o défice de músicos, uma vez que, segundo ele,

¹⁰⁶² Entrevistas a R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹⁰⁶³ *O Nespereirense*, 2ª série, ano VII, nº 64, Setembro de 1978, p. 4.

¹⁰⁶⁴ Entrevista a L. Fonseca.

“saíam uns, mas entravam outros”. Este antigo executante recorda que nos períodos antecedentes foi possível contornar as precárias condições financeiras,¹⁰⁶⁵ embora não demonstre de que forma. A incapacidade financeira desta banda impossibilitou a contratação de um regente profissional, uma vez que os últimos regentes foram músicos amadores da localidade. Igualmente, na Banda de Cinfães, a carência de recursos financeiros foi considerada a causa da sua suspensão (temporária), em 1955.¹⁰⁶⁶

De acordo com os entrevistados, as maiores despesas das respectivas filarmónicas consistiram no pagamento aos instrumentistas e regentes (R. Fonseca, Barbosa, António Moreira, Alberto e Caldeira confirmam que o regente possuía um ordenado), bem como os custos relativos à compra e manutenção dos instrumentos musicais e fardamentos.¹⁰⁶⁷ Segundo eles, a principal fonte de receita das bandas cinfanenses foi o dinheiro angariado nos serviços efectuados, particularmente nas festas religiosas. Barbosa, Mendes, Cardoso e Alberto destacam os donativos de simpatizantes como uma fonte de receita relevante e somente Mendes refere as quotas dos associados como fonte de receitas.¹⁰⁶⁸

Os donativos foram especialmente relevantes nas bandas de Nespereira, Tarouquela e Cinfães. Nos anos de 1950, por exemplo, “os contributos financeiros de José Soares e José Corrêa dos Santos permitiram que a Banda de Nespereira se afirmasse definitivamente, sendo que José Soares lançou fortes sementes na família, de tal forma que posteriormente o seu filho Armando de Sousa Soares continuou a ser o maior benemérito da colectividade”,¹⁰⁶⁹ tal como corrobora R. Fonseca. L. Fonseca não confirma esses donativos, embora ateste a contribuição das pessoas quando a banda fazia um peditório para adquirir um instrumento ou uma farda.¹⁰⁷⁰ Especificamente no ano de 1968 foi organizada uma associação constituída por nespereirenses, incluindo os emigrados, a fim de colaborar nas despesas da banda, particularmente na farda então adquirida.¹⁰⁷¹ A Banda de Tarouquela também beneficiou da generosidade de apoiantes. Na década de 1950 Manuel da Costa, Presidente da Comissão, foi responsável por elevadas quantias de donativos provenientes de emigrantes de Tarouquela radicados no Brasil, não só em forma de dinheiro, como de instrumentos¹⁰⁷² ou partituras musicais (v. Anexo 5.1) Ambos os entrevistados

¹⁰⁶⁵ Entrevista a Silveira.

¹⁰⁶⁶ O *Miradouro*, nº 15, de 12-10-1962, p. 3.

¹⁰⁶⁷ A necessidade de contratar músicos externos foi uma despesa considerável, na óptica de Barbosa e Moreira.

¹⁰⁶⁸ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹⁰⁶⁹ www.Bandasfilarmonicas.com [consultado a 6 de Outubro de 2013].

¹⁰⁷⁰ Entrevistas a R. Fonseca e L. Fonseca.

¹⁰⁷¹ *Miradouro*, ano VI, nº 286, 09-02-1968, p. 3.

¹⁰⁷² Alguns destes instrumentos encontram-se expostos no Museu da Banda, nomeadamente um sousafone, uma tuba e um cornetim. Alguns têm o nome dos benfeitores que os ofereceram e da casa onde foram adquiridos. O apoio dos emigrantes revelou-se determinante, não apenas na compra de instrumentos

realçam os apoios materiais deste mecenas. Além de Manuel Costa, António Moreira destaca os donativos de Manuel Castro e de Pedrinho da Adegá.¹⁰⁷³ Tal como as bandas de Nespereira e Tarouquela, a congénere de Cinfães beneficiou da ajuda dos apoiantes, particularmente aquando da reactivação, em 1962, um auxílio confirmado por Mendes.¹⁰⁷⁴ Naturalmente, as elevadas despesas, face a receitas reduzidas, originaram dificuldades financeiras das bandas cinfanenses.

Além desse desequilíbrio entre despesas e receitas, as dificuldades financeiras das filarmónicas cinfanenses foram agravadas pela exiguidade de apoios públicos, embora, pelo menos em parte do terceiro quartel do século XX, tenham usufruído de alguns apoios do município. Posteriormente, em 1979, por exemplo, vários agrupamentos culturais e recreativos do concelho foram contemplados com subsídios municipais, tendo a Banda de Nespereira recebido cem mil escudos.¹⁰⁷⁵ Em 1982, esse subsídio foi ampliado para 120 mil escudos, apesar de outras bandas receberem 200 mil escudos.¹⁰⁷⁶ L. Fonseca e R. Fonseca, da Banda de Nespereira, referem a inexistência de apoios municipais antes da elaboração dos estatutos e legalização da banda (em 1980) tal como qualquer tipo de apoio proveniente de entidades públicas. Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Cardoso e Alberto referem igualmente a não atribuição de subsídios no decorrer do terceiro quartel do século XX. Contrariamente, Mendes menciona que, a partir sensivelmente de 1970, o município atribuiu subsídios a todas as bandas do concelho, além de alguns apoios do Governo Civil de Viseu, da SEC e do INATEL. Moreira também refere a atribuição de subsídios camarários, pelo facto de a Banda de Tarouquela ter o estatuto de Banda Municipal, embora diga igualmente que os apoios do Governo Civil e do INATEL só foram uma realidade após o 25 de Abril de 1974. Alberto realça que o INATEL atribuiu alguns instrumentos à Banda de Ferreiros.¹⁰⁷⁷ Segundo um periódico, em 1965, a direcção da Banda de Cinfães esperava uma contribuição da CM de Cinfães,¹⁰⁷⁸ a qual não sabemos se foi avante. No domínio dos apoios públicos, a Banda de Tarouquela foi a mais beneficiada devido, naturalmente, ao estatuto de Banda Municipal, obtido em 1960, numa época em que a Banda de Cinfães estava inactiva. Esse estatuto concedeu-lhe o direito a um subsídio anual do Governo Civil de Viseu, que

musicais e partituras, como na atribuição de donativos para a organização das festividades em honra da padroeira da localidade, onde geralmente participavam bandas civis.

¹⁰⁷³ Entrevista a António Moreira e Cardoso.

¹⁰⁷⁴ Entrevista a Mendes.

¹⁰⁷⁵ *O Nespereirense*, nº 71, 2ª série, Ano VIII, Outubro / Novembro de 1979, p. 2.

¹⁰⁷⁶ *O Nespereirense*, nº 101, 2ª série, ano XII, Dezembro 1982, p. 2. Uma das bandas que terá recebido duzentos contos foi a de Tarouquela, devido ao seu estatuto de Banda Municipal. Como termo de comparação, em 1982, o salário mínimo nacional era de 13000 escudos.

¹⁰⁷⁷ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Cardoso, Alberto, Mendes e António Moreira.

¹⁰⁷⁸ *Miradouro*, Ano 3º, nº 134, 12-02-1965, p. 3.

consistia em duzentos mil escudos, uma quantia generosa para a época, ao que se juntava alguns apoios concedidos pelo município de Cinfães.¹⁰⁷⁹

Os serviços de índole religiosa, nomeadamente as festas da padroeira, consistiram na principal prática performativa das filarmónicas do concelho de Cinfães, sendo uma fonte de receitas imprescindível para a sua sobrevivência. Estas festividades realizavam-se maioritariamente no Verão, para coincidir com o retorno temporário dos emigrantes, e a logística estava a cargo de uma confraria ou mordomia. No seio deste evento conviviam lado a lado as vertentes profana e religiosa. No âmbito da primeira realizavam-se bailes, leilões, desgarradas, actuações de distintos grupos musicais (filarmónicas, ranchos folclóricos, grupos de bombos e concertinas) e era difundida música gravada por meio de altifalantes, em paralelo com o lado comercial e consumista. Na vertente religiosa destacavam-se a missa e a procissão. Apesar de se realizarem em todo o país, as festas religiosas da região norte, do Minho em particular, sobressaíam pelas dimensões religiosa e sobretudo profana. No contexto destes eventos a actividade performativa das bandas civis consistia na realização de dois ou três concertos, geralmente ao despique, bem como na participação em arruadas, peditórios, missa e na habitual procissão, onde interpretavam marchas (solenes) para o efeito.

As filarmónicas cinfanenses realizavam, anualmente, um número elevado de serviços religiosos. Na Banda de Nespereira, R. Fonseca refere mais de vinte serviços durante o Verão, enquanto L. Fonseca é mais preciso ao referir cerca de vinte e cinco ou vinte e seis.¹⁰⁸⁰ Nos anos de 1960, concretamente em 1969, foi intensa a actividade desta banda durante a época de Verão: “São muitos os contractos que ela tem para este Verão, não ficando Domingo nenhum em casa, pela boa fama que tem”.¹⁰⁸¹ No ano anterior, em 1968, também foram “muitas e preponderantes as actuações desta filarmónica”.¹⁰⁸² Na década de 1970, a Banda de Nespereira realizou, em média, vinte e cinco actuações por ano, embora em alguns anos atingissem as trinta e cinco.¹⁰⁸³ Temos conhecimento que, no ano de 1978, “foram bastantes os serviços cumpridos pela Banda de Nespereira, particularmente as festas de índole religiosa”,¹⁰⁸⁴ e no ano seguinte, em 1979, participou em dezasseis festividades.¹⁰⁸⁵ Quanto à congénere de Espadanedo, Silveira refere, no mínimo, vinte serviços anuais, um número superior aos dez ou doze referidos por Barbosa.¹⁰⁸⁶ Após a reorganização da Banda de Cinfães, em 1962, relatos no jornal *Miradouro* mencionam que, até meados da década seguinte, esta banda teve bastantes serviços, além de se apresentar

¹⁰⁷⁹ Segundo informação de Manuel Melo, actual presidente da direcção e executante desde 1966.

¹⁰⁸⁰ Entrevistas a L. Fonseca e R. Fonseca.

¹⁰⁸¹ *Miradouro*, Ano VIII, nº 365, 29-08-1969, p. 5.

¹⁰⁸² *Miradouro*, Ano VII, nº 321, 18-10-1968, p. 4.

¹⁰⁸³ *O Nespereirense*, 2ª série, ano VIII, nº 69, Abril/Maio/Junho de 1979, p. 7.

¹⁰⁸⁴ *O Nespereirense*, 2ª série, ano VII, nº 65, Outubro de 1978, p. 4.

¹⁰⁸⁵ *O Nespereirense*, 2ª série, Ano VIII, nº 71, Outubro de 1979, p. 2.

¹⁰⁸⁶ Entrevistas a Silveira e Barbosa.

num bom nível artístico.¹⁰⁸⁷ Augusto Moreira relata a realização de dezassete ou dezoito serviços anuais, um número próximo dos vinte referidos por Mendes.¹⁰⁸⁸ Ao longo do decénio de 1960 todas as épocas de serviços religiosos foram bastante preenchidas com actuações, sobretudo na região do Minho.¹⁰⁸⁹ Concretamente a temporada de 1967 foi fértil em termos de serviços, tendo a Banda de Cinfães actuado diversas vezes, inclusive na região de Trás-os-Montes.¹⁰⁹⁰ Somente no mês de Agosto participou em seis festividades.¹⁰⁹¹ Relativamente à Banda de Tarouquela, António Moreira menciona a realização de uma média de dezassete ou dezoito, enquanto Cardoso refere trinta serviços religiosos em alguns anos.¹⁰⁹² Por último, a Banda de Ferreiros, de acordo com Alberto, realizava anualmente dezassete ou vinte festas religiosas, embora Caldeira mencione, pelo menos, vinte e sete serviços anuais.¹⁰⁹³

Quanto à participação no principal mercado para as bandas de música – as festas e arraiais da região do Minho – nem todas as bandas do concelho foram contempladas com essa possibilidade, nomeadamente, a Banda de Ferreiros. Somente L. Fonseca, R. Fonseca, Mendes, Silveira, António Moreira e Cardoso confirmam actuações das respectivas bandas nessa região nortenha.¹⁰⁹⁴ L. Fonseca, R. Fonseca, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso e Alberto consideram benéfica, para as filarmónicas do concelho, a forte tradição de festas religiosas na região de Cinfães, e no norte em geral, devido ao atraente mercado proporcionado.¹⁰⁹⁵ A maioria dos entrevistados menciona a não realização de serviços gratuitos, embora Augusto Moreira e Mendes refiram alguns, nomeadamente, na igreja local. António Moreira também refere três ou quatro concertos gratuitos anuais e Alberto e Caldeira mencionam a realização de um concerto gratuito anual.¹⁰⁹⁶

As contrariedades financeiras impediram as cinco filarmónicas cinfanenses de possuir uma sede com boas condições, tal como corroboram os entrevistados. Todos asseguram que, no período em consideração, as sedes das respectivas bandas não tinham um mínimo de condições de trabalho, nem qualquer bar que funcionasse como ponto de encontro entre músicos, amigos e simpatizantes. Quando questionado sobre as condições da sala de ensaio, especificamente

¹⁰⁸⁷ *Miradouro*, Ano 8º, nº 369, 26-09-1969, p. 6.

¹⁰⁸⁸ Entrevistas a Augusto Moreira e Mendes.

¹⁰⁸⁹ *Miradouro*, Ano 8º, nº 368, 19-09-1969, p. 2.

¹⁰⁹⁰ *Miradouro*, Ano 6º, nº 268, 22-09-1967, p. 2.

¹⁰⁹¹ *Miradouro*, Ano 6º, nº 260, 28-07-1967, p. 4.

¹⁰⁹² Entrevistas a António Moreira e Cardoso.

¹⁰⁹³ Entrevistas a Alberto e Caldeira.

¹⁰⁹⁴ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Mendes, Silveira, António Moreira e Cardoso.

¹⁰⁹⁵ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso e Alberto. Ainda, António Moreira dá conta do mercado conquistado recentemente pelas bandas de Águeda nas romarias nortenhas, mas que não possuía no período em estudo: “Bem... quer dizer... as bandas daqui... a Banda de Tarouquela já tiveram muito mais serviços lá para o norte do que agora... as bandas de Águeda... vieram ocupar... muito espaço das bandas daqui (...). Naquela altura, sessenta e tal, quase não se falava delas...”.

¹⁰⁹⁶ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Alberto e Caldeira.

Barbosa menciona: “Coitadita (...). Aquilo era um salão, tinha algumas janelas que até já não tinham vidros e de Inverno tornava-se assim um bocadinho desagradável, mas era o que havia”.¹⁰⁹⁷ Esses espaços resumiam-se a uma sala para ensaios, de pequenas dimensões, todas emprestadas ou alugadas. A questão da sala de ensaio foi especialmente preocupante na Banda de Cinfães, uma vez que consistia numa garagem emprestada e, de acordo com Augusto Moreira, só abria as portas no dia do ensaio, embora o material da banda permanecesse lá. Para agravar a situação diversas vezes trocaram de local de ensaio, embora as condições fossem sempre mínimas (v. Anexo 5.2).¹⁰⁹⁸ A inexistência de um local próprio para os músicos ensaiarem proporcionava um certo sentimento de não integração num grupo.

No que respeita à estrutura das filarmónicas do concelho de Cinfães, em termos de organização, antes da Revolução dos Cravos eram coordenadas somente por um director, embora algumas tivessem estatutos aprovados e, supostamente, órgãos sociais, embora ineficazes. R. Fonseca, Barbosa e António Moreira confirmam que a organização das respectivas bandas era ineficiente e que os órgãos sociais, quando existiam, na realidade não funcionavam. Barbosa refere ainda que, na época, todas as bandas funcionavam desta forma, e António Moreira dá-nos conta de uma situação algo caricata: “Não era a melhor, a organização... o Tameirão [director], de Travanca, chegou a tratar a banda duas vezes para o mesmo dia (...)”. Quando questionado acerca da organização da banda este entrevistado refere ainda: “Não. Não havia. Não havia grande organização... o falecido Manuel do Aníbal praticamente é que organizava tudo. Ele é que... pagava aos músicos... fazia tudo... não havia... uma assembleia... depois eles estavam lá quatro ou seis anos... não havia eleições (...)”. Juntamente com Cardoso, este interlocutor assume que a aprovação dos estatutos da Banda de Tarouquela, em 1960, não trouxe nada de novo. Especificamente na Banda de Espadanedo houve uma comissão, ou mesa directiva, que geria o funcionamento da banda, não havendo estatutos nem órgãos sociais. No fundo, esta banda não estava oficializada. Contrariamente, L. Fonseca, Mendes, Alberto e Caldeira consideram que as respectivas bandas tinham uma estrutura sólida e bem organizada, sendo que L. Fonseca justifica a sua opinião com o facto de a direcção ser composta exclusivamente por músicos da banda. Na óptica de Augusto Moreira, a Banda de Cinfães teve uma boa organização somente depois do ingresso de Fernando Mendes como director, em 1966, um indivíduo com formação e experiência na área de gestão.¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁷ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso e Alberto.

¹⁰⁹⁸ Entrevista a Augusto Moreira.

¹⁰⁹⁹ Entrevistas a R. Fonseca, Barbosa, António Moreira, Cardoso, L. Fonseca, Mendes, Alberto, Caldeira e Augusto Moreira.

Curiosamente, no período em consideração, três filarmónicas deste concelho elaboraram os estatutos: Cinfães, em 1950¹¹⁰⁰; Tarouquela, em 1960; e Ferreiros, em 1963. As duas últimas tiveram uma razão particular para a sua legalização: a de Tarouquela foi a fim de lhe ser reconhecido oficialmente o título de Banda Marcial de Tarouquela e Municipal de Cinfães; e a de Ferreiros, para ser integrada na Casa do Povo da localidade, tendo-se tornado a primeira banda do distrito de Viseu a ser associada da FNAT. À excepção da Banda de Ferreiros, nenhuma das restantes esteve inserida em corporações de bombeiros, casas do povo ou sociedades recreativas ao longo do terceiro quartel do século XX, nem foram associadas da FNAT ou da FPCCR. No caso da Banda de Nespereira, somente em 1980 viu aprovados os seus estatutos: “Em 1968, apesar de não ter estatutos nem alvará oficial, a Banda de Nespereira tinha uma mesa directiva constituída por Arnaldo Soares, Armando Soares Teixeira e Ricardo Brito de Oliveira, respectivamente presidente, secretário e tesoureiro. Pela orgânica estabelecida o regente tinha o direito de intervir na parte administrativa”.¹¹⁰¹ Finalmente, a congénere de Espadanedo, cessada em 1964, nunca foi legalizada: “Sem estatutos nem alvará de oficialização a Banda de Espadanedo teve durante algum tempo uma mesa directiva, a qual partilhava com os seus regentes todas as suas responsabilidades”.¹¹⁰² Segundo L. Fonseca, Alberto e Caldeira, os responsáveis directivos das respectivas bandas não eram pessoas influentes na localidade, contrariamente ao que afirmam António Moreira e Cardoso, em Tarouquela.¹¹⁰³

Em resumo, o tema da posição financeira das bandas cinfanenses é consensual entre os entrevistados – difícil – sendo a principal fonte de receita o valor arrecadado pela participação em serviços religiosos, além de donativos, mas somente em três das cinco bandas. Os apoios municipais foram residuais, embora a Banda de Tarouquela tenha sido beneficiada, face às congéneres, devido ao estatuto de banda municipal. As cinco filarmónicas participavam em bastantes serviços religiosos, apesar de somente algumas serem presença frequente no principal mercado das bandas – a região do Minho. As principais despesas eram o pagamento a regentes e músicos, bem como a compra e manutenção de instrumentos musicais e fardamentos. Uma consequência das dificuldades financeiras foi a inexistência de uma sala de ensaio de condições minimamente dignas. Apesar de três das cinco bandas terem estatutos aprovados, no período em estudo tal não impediu de terem uma estrutura frágil e amadorística, uma vez que frequentemente esses documentos não eram cumpridos.

¹¹⁰⁰ *Sinos d'Aldeia*, Ano IV, nº 37, Setembro de 1968, p. 6.

¹¹⁰¹ *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 33, Maio de 1968, p. 6.

¹¹⁰² *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 34, Junho de 1968, p. 8.

¹¹⁰³ Entrevistas a L. Fonseca, Alberto, Caldeira, António Moreira e Cardoso.

5.2.3. Organologia

O estado do instrumental das bandas cinfanenses oscilou entre o mau, na óptica de L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira, e o razoável, de acordo com Barbosa e Vieira. O relato de L. Fonseca diz bastante acerca do estado de conservação dos instrumentos existentes: “Andavam aí instrumentos a cair (...). Às vezes passava mais de metade do tempo da lição a procurar compor um instrumento. Eram as sapatilhas que não vedavam, eram os pistões que não trabalhavam, eram as molas que estavam partidas, era uma complicação”. Além de o estado dos instrumentos existentes não ser o melhor, L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso e Caldeira consideram que eram insuficientes para as necessidades da banda, contrariamente ao que referem Barbosa e Alberto. L. Fonseca diz inclusivamente que “muitas vezes perdia-se alunos porque não havia instrumentos para lhe dar... nós chegámos a trazer aqui instrumentos emprestados de Espadanedo... e de Piães porque nós aqui não tínhamos instrumentos para entregar aos aprendizes... era a banda que tinha que o comprar”.¹¹⁰⁴ L. Fonseca refere ainda que, para não perder um potencial músico, frequentemente era cedido um instrumento ao aprendiz diferente do pretendido, sendo posteriormente facultado o seu preferido:

*não havia instrumentos para lhe dar (...). Não havia o instrumento que ele queria, e ele andou a tocar saxofone para aí um ano e depois foi para bombardino, que eu queria que ele fosse para bombardino. Um sobrinho meu que toca trompete, e é um dos melhores aqui da banda, quando começou não havia trompete para lhe dar e ele começou com uma requinta, só para não perder o contacto da música que lhe tinha sido ensinada. Depois, ao fim de um ano já havia trompete e foi-lhe dado um.*¹¹⁰⁵

Como é natural, a escassez de instrumentos e o mau estado de conservação dos existentes são consequências das limitações financeiras das filarmónicas. As deficiências dos instrumentos impediram que as filarmónicas apresentassem um nível musical mais elevado, na óptica de L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira. Augusto Moreira justifica da seguinte forma: “Porque os instrumentos eram fracos, não ajudavam os músicos. O músico, por sua vez, não tinha incentivo para melhorar e notava-se. Isso aconteceu aqui”. Barbosa não partilha desta opinião.¹¹⁰⁶

Os entrevistados assumem que as respectivas bandas adquiriram poucos instrumentos. Estes eram adquiridos com receitas provenientes dos serviços remunerados efectuados. Fonseca e

¹¹⁰⁴ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso, Alberto, Caldeira, Barbosa e Vieira.

¹¹⁰⁵ Entrevista a L. Fonseca.

¹¹⁰⁶ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso, Alberto, Caldeira e Barbosa.

Barbosa acrescentam a organização de peditórios, nas respectivas localidades, a fim de adquirir um instrumento específico, e António Moreira e Cardoso revelam que alguns dos instrumentos comprados para a Banda de Tarouquela eram usados.¹¹⁰⁷ Num periódico local, é referido o hábito dos responsáveis da Banda de Nespereira de realizar peditórios para adquirir um instrumento.¹¹⁰⁸

| | Nespereira | Espadanedo | Cinfães | Tarouquela | Ferreiros |
|----------------|---------------------|---------------------|---------|---------------------|---------------------|
| Flautim | Não | Sim ¹¹⁰⁹ | Não | Sim ¹¹¹⁰ | Sim |
| Flauta | Não | Não | Não | Sim ¹¹¹¹ | Sim |
| Oboé | Não | Não | Não | Não | Não |
| Fagote | Não | Não | Não | Não | Não |
| Clarinete Mib | Sim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Clarinete sop. | Sim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Clarinete bx | Não | Não | Não | Não | Não |
| Sax soprano | Sim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Sax alto | Sim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Sax tenor | Sim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Sax barítono | Sim | Não | Sim | Sim | Não |
| Trompete | Não ¹¹¹² | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Fliscorne | Sim | Sim | Sim | Sim | Não ¹¹¹³ |
| Cornetim | Não | Não | Não | Sim | Não |
| Trompa | Não | Não | Não | Não | Não |
| Clavicorne | Sim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| /saxtrompa | | | | | |
| Trombone | Sim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Bombardino | Sim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| C.B. Mi b | Sim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Tuba | Sim | Sim | Não | Sim | Sim |
| Percussão | Sim | Sim | Sim | Sim ¹¹¹⁴ | Sim |

Quadro 5.1. Constituição instrumental das bandas do concelho de Cinfães no terceiro quartel do século XX¹¹¹⁵

¹¹⁰⁷ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹¹⁰⁸ *O Nespereirense*, nº 102, 2ª série, ano XIII, Janeiro 1983, p. 2.

¹¹⁰⁹ Barbosa refere que não tinha flautim.

¹¹¹⁰ Cardoso refere que não tinha flautim.

¹¹¹¹ Cardoso refere que não tinha flauta.

¹¹¹² R. Fonseca refere que a banda tinha trompetes.

¹¹¹³ Caldeira refere que teve fliscornes.

¹¹¹⁴ António Moreira refere que a percussão incluía tímpanos.

A instrumentação das bandas cinfanenses – apresentada em cima – manteve-se sem alterações significativas ao longo do terceiro quartel do século XX, sendo a inexistência de oboé, fagote, clarinete baixo e trompa, comum nas bandas da época, tal como um naipe de percussão constituído unicamente por caixa, bombo e pratos, à excepção da Banda de Tarouquela, que possuía um par de tímpanos, de acordo com António Moreira. Parte do repertório musical escrito originalmente para banda, sobretudo de editoras estrangeiras, exigia os instrumentos ausentes acima mencionados, o que nos leva a admitir que esta seria uma das razões para a não interpretação daquele repertório. A utilização de trombones de pistões, e não de varas, também foi comum nestas bandas, tal como a utilização de clavicorne ou saxtrompa, em vez da trompa utilizada na orquestra. Embora o paradigma instrumental fosse relativamente padronizado, era bastante elástico, relacionando-se sobretudo com o elevado custo destes instrumentos e especiais dificuldades na sua aprendizagem.

Os obstáculos financeiros obstruíram, identicamente, a substituição dos instrumentais de diapasão de afinação brilhante por outros de afinação normal, adoptados internacionalmente várias décadas antes. A maioria dos entrevistados confirma a utilização exclusiva de instrumentos de afinação brilhante nas respectivas bandas ao longo de todo o terceiro quartel do século XX. Apenas António Moreira, da Banda de Tarouquela, considera que a transição de afinação se iniciou antes da Revolução Democrática. Segundo L. Fonseca, R. Fonseca, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso e Alberto, a substituição total dos velhos instrumentais de afinação brilhante pelos de afinação normal deu-se somente após o 25 de Abril de 1974, sobretudo no decorrer da década de oitenta, numa época cujas bandas começaram a ser apoiadas material e financeiramente de forma mais consistente. Além de tardia, a transição de diapasão não foi total e imediata, o que levou à utilização de instrumentos de ambas as afinações, durante alguns anos, nas bandas de Cinfães, Tarouquela e Ferreiros. Apenas na Banda de Nespereira essa transição foi total e simultânea. A Banda de Espadanedo, cessada em 1964, actuou sempre com instrumentos de afinação brilhante e nunca fez a respectiva transição para a normal.¹¹¹⁶

Sinteticamente, os instrumentos musicais disponíveis nas filarmónicas cinfanenses eram maioritariamente antiquados e insuficientes para as necessidades, uma consequência das

¹¹¹⁵ Dados obtidos através dos entrevistados. Eventuais discrepâncias entre opiniões estão assinaladas. Como não foram quantificados os instrumentos de cada naipe, apenas consta a informação da sua existência ou não. Além de ser difícil para os entrevistados indicar a quantidade de instrumentos de cada naipe com exactidão, é natural que ao longo de quase três décadas ela tenha variado. Esta tabela de instrumentos foi elaborada com base na instrumentação solicitada em partituras da época escritas para banda e editadas por editoras estrangeiras.

¹¹¹⁶ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, Cardoso, Alberto, Caldeira e António Moreira.

dificuldades financeiras, que obstruíram o seu desenvolvimento artístico. Embora padronizado, o modelo organológico era elástico e relacionava-se com o preço dos instrumentos e as maiores dificuldades de aprendizagem de alguns deles. A maioria das bandas deste concelho iniciou a respectiva mudança da afinação brilhante para normal somente após o 25 de Abril de 1974, e apenas em Nespereira a transição foi total e imediata, enquanto as congéneres utilizaram temporariamente ambas as afinações em simultâneo.

5.2.4. Formação musical dos elementos das bandas

De acordo com L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso e Caldeira, as respectivas filarmónicas não possuíam escola de música no decorrer do terceiro quartel do século XX. Portanto, os aprendizes obtinham uma formação musical do tipo informal, e gratuita, facultada pelos elementos mais experientes da banda, geralmente em casa destes, sendo que apenas nas bandas de Cinfães e Ferreiros o regente colaborou no ensinamento dos aprendizes. Neste contexto, a Banda de Tarouquela merece destaque uma vez que, segundo António Moreira, a partir de meados da década de sessenta encarregou um dos músicos mais bem preparados de ensinar os aprendizes nas instalações da própria banda.¹¹¹⁷

A adequabilidade da formação musical ministrada pelos formadores é quase unânime entre os entrevistados e somente Alberto considera o formador da respectiva banda competente para exercer funções pedagógicas e detentor de conhecimentos musicais adequados. Contrariamente, L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira e Cardoso mencionam que os indivíduos que ensinavam os aprendizes não tinham conhecimentos musicais suficientes para aquelas funções. R. Fonseca diz mesmo que, para elevar o nível musical da banda, eram necessários melhores músicos.¹¹¹⁸ Especificamente Augusto Moreira contesta os métodos de aprendizagem, considerando-os rudimentares:

Naquela época eles tinham os conhecimentos e nós a aprender com eles achávamos que eles sabiam muito. Mas com certeza, e devido aos métodos de aprendizagem, que eram

¹¹¹⁷ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso e Caldeira.

¹¹¹⁸ Entrevistas a Alberto, L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira e Cardoso.

*bastante rudimentares, eles não seriam os professores que a banda precisaria, mas era isso que eles sabiam... e a mais não eram obrigados.*¹¹¹⁹

Em consonância, a seguinte afirmação de L. Fonseca evidencia o ensino deficiente ministrado aos aprendizes na sua banda:

*Quando eu cheguei à Banda de Infantaria 15 o capitão (...) disse-me para tocar a escala de Dó Maior... Escala de Dó Maior? Começa em Dó e acaba em Dó e tal. Eu sabia lá o que era uma escala... e a de Ré Maior? Eu não sei... E eu já tocava 1º fliscorne (...).*¹¹²⁰

Por sua vez, António Moreira destaca a impossibilidade de um único professor ensinar todos os instrumentos de forma correcta:

*Não tinham [competências]. E não tinham porquê? Eles davam, por exemplo, escalas de saxofone, clarinete, trombone, e muitas vezes não sabiam. Não tinham escola nenhuma. Não tinham competências... ensinavam aquilo que sabiam (...). Agora têm um professor... para cada instrumento. Nessa altura não tinham. Eram amadores.*¹¹²¹

Além de também reconhecer o inconveniente de um formador ensinar todos os instrumentos, L. Fonseca dá-nos conta de um fenómeno interessante: “devido ao défice de instrumentos, além de alguns aprendizes desistirem, outros eram obrigados a aprender um instrumento com o qual não se identificavam”.¹¹²²

Outro factor que provocou desistências de aprendizes foi o longo período de aprendizagem até ao ingresso na banda, cerca de um ano, segundo Augusto Moreira, Cardoso e Alberto; ou dois anos, na óptica de Mendes. Por sua vez, L. Fonseca e R. Fonseca referem que era menos de um ano, caso contrário haveria “ainda mais desistências”. Silveira também refere que esse período era rápido – cerca de meio ano – porque os formadores consideravam suficiente. Este entrevistado refere igualmente que, com frequência, os aprendizes que ingressavam na banda prejudicavam o trabalho dos colegas devido à sua impreparação musical. Além de geralmente longo, o processo era desadequado, uma vez que os aprendizes, antes de obter um instrumento musical – o seu principal objectivo – dedicavam-se exclusivamente ao treino de solfejo não entoado, um tipo de exercício entediante.¹¹²³

Barbosa relaciona precisamente a desistência de aprendizes com o processo incorrecto de formação:

¹¹¹⁹ Entrevista a Augusto Moreira.

¹¹²⁰ Entrevista a L. Fonseca.

¹¹²¹ Entrevista a António Moreira.

¹¹²² Entrevista a L. Fonseca.

¹¹²³ Entrevistas a Augusto Moreira, Cardoso, Alberto, Mendes, L. Fonseca, R. Fonseca e Silveira.

(...) Era preciso... naquele tempo, o método que se utilizava naquele tempo não era o melhor. Agora o método é outro. Antigamente eles estudavam o solfejo ali até... e só depois é que pegavam no instrumento. Não. Agora é diferente e ainda bem. Deve-se estudar solfejo e instrumento ao mesmo tempo. Vai-se crescendo ao mesmo tempo nas duas coisas... e o que acontecia? Muitas vezes o solfejo não diz nada a ninguém, o solfejo rezado. De maneira que alguns chateavam-se e iam-se embora. (...) Em todos os lados é assim... ou era assim. Começa-se a ensinar um indivíduo, ele começa muito entusiasmado, mas depois aquela porcaria do solfejo, que era o método nesse tempo... depois acabavam a falhar e acabavam por ir embora.¹¹²⁴

Por diversas vezes, L. Fonseca insiste que o maior problema da Banda de Nespereira foi a ausência de escola de música e de formadores e não, por exemplo, o fenómeno emigratório: “a emigração aqui não prejudicou a banda. A única coisa que atrapalhou aqui a banda foi naquele tempo (...). O que havia era falta de escola. Não havia quem ensinasse (...)”. Quando questionado sobre a possibilidade de a disseminação de *jazzes* ter prejudicado a banda, nega e insiste novamente na questão da ausência de escola de música, aliada à falta de condições e dificuldades de deslocação:

Não. Nunca se deu conta disso... Havia falta de aprendizes, porque havia falta de quem ensinasse... agora o rapazinho quer aprender... os pais vão ao ensaio levá-lo... naquela altura era mais chato aprender porque nós tínhamos que nos deslocar da nossa casa ao maestro... à pessoa que nos ensinava. Mas era com Inverno, com chuva... os próprios ensaios da banda, o senhor nem imagina o sacrifício que a gente fazia para vir a um ensaio da banda. Aquilo era mesmo muita vontade e já um bocado de sentido de responsabilidade... a trovoar, a chover, a ventar, nós todos molhados a vir para os ensaios... longe... não havia transportes, não havia nada... agora não. Agora está tudo mais facilitado.¹¹²⁵

Efectivamente, a formação musical pouco motivadora ministrada por formadores causou desistências durante a aprendizagem, embora não só. Nesta linha, L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes e Cardoso afirmam que diversos aprendizes desistiram antes do ingresso na banda, embora Caldeira discorde.¹¹²⁶ L. Fonseca, que também exerceu funções de formador, diz inclusivamente que

Havia [muitos aprendizes]... quando eu lançava a escola de música, apareciam bastantes, muitos... só que depois havia um problema: eu ainda hoje sou muito rigoroso

¹¹²⁴ Entrevista a Barbosa.

¹¹²⁵ Entrevista a L. Fonseca.

¹¹²⁶ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira, Mendes, Cardoso e Caldeira.

e às vezes as coisas não funcionam muito do meu agrado... eles até me chamavam de ditador (...). Sem ordem, sem disciplina, não há nada (...). Eu via... se o indivíduo fosse daqueles... galdériorito, ou mal comportado eu dizia (...) vai para o campo da bola, porque aqui não tens lugar. Eu seleccionava-os... eu dava-me ao privilégio de... apareciam-me na escola quarenta, quando começava... mas quando terminava a temporada tinha sete ou oito, só.¹¹²⁷

E Augusto Moreira, quando questionado sobre se era pouco motivante aprender música na banda, refere:

Era. Era... Agora os aprendizes começam a aprender... o solfejo, mas à mistura começam a dar as primeiras notas no instrumento. Isso vai-os incentivando. Antigamente nós andávamos um ano ali a... aprender o solfejo, sem tão pouco saber o que íamos tocar mais tarde. Isso levava a... desistências. Realmente só ficava... só seguia a música quem tivesse muito gosto por aquilo... quem tivesse... muita vontade de aprender (...).¹¹²⁸

Tal como Augusto Moreira, Mendes relata que os aprendizes desencorajavam ao longo do treino do solfejo, por ser pouco atractivo o ensino musical praticado na época: “Desanimados porque é complicado... o estudo da música é pouco atractivo para a juventude e, portanto, só obrigados... só a família... é o caso dos meus (...). À medida que davam umas notas com o instrumento, incentivavam”. A falta de instrumentos também terá levado à desistência de aprendizes, na óptica de L. Fonseca.¹¹²⁹

O recrutamento de aprendizes era considerado difícil no ponto de vista de R. Fonseca, Augusto Moreira, António Moreira e Cardoso. O primeiro refere mesmo que “quando entrava um aprendiz por ano, ou dois, já era uma admiração” António Moreira aponta a falta de motivação e as dificuldades de deslocação como factores que dificultaram a captação de aprendizes. Augusto Moreira, além da falta de motivação, destaca a dificuldade de aprendizagem. Discordantemente, L. Fonseca, Silveira, Vieira, Alberto e Caldeira consideram que o recrutamento para a aprendizagem musical não era difícil, tendo em conta o elevado interesse das crianças e jovens.¹¹³⁰ O problema era, todavia, a conclusão da aprendizagem e o consequente ingresso na banda, onde poucos chegavam.

A existência de uma ligação familiar entre executantes e potenciais aprendizes foi decisiva, ou pelo menos influenciou, a pretensão de ingressar na filarmónica. R. Fonseca assume que tomou a iniciativa de aprender música após o pai o levar a assistir às actuações da Banda de

¹¹²⁷ Entrevista a L. Fonseca.

¹¹²⁸ Entrevista a Augusto Moreira.

¹¹²⁹ Entrevistas a Mendes e L. Fonseca.

¹¹³⁰ Entrevistas a R. Fonseca, Augusto Moreira, António Moreira, Cardoso, L. Fonseca, Silveira, Vieira, Alberto e Caldeira.

Nespereira, além de o seu irmão mais velho já ser músico, tal como o filho, posteriormente. Porém, de acordo com este entrevistado, alguns pais não aceitavam a participação dos filhos na banda porque estes eram necessários para o trabalho no campo. Augusto Moreira dá um exemplo da relevância das ligações familiares na esfera da captação de músicos: em finais da década de sessenta ingressaram os primeiros executantes femininos na Banda de Cinfães, as quais eram filhas de um músico. Caldeira também refere que os primeiros elementos do sexo feminino eram familiares de músicos da Banda de Ferreiros. António Moreira vai no mesmo sentido: “(...) se o pai fosse músico, queria que o filho também fosse... Agora se o pai não tivesse ligado à banda, era um bocado complicado (...).¹¹³¹

Quanto aos regentes das bandas cinfanenses, no período considerado, eram maioritariamente músicos amadores ou músicos militares, cujas aptidões eram adequadas somente na óptica de António Moreira e de Alberto. Contrariamente, Augusto Moreira e Mendes, ambos da Banda de Cinfães, referem que os diversos regentes tinham limitações ou lacunas do ponto de vista musical. L. Fonseca, Silveira, Cardoso e Caldeira pensam que somente alguns possuíam nível musical para reger a banda, nomeadamente, os militares. Embora R. Fonseca considere os regentes militares razoáveis, pensa que, para elevar o nível musical da banda, também eram necessários melhores músicos. De acordo com Mendes, além do regente António Nunes (na década de oitenta), somente após o ingresso de Francisco Ferreira – um músico profissional – a Banda de Cinfães deu um pulo qualitativo: “nós começamos a melhorar... mas até aí eram habilidosos. Era o músico mais experiente (...). Era a boa vontade que funcionava. Não havia mais nada (...)”. Barbosa também destaca o impulso que o regente Rocha, um músico militar, deu à Banda de Espadanedo, embora considere que, entre os dois músicos militares que passaram pela Banda de Espadanedo, apenas este tinha competências para reger a banda.¹¹³² É de apontar que, as bandas de Nespereira, Espadanedo, Cinfães e Tarouquela foram lideradas musicalmente, pelo menos em parte do terceiro quartel do século XX, por músicos profissionais. Na Banda de Tarouquela iniciou-se, em meados da década de cinquenta, um ciclo artístico positivo face à reconhecida competência do novo maestro – Manuel Oliveira Gomes.¹¹³³ Cardoso destaca o trabalho deste regente, nomeadamente o seu papel na escola de música da banda. Tal como António Moreira, este entrevistado realça o facto de ser músico profissional.¹¹³⁴ Segundo L. Fonseca e Augusto Moreira, os regentes das respectivas filarmónicas não frequentaram qualquer curso ao nível da regência de banda, durante o período em estudo. Já em Ferreiros, Alberto refere

¹¹³¹ Entrevistas a R. Fonseca, Augusto Moreira, Caldeira e António Moreira.

¹¹³² Entrevistas a António Moreira, Alberto, Augusto Moreira, Mendes, L. Fonseca, Silveira, Cardoso, Caldeira, R. Fonseca e Barbosa.

¹¹³³ Músico profissional (oboísta) na Banda do Exército do Porto e na Orquestra da RDP da mesma cidade.

¹¹³⁴ Entrevista a António Moreira e Cardoso.

que dois dos regentes frequentaram cursos organizados pela FNAT. Nenhum deles foi compositor de reconhecido mérito, na óptica de R. Fonseca, Barbosa e Augusto Moreira.¹¹³⁵

Um facto aliado ao défice de formação musical da maioria dos músicos das bandas cinfanenses foi a inexistente oferta ao nível de conservatórios e academias de música na região. A não frequência deste tipo de estabelecimentos, por músicos das bandas deste concelho, é atestada por L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Cardoso e Alberto.¹¹³⁶

Em suma, não parece haver dúvidas quanto à deficiente e desajustada formação musical dos executantes das bandas cinfanenses. Apenas na de Tarouquela, e somente a partir de meados da década de sessenta, os aprendizes beneficiaram de um espaço físico destinado à aprendizagem musical – a sala de ensaio. Até lá, como nas restantes bandas, os alunos deslocaram-se a casa dos formadores para lhes serem ministradas aulas, mas de carácter informal. O período de aprendizagem era frequentemente demasiado extenso, além de o método de ensino não ser o indicado: treino exclusivo de solfejo, seguido da aprendizagem instrumental, sem entoação de melodias. Vários entrevistados contestam este método rudimentar (causador de desmotivação), bem como, a impossibilidade de um único formador ensinar devidamente todos os instrumentos musicais presentes na banda. A desistência de uma parte significativa dos aprendizes no decorrer do processo de aprendizagem denuncia esse desajustado processo de formação, com influência no défice de instrumentistas de algumas filarmónicas. Para agravar a situação nenhum músico das cinco filarmónicas frequentou o conservatório. Quanto à competência dos formadores, à excepção de Alberto, todos os entrevistados consideram-na limitada e que eles apresentavam lacunas nos conhecimentos musicais. Na maioria dos casos os formadores eram os regentes das bandas e, segundo a maioria dos entrevistados, tinham limitações ao nível da direcção musical e da pedagogia, à excepção de alguns militares.

5.2.5. Aceitação local

De acordo com as opiniões dos entrevistados, a aceitação das respectivas filarmónicas na localidade foi boa no decorrer do terceiro quartel do século XX. Em sintonia, todos confirmam a protecção que elas possuíam no seio da comunidade, sendo frequentes as manifestações de apoio e carinho, incluindo nas actuações fora de portas, isto, na óptica de R. Fonseca, Silveira, António

¹¹³⁵ Entrevistas a L. Fonseca, Augusto Moreira, Alberto, R. Fonseca, Barbosa e Augusto Moreira.

¹¹³⁶ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Cardoso e Alberto.

Moreira e Alberto. L. Fonseca refere que somente nas deslocações próximas os simpatizantes acompanhavam a banda, e Barbosa e Cardoso justificam as dificuldades financeiras como causa para o não acompanhamento frequente da respectiva banda. Segundo Mendes, a Banda de Cinfães tinha mais simpatizantes que o clube de futebol da localidade,¹¹³⁷ o que não deixa de ser curioso, face à habitual popularidade deste desporto.

A opinião dos entrevistados é corroborada por diversos artigos da época que mencionam a boa aceitação das filarmónicas entre a população, particularmente as de Nespereira e Cinfães. Em 1974, por exemplo, *O Nespereirense* referiu sobre a Banda de Nespereira: “Pessoas dedicadas – cujos nomes não mencionamos para não ferir a sua modéstia – têm dado à banda o melhor da sua vida e do seu tempo. Merece pois a nossa estima por tudo quanto tem feito pelo bem da nossa terra”.¹¹³⁸ Da mesma forma, a congénere de Cinfães teve uma boa aceitação na localidade, a julgar pelos artigos nos periódicos, sobretudo no *Miradouro*, que frequentemente davam conta de ajudas monetárias e outro tipo de apoios por parte dos amigos da banda e da população em geral. De acordo com um outro jornal da época, na década de 1960, a Banda de Cinfães tinha como principais apoiantes os padres Luís Teixeira dos Santos e Mário Ilídio Leão e o doutor Isidoro Pinto da Costa,¹¹³⁹ ou seja, indivíduos habitualmente influentes e bem colocados socialmente numa localidade rural. No caso desta banda, inactiva entre 1955 e 1962, a colaboração da população foi determinante para a sua reactivação, uma vez que não temos conhecimento de qualquer tipo de apoio público. Para angariar as receitas necessárias ao funcionamento da Banda de Cinfães, uma Comissão Organizadora apelou aos cinfanenses para tornarem-se sócios ou efectuarem donativos.¹¹⁴⁰ Neste sentido, os membros dessa comissão e o regente percorreram a localidade, a fim de sensibilizar a população para as carências financeiras da banda, particularmente para a necessidade de adquirir um novo fardamento.¹¹⁴¹ Foram também organizados bailes, onde os sócios da banda tinham descontos e cujas receitas revertiam para este agrupamento.¹¹⁴² Noutro artigo é referida a situação financeira difícil da banda que, “graças ao apoio de amigos, continuou em funções”.¹¹⁴³

Todavia, também encontramos testemunhos que referem o desinteresse e o desprezo da população pela Banda de Cinfães, embora sejam datados da década anterior. De acordo com

¹¹³⁷ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹¹³⁸ *O Nespereirense*, 2ª série, ano IV, nº 34, Dezembro de 1974, p. 4.

¹¹³⁹ *Sinos d’Aldeia*, Ano IV, nº 37, Setembro de 1968, p. 6.

¹¹⁴⁰ *Miradouro*, Ano 1º, nº 20, 16-11-1962, p. 5.

¹¹⁴¹ *Miradouro*, Ano 2º, nº 95, 08-05-1964, p. 4.

¹¹⁴² *Miradouro*, Ano 3º, nº 134, 12-02-1965, p. 3.

¹¹⁴³ *Sinos d’Aldeia*, Ano IX, nº 102, Fevereiro de 1974, p. 3.

Ademar de Sousa, a suspensão de 1955 foi forçada, não só pela escassez de recursos económicos, como devido ao desinteresse de alguns, o desprezo de outros e a incompreensão de muitos.¹¹⁴⁴

R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Mendes, António Moreira, Cardoso e Alberto consideram que a boa aceitação das respectivas bandas na comunidade foi determinante para a sua não extinção.¹¹⁴⁵ L. Fonseca não partilha desta ideia e insiste uma vez mais no papel determinante da escola de música para a não extinção da Banda de Nespereira:

Ela nunca acabou, não foi pela aceitação propriamente das pessoas, porque as pessoas muitas vezes querem ter as coisas... querem ter mas por vezes quando é preciso chegar à frente, chegam-se é para trás. Mas a banda só não acabou aqui em Nespereira... eu posso-lhe dizer: primeiro pela carolice de quem estive antes de mim e depois de mim. Porque quando eu tomei conta da banda como maestro (...). Eu não estou a falar da carolice dos maestros. Estou a falar na minha carolice, que ensinei muitos músicos, por exemplo... porque de resto, se não fossem nós a ensinar os indivíduos...

Ou seja, L. Fonseca considera que o mérito da continuidade desta banda residiu nas pessoas ligadas a ela, sobretudo nos formadores, e não na população em geral:

*Estive nas pessoas ligadas à banda... sem eu querer estar aqui a querer ilibar-me. Mas a verdade é essa. No ano que eu estive a ensinar... Quando eu deixei a banda ela estava com quarenta e seis músicos, que era o elenco normal de qualquer banda... Estávamos com quarenta e seis músicos aqui da terra com excepção desses tais dois (...).*¹¹⁴⁶

Num periódico da época, é desmentida essa ideia que o povo não teve um papel fulcral na manutenção da Banda de Nespereira: “Além dos bons amigos e protectores que ela tem, o povo tem-lhe amor e nunca a deixa ir a terra”.¹¹⁴⁷

Quando questionados acerca da existência de uma família ou grupo de pessoas influentes socialmente na localidade, apoiantes incondicionais da banda, somente Augusto Moreira e Cardoso concordam. Augusto Moreira refere que essas pessoas foram aquelas que cederam gratuitamente as suas propriedades para a banda ensaiar. Silveira e Barbosa discordam, e Mendes e Caldeira consideram que as respectivas bandas eram apoiadas pela população em geral e não por uma ou outra família ou grupo de pessoas em particular.¹¹⁴⁸ No nosso ponto de vista, especificamente na Banda de Espadanedo, um dos fenómenos responsáveis pelo seu término foi a ausência de apoios, quer materiais e institucionais, quer de alguém influente na freguesia.

¹¹⁴⁴ *Miradouro*, Ano 1º, nº 10, 07-09-1962, p. 1. Em “O *Miradouro*”, nº 15, de 12-10-1962, p. 3, também é referido que a causa de suspensão de actividade foi a falta de recursos económicos.

¹¹⁴⁵ Entrevistas a R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Mendes, António Moreira, Cardoso e Alberto.

¹¹⁴⁶ Entrevista a L. Fonseca.

¹¹⁴⁷ *Miradouro*, Ano VIII, nº 365, 29-08-1969, p. 5.

¹¹⁴⁸ Entrevistas a Augusto Moreira, Cardoso, Augusto Moreira, Silveira, Barbosa, Mendes e Caldeira.

Enquanto esta banda teve o apoio e colaboração do pároco local (até ao seu falecimento, em 1960) manteve-se activa. Após a sua morte, não se conhecem quaisquer colaboradores influentes, até ao seu termo, poucos anos depois. Na banda vizinha de Tarouquela sucedeu-se o inverso. Nas décadas de 1930 e 1940 teve o suporte da influente família Tameirão, nos anos de 1950 do preponderante Manuel da Costa, cujos contactos no Brasil proporcionavam apoios financeiros, e nos anos de 1960 essa banda passou a ter o apoio do poder local, devido ao estatuto de banda municipal.

Entre os músicos houve um afecto pela respectiva filarmónica e, como referem L. Fonseca, R. Fonseca e Caldeira, a maioria não participava na banda unicamente pelo dinheiro, até porque, segundo L. Fonseca, “o que ganhavam mal dava para as despesas”. Silveira, Mendes e Alberto referem que, além da remuneração, “o gosto e o vício” levava-os a participar na banda. L. Fonseca, Barbosa, Cardoso, Alberto e Caldeira confirmam a presença assídua dos músicos nos ensaios, contrariamente ao que referem R. Fonseca, Silveira, Augusto Moreira e António Moreira.¹¹⁴⁹ De forma consonante, L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira consideram que, no terceiro quartel do século XX, era prestigiante e motivo de orgulho integrar a filarmónica.¹¹⁵⁰

Na óptica de L. Fonseca e de Alberto, a banda era vista pela população como um meio de promoção cultural e não apenas como um passatempo, como consideram Cardoso, Barbosa e António Moreira. Estes dois últimos ex-executantes referem as limitações culturais do povo como factor impeditivo de ver a banda como um meio de promoção cultural e musical. Augusto Moreira refere a existência de ideias formatadas sobre os músicos e a sua participação na banda, incluindo uma alegada ligação ao consumo excessivo de álcool, tal como sucedeu em algumas bandas aguedenses: “O que eu acho... havia de tudo. Havia quem dissesse que a banda era... um ninho de bêbados, havia outros que diziam que era uma cambada de malandros, e também havia aqueles que diziam: se não fossem estes homens com coragem e trabalhadores, nós não tínhamos banda em Cinfães”.¹¹⁵¹

De acordo com L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, António Moreira, Cardoso e Alberto, as respectivas filarmónicas não realizavam concertos periódicos na localidade,¹¹⁵² contrariamente à Banda de Cinfães. De acordo com Bertino Guimarães, “as gentes de Cinfães passavam as tardes de Domingo em redor do coreto do jardim público quando a Banda Marcial de

¹¹⁴⁹ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Caldeira, Silveira, Mendes, Alberto, Barbosa, Cardoso e António Moreira.

¹¹⁵⁰ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Augusto Moreira, Mendes, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹¹⁵¹ Entrevistas a L. Fonseca, Alberto, Cardoso, Barbosa, António Moreira e Augusto Moreira.

¹¹⁵² Entrevista a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, António Moreira, Cardoso e Alberto.

Cinfães ali se fazia ouvir”.¹¹⁵³ Ao longo da década de sessenta o *Miradouro* noticia dezenas de concertos da Banda de Cinfães dedicados a sócios e simpatizantes no Jardim Serpa Pinto, cuja afluência do público, segundo o periódico, era bastante elevada.

De forma unânime os entrevistados confirmam a boa aceitação local das bandas cinfanenses ao longo o terceiro quartel do século XX. Essas opiniões são corroboradas por artigos da época que dão conta, por exemplo, da aderência da população a peditórios e outras formas de angariação de receitas para equilibrar as finanças das filarmónicas e para adquirir novos instrumentos e fardamentos. Vários desses artigos referem manifestações de carinho e apoio da população à banda local. Convém ter em conta que, à excepção da sede do concelho – possuidora de outras formas de passatempo –, nas restantes localidades a filarmónica foi o principal ou o único passatempo dos jovens. Embora não tenha sido suficiente para evitar o término das bandas de Espadanedo e Cinfães, a boa aceitação das outras bandas nas respectivas comunidades foi relevante para a sua continuidade. Na Banda de Cinfães foi precisamente o apoio da população que a fez ressurgir. Evidentemente, o papel dos músicos e elementos directivos foi valioso. Como refere um entrevistado, merece particular destaque o empenho e a dedicação dos elementos das bandas que, mesmo sem o mínimo de condições de trabalho, dedicaram parte da sua vida à banda.

5.2.6. Dados complementares

Até Maio de 1968, por ordem cronológica, dirigiram a Banda de Nespereira os seguintes regentes: José Pinto do Crasto; Maximiano de Barros; António Pinto Saranjo; Vitorino do Amaral Semblano (durante mais de quarenta anos); Cristóvão Cunha; Eduardo Leite; Augusto do Amaral Semblano; Júlio de Freitas; Arnaldo Pereira de Resende; Antero Lima de Brito (durante os anos trinta); Américo Valente Coutinho (durante mais de vinte anos); Manuel Correia da Silva; Capitão Francisco Pereira de Sousa; e Sargento Manuel Oliveira Gomes.¹¹⁵⁴ Seguiram-se Júlio da Cunha Santos, Sargento Manuel Neves e Luís Vasconcelos da Fonseca.¹¹⁵⁵ Na década de 1970 também dirigiram a banda o reverendo Abel Ferreira Alves¹¹⁵⁶ e o Capitão Silva.¹¹⁵⁷ Entre as

¹¹⁵³ Bertino Daciano Guimarães, *Cinfães - subsídios para uma monografia do concelho*, Porto, Junta de Província do Douro Litoral, 1954, p. 16.

¹¹⁵⁴ *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 33, Maio de 1968, p. 6. Manuel Gomes, músico profissional, é reconhecido por elevar a qualidade da banda nos onze anos que a dirigiu.

¹¹⁵⁵ *O Nespereirense*, 2ª série, ano VIII, nº 69, Abril/Maio/Junho de 1979, p. 7.

¹¹⁵⁶ *O Nespereirense*, 2ª série, ano IV, nº 37, Abril de 1975, p. 3.

¹¹⁵⁷ *O Nespereirense*, 2ª série, ano VI, nº 53, Janeiro/Fevereiro de 1977, p. 4.

exibições marcantes, destacamos a actuação no Parque Mayer (Lisboa), em 1972, e a primeira internacionalização (Espanha), em 1974,¹¹⁵⁸ contando nessa altura com cerca de trinta e quatro elementos – todos do sexo masculino.¹¹⁵⁹

Em Outubro de 1960 faleceu um dos principais colaboradores da Banda de Espadanedo – António Mendes de Vasconcelos – pároco desta freguesia desde 1923. Apesar de nunca ter sido executante ou maestro, compôs música para banda e outros agrupamentos, colaborou na formação de aprendizes e descatou-se como um dos principais apoiantes da banda. A Banda de Espadanedo interrompeu actividade por volta de 1964, quando era constituída por cerca de trinta elementos, um número normal para a época. Não foi possível apurar com exactidão os motivos de extinção, sendo comum mencionar as dificuldades financeiras e a escassez de músicos como causas possíveis. É plausível que o desaparecimento daquele clérigo tenha contribuído para o fim deste agrupamento. Especificamente Barbosa relaciona o término da banda com a escassez de músicos, em consequência da pouca aposta na formação.¹¹⁶⁰

No ano de 1955 a Banda de Cinfães suspendeu a actividade devido a, segundo Mendes, “falta de organização, motivação... e depois não havia disciplina... para além de maus executantes, maus músicos, eram maus homens, más pessoas. Não tinham cultura, não tinham civismo. Carregados de vícios, tabaco, álcool...”. Juntamente com Joaquim Pereira e Adelino Costa, entre outros, este entrevistado foi responsável pela reorganização do agrupamento,¹¹⁶¹ ocorrida em Setembro de 1962: “foi dado o primeiro passo para a reorganização da Banda Marcial de Cinfães”, ao reunirem-se no Salão Paroquial da vila os habitantes mais influentes da localidade com o objectivo comum de a reorganizar. Esta reunião foi sugerida por uma comissão organizadora composta por Antero Pinto Ferreira e Acácio Monteiro. Foi também nomeada uma Comissão Directiva composta pelo professor António Moreira de Morais (presidente), Padre Adalmiro Óscar Pinto da Rocha (vice-presidente), António Soares Correia (secretário), José da Silva Ferreira (tesoureiro), Bernardo António Pereira Camelo e Manuel Pinto Cardoso,¹¹⁶² com a missão de dirigir os destinos do agrupamento até às eleições dos corpos gerentes, realizadas em Janeiro de 1963.¹¹⁶³

A Banda de Cinfães foi reorganizada em finais de 1962 e, apesar do défice de executantes (mesmo com a contratação de oito músicos externos) e com um regente provisório, reapareceu em

¹¹⁵⁸ Guido de Monterey, *Terras ao léu – Cinfães*, Porto, Edição do autor, 1985, p. 192.

¹¹⁵⁹ *O Nespereirense*, 2ª série, ano IV, nº 34, Dezembro de 1974, p. 4. Na mesma década conquistou o primeiro prémio num festival de bandas realizado em Viseu.

¹¹⁶⁰ Entrevista a Barbosa. Alguns anos depois foi tentada, em vão, a reactivação, sendo inclusive retomados os ensaios.

¹¹⁶¹ Entrevista a Mendes.

¹¹⁶² *Miradouro*, Ano 1º, nº 15, 10-09-1962, p. 3.

¹¹⁶³ *Miradouro*, Ano 1º, nº 8, 08-09-1962, p. 3. As eleições para os corpos gerentes eram realizadas anualmente, em Janeiro, o que dificultava a estabilidade directiva e o planeamento de um programa de actividades a médio ou longo prazo.

público num serviço religioso no início de 1963. O instrumental utilizado foi o usado antes da dissolução da banda e os músicos não usaram fardamento, uma vez que o antigo estava em mau estado de conservação. Essa primeira apresentação não foi imune de apreciações negativas, quer devido ao repertório executado (considerado “antigo e mal interpretado”), quer à ausência de fardamento, instrumental obsoleto e deficiente constituição instrumental da banda, comparada a uma charanga mista.¹¹⁶⁴ Igualmente foi reprovado o facto de a banda actuar com elementos contratados às filarmónicas de Espadanedo, Tarouquela e Ferreiros. Numa das primeiras reuniões da direcção da sociedade foi considerado prioritário a organização de uma escola de música, a angariação de fundos para adquirir um fardamento e a contratação de um regente competente.¹¹⁶⁵ Para regente provisório foi nomeado Antero Pinto Ferreira e para contramestre Manuel Pereira de Sousa, que desempenhava a mesma função quando a banda cessou, em 1955.¹¹⁶⁶ “No desejo de manter e aumentar os notórios progressos que a Banda estava a fazer”, após quase dois anos com um regente provisório, a direcção da Banda de Cinfães contratou o militar António Coelho Soares, do Porto, sobre quem “são unânimes as opiniões, que em muito vai contribuir para a aquisição de um nível artístico e classe”.¹¹⁶⁷ Este regente realizava dois ensaios semanais e o seu desempenho criou expectativas elevadas para a época das festas religiosas (o principal mercado das bandas do concelho), elevando o nível da banda, comparativamente a anos anteriores. Face ao trabalho desenvolvido por este maestro, aumentaram os convites dirigidos à banda, vários deles para festas na região do Minho.¹¹⁶⁸ Não obstante o trabalho positivo desenvolvido, no início de 1966 a Banda de Cinfães contratou um novo regente, também músico do Exército – Albino Ribeiro.¹¹⁶⁹ Cerca de dois anos depois este maestro faleceu e foi substituído, em 1969, por Constantino Ramada, um regente “que além das sobejas provas já dadas em bandas que regeu, deixa antever a sua competência artística nos trabalhos de ensaios a que está a proceder na preparação da banda para a próxima época.” Além da troca de maestro, o quadro de músicos foi remodelado para completar os naipes e foram celebrados diversos contractos para actuações, incluindo fora do concelho.¹¹⁷⁰ Em 1972 foi contratado “um dos melhores regentes do norte”, que realizava dois ensaios semanais.¹¹⁷¹ Ao longo dos anos de 1960 a Banda de Cinfães teve vários períodos de crise, sobretudo de ordem financeira, e foram sobretudo os corpos directivos que ultrapassaram obstáculos e evitaram o término da banda.¹¹⁷²

¹¹⁶⁴ *Miradouro*, Ano 1º, nº 35, 08-03-1963, p. 1 e 4.

¹¹⁶⁵ *Miradouro*, Ano 1º, nº 32, 15-02-1963, p. 4.

¹¹⁶⁶ *Miradouro*, Ano 1º, nº 20, 16-11-1962, p. 5.

¹¹⁶⁷ *Miradouro*, Ano 2º, nº 100, 12-06-1964, p. 3.

¹¹⁶⁸ *Miradouro*, Ano 3º, nº 137, 05-03-1965, p. 2.

¹¹⁶⁹ *Miradouro*, Ano 4º, nº 185, 11-02-1966, p. 4.

¹¹⁷⁰ *Miradouro*, Ano 7º, nº 336, 07-02-1969, p. 5.

¹¹⁷¹ *Sinos d'Aldeia*, Ano VII, nº 81, Maio de 1972, p. 3.

¹¹⁷² *Miradouro*, Ano 5º, nº 255, 23-06-1967, p. 2.

Contrariamente a outras bandas do concelho, o terceiro quartel do século XX foi um período satisfatório para a Banda de Tarouquela. Após a retirada de Afonso Tameirão, em 1950, esta filarmónica iniciou um ciclo musical positivo, fruto da reconhecida competência do seu novo maestro – Manuel Oliveira Gomes, um músico profissional. Para isso contribuiu também a constituição de uma comissão presidida por Manuel da Costa, um indivíduo responsável por diversos donativos provenientes de emigrantes, não só em forma de dinheiro, como de instrumentos. Em 20 de Julho de 1960 o pároco da freguesia – Alfredo Ferreira Pimenta – elaborou os estatutos da banda, aprovados em 8 de Agosto daquele ano por Alvará do Governo Civil de Viseu. Esse diploma reconheceu oficialmente o título de Banda Marcial de Tarouquela e Municipal de Cinfães, designação contra a qual se insurgiram vários elementos da sede do concelho, em Cinfães, por não ser a sua banda a receber o título de “municipal”. Porém, tal não foi viável porque a Banda de Cinfães estava inactiva.¹¹⁷³ Aquela distinção concedeu à Banda de Tarouquela algumas regalias, sobretudo em termos de subsídios do município e do Governo Civil de Viseu. Até meados da década de 1970 dirigiram esta filarmónica os maestros Afonso Pinto Tameirão, Sargento Manuel Oliveira Gomes, Sargento Albino Ribeiro, Sargento António de Sousa, Manuel Castro, Armindo Silva Nunes, Saúl Silva e António de Sousa Batista.¹¹⁷⁴

Em Janeiro de 1963 efectuou-se uma reunião entre os dirigentes da Banda de Ferreiros e os da Casa do Povo daquela localidade, a fim de serem estabelecidas as bases para a integração daquele agrupamento musical na Casa do Povo de Ferreiros. Não são conhecidas as razões concretas para essa integração, não sendo de descurar dificuldades financeiras da banda, que poderiam ser colmatadas com a sua inclusão num organismo ligado à FNAT. Como referiu Irmã Simões Pires Moreira, presidente da Casa do Povo, “são muitos os problemas com que se debatem os agrupamentos do género e especialmente a Banda em causa [...]”.¹¹⁷⁵ Nos finais de 1963 a banda foi oficialmente integrada na Casa do Povo de Ferreiros e na FNAT,¹¹⁷⁶ foram elaborados os estatutos e adoptada a denominação Banda de Música da Casa do Povo de Ferreiros.

No ano de 1968 a Banda de Ferreiros recebeu a visita de Pedro de Freitas¹¹⁷⁷, escritor, jornalista e orientador musical da FNAT. Após a interpretação de alguns trechos musicais, Pedro de Freitas fez uma apreciação dos mesmos e considerou que “esta banda merecia ser louvada e amparada”. Sugeriu identicamente a participação na segunda edição do Concurso Nacional de

¹¹⁷³ A Banda de Cinfães esteve inactiva entre 1955 e finais de 1962.

¹¹⁷⁴ Entrevista a Vieira, António Moreira e Cardoso.

¹¹⁷⁵ *Miradouro*, Ano 1º, nº 29, 25-01-1963, p. 4. Os entrevistados Alberto e Caldeira consideram que a banda não teve contrapartidas com a integração na Casa do Povo e na FNAT.

¹¹⁷⁶ *Miradouro*, Ano 2º, nº 66, 11-10-1963, p. 3.

¹¹⁷⁷ Acerca de Pedro de Freitas v. Susana de Brito Barrote. *Pedro de Freitas: A vida e a obra de um escritor e musicólogo nacionalista*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Salamanca, 2010.

Bandas, a realizar no ano seguinte.¹¹⁷⁸ Por ordem cronológica, até finais dos anos sessenta foram regentes o maestro Amaral, o Sargento Simões, Saúl Pereira Dias, Sargento João Bastos e Manuel Maria Pinto dos Santos.¹¹⁷⁹ Clemente Teixeira, residente no lugar de Aldeia, também dirigiu a banda, embora por poucos anos.

O repertório musical interpretado pelas filarmónicas cinfanenses, no terceiro quartel do século XX, consistiu essencialmente em marchas, fantasias, rapsódias e transcrições para banda de obras orquestrais. Em Nespereira, os entrevistados destacam *Guarany*, *Quo Vadis* e *Barbeiro de Sevilha*; em Espadanedo, referem *Inferno*, *Tannhäuser*, *Poeta e Aldeão*; *Guilherme Tell* e *Viúva-alegre*; em Cinfães, *Barbeiro de Sevilha*, *Tancredi*, *Princesa da Índia*, *Paisagem Ribatejana* e *Ecos de Espanha*; em Tarouquela, *Guilherme Tell* e *1812*; e em Ferreiros, destacaram-se as peças de Silva Marques. Alguns interlocutores assumem que as obras tecnicamente mais exigentes eram evitadas devido às limitações técnicas dos músicos, nomeadamente, *Tannhäuser*, *1812*, *Capricho Italiano* e *Guilherme Tell* (em Nespereira, interpretadas somente após a década de 1980) ou *Tannhäuser* (em Cinfães), porque, segundo Mendes, “não tinha músicos para tocar. Não chegava ao fim”. L. Fonseca, R. Fonseca (Nespereira), Silveira, Barbosa (Espadanedo), Alberto, Caldeira (Ferreiros), Augusto Moreira, Mendes (Cinfães), Moreira, Cardoso (Tarouquela), Alberto e Caldeira (Ferreiros) confirmam que, no período em consideração, as respectivas bandas não interpretaram música baseada em temas latino-americanos ou anglo-saxónicos. L. Fonseca, R. Fonseca (Nespereira), António Moreira, Cardoso (Tarouquela), Moreira, Mendes (Cinfães) e Alberto (Ferreiros) destacam a mutação substancial do repertório após o 25 de Abril de 1974 devido à inclusão daquele tipo de repertório, um género musical que causou bastante impacto entre a juventude da localidade.¹¹⁸⁰

Alguns dos entrevistados, nomeadamente, R. Fonseca, Barbosa e Augusto Moreira, consideram que o maestro teve de alterar o repertório em virtude da falta de executantes, ou seja, não foram interpretadas determinadas peças musicais por falta de músicos. L. Fonseca, António Moreira, Alberto e Cardoso não concordam, sendo que este último refere que, bem ou mal, apresentavam ao público tudo que ensaiavam.¹¹⁸¹ Esta questão poderá estar ligada à dificuldade de aceder a repertório musical para banda, o que levou muitas filarmónicas a não perderem a oportunidade de estrear uma obra, independentemente da qualidade de interpretação.

Os dados expostos sugerem-nos que, no decorrer do terceiro quartel do século XX, as cinco filarmónicas cinfanenses estagnaram. António Moreira e Cardoso assumem que a respectiva

¹¹⁷⁸ *Miradouro*, Ano 6º, nº 300, 17-05-1968, p. 4. Não sabemos se a banda recebeu algum apoio financeiro no âmbito da visita de Pedro de Freitas.

¹¹⁷⁹ *Sinos d'Aldeia*, Ano III, nº 32, Abril de 1968, p. 6.

¹¹⁸⁰ Entrevistas a L. Fonseca, R. Fonseca, Silveira, Barbosa, Vieira, Augusto Moreira, Mendes, Vieira, António Moreira, Cardoso, Alberto e Caldeira.

¹¹⁸¹ Entrevistas a R. Fonseca, Barbosa, Augusto Moreira, L. Fonseca, António Moreira, Alberto e Cardoso.

banda pouco ou nada mudou no decorrer desse período, referindo que somente após a revolução democrática foi iniciado um processo evolutivo. Nem a aprovação dos estatutos, em 1960, implicou qualquer alteração ao seu funcionamento. L. Fonseca responsabiliza vários regentes pela estagnação da sua banda e considera que, somente em finais da década de noventa, esta deu um passo ao nível artístico, enquanto Barbosa e Augusto Moreira mencionam altos e baixos nas respectivas filarmónicas. Alberto, Caldeira e Mendes são os únicos que consideram que as suas bandas melhoraram progressivamente, embora com mais intensidade após o 25 de Abril de 1974 – na óptica de Mendes.¹¹⁸² Todavia, a evolução que estes entrevistados mencionam parece referir-se somente ao aspecto musical, o que, mesmo assim, nos deixa dúvidas: uma análise dos dados apresentados, incluindo as fotografias, indica-nos que ao longo de todo o período em consideração as bandas cinfanenses conservaram as mesmas características – que, aliás, parecem ter sido semelhantes aos dois decénios antecedentes – , designadamente, no que diz respeito à tipologia do repertório interpretado, modelo de ensino praticado, tipo de fardamento, contextos de actuação, constituição e estado de conservação do instrumental e constituição humana, fenómenos que travaram qualquer evolução artística.

¹¹⁸² Entrevistas a António Moreira, Cardoso, L. Fonseca, Barbosa, Augusto Moreira, Alberto, Caldeira e Mendes. O ponto de vista de Mendes vai ao encontro da revitalização que defendemos ter existido nas bandas civis após o despertar da democracia.

5.3. Bandas civis do concelho de Águeda

Águeda é um dos concelhos da região centro do país com maior tradição de bandas civis e nele estão sediadas algumas das mais consagradas, além de ser reconhecida a tradição musical também ao nível de outros agrupamentos musicais, nomeadamente corais, ranchos folclóricos, tunas e orquestras típicas. Não obstante a existência de várias filarmónicas no concelho desde meados do século XIX, esta investigação integra somente as que tiveram activas durante o período que nos propomos a estudar – o terceiro quartel do século XX. Foram incluídas a Banda Marcial de Fermentelos, a Banda da Associação Musical e Recreativa Castanheirense, a Banda da Sociedade Musical Alvareense, a Banda da Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos e a Banda da Sociedade Recreativa e Musical “12 de Abril”. Excluímos do nosso estudo as bandas existentes, no século XIX, nas freguesias de Belazaima e Aguada de Cima, localidade onde esteve sediada a Banda da Telha, bem como as duas que existiram na vila de Águeda, cuja última teve o término em 1949. Por razões de economia de espaço e para evitar designações repetitivas e maçudas, as bandas pesquisadas são designadas, abreviadamente, e por ordem de antiguidade, por Marcial, Castanheirense, Alvareense, Nova e 12 de Abril.

5.3.1. Disponibilidade de recursos humanos

À excepção da Banda Alvareense, a disponibilidade de executantes nas filarmónicas aguedenses, no terceiro quartel do século XX, foi pouco variável entre as cinco existentes, a julgar pelo número de músicos possível de apurar em cada uma delas. Ora vejamos:

De acordo com as fotografias apresentadas, em 1955, a Marcial era composta por vinte e nove elementos, em 1965 por trinta e um, em 1970 por trinta e quatro, e, no ano seguinte por trinta e sete, de acordo com um inquérito organizado pela SEIT nesse ano.¹¹⁸³ Em 1961 a Marcial participou num concurso de bandas, organizado pela FNAT, com uma constituição de vinte e oito músicos.¹¹⁸⁴ As opiniões dos entrevistados divergem ligeiramente das fontes documentais acima

¹¹⁸³ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹¹⁸⁴ Alfredo Barbosa, *A Rambóia – Banda Marcial de Fermentelos: 140 anos de história*, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, p. 49-50.

referidas. De acordo com Adail, em 1950, com o seu ingresso, juntamente com mais três músicos, esta banda passou a ser constituída por vinte e seis elementos, um número que aumentou para cerca de quarenta em meados dos anos setenta. Moreto considera que, em 1953, ano em que ingressou na banda, esta era constituída por vinte e quatro elementos, e no ano seguinte, segundo Lemos, era composta por vinte e cinco ou vinte e seis executantes. Estes dois últimos entrevistados consideram que, de forma progressiva, a banda aumentou até aos cerca de trinta ou quarenta músicos, nos anos setenta,¹¹⁸⁵ um acréscimo atestado pelas fotografias expostas. Assim sendo, de acordo com as diferentes fontes disponíveis, ao longo do período em consideração a Marcial teve uma constituição humana entre os vinte e quatro e os cerca de quarenta elementos.



Figura 5.14. Banda Marcial de Fermentelos, 1955¹¹⁸⁶



Figura 5.15. Banda Marcial de Fermentelos, 1965¹¹⁸⁷

¹¹⁸⁵ Entrevistas a Adail Rosa, José Moreto e Fausto Lemos, Fermentelos, 13-12-2013, 19-01-2014.

¹¹⁸⁶ Alfredo Barbosa, op.cit., p. 113.

¹¹⁸⁷ Alfredo Barbosa, op.cit., p. 117.



Figura 5.16. Banda Marcial de Fermentelos, 1970¹¹⁸⁸

Quanto à Banda Castanheirense, Deniz Ramos indica que, nos anos de 1940, era composta por trinta e dois executantes e que no final da década de 1950, “altura cujo aparecimento de novos músicos foi insuficiente para substituir os mais velhos que abandonavam a banda, eram apenas vinte e três os executantes, o que denunciava um agravamento das dificuldades com que esta banda se confrontava para se manter em actividade numa freguesia com poucos recursos”.¹¹⁸⁹ Em sintonia, António Ferreira refere que, no ano de 1956, a banda era constituída por vinte e três elementos, tendo esse número aumentado progressivamente para cerca de trinta e cinco no final do terceiro quartel do século.¹¹⁹⁰ Em 1971, de acordo com o inquérito da SEIT, a Castanheirense possuía vinte e cinco músicos, sendo a maioria (dezanove) natural de Castanheira do Vouga.¹¹⁹¹ A seguinte fotografia mostra-nos vinte e três instrumentistas, em 1950.

¹¹⁸⁸ Alfredo Barbosa, op.cit., p. 119.

¹¹⁸⁹ Deniz Ramos, op.cit., p. 134. A fotografia 5.17 confirma o segundo número referido por Ramos.

¹¹⁹⁰ Entrevista a António Ferreira, Castanheira do Vouga, 02-05-2014.

¹¹⁹¹ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

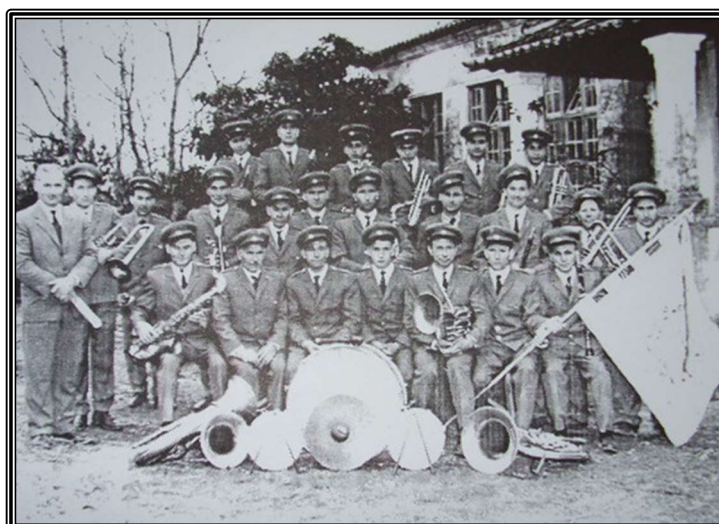


Figura 5.17. Banda Castanheirense, finais da década de 1950¹¹⁹²



Figura 5.18. Banda Castanheirense, década de 1970¹¹⁹³

A Alvareense, em 1955, era constituída por cerca de quarenta e dois elementos¹¹⁹⁴ e em 1961 por quarenta e quatro,¹¹⁹⁵ números elevados face às congéneres. Em 1971, segundo o referido inquérito da SEIT, a Alvareense possuía trinta e quatro executantes, embora catorze residissem fora da localidade.¹¹⁹⁶ Entre os três entrevistados, somente Lopes confirma aproximadamente estes números, referindo inclusive que a falta de instrumentos impediu a banda de ter mais elementos. Jesus e Fernandes consideram que, no início dos anos cinquenta, a banda possuía apenas cerca de trinta músicos. Jesus refere que esse número aumentou para aproximadamente quarenta no final desse quarto de século e Fernandes considera que o referido

¹¹⁹² António Ferreira, op.cit., p. 40. Nesta fotografia, com vinte e três músicos, consta a seguinte legenda: “A banda numa época de crise de executantes”.

¹¹⁹³ Deniz Ramos, op.cit., p. 138. Apesar do número de músicos não ser claro, é um número reduzido.

¹¹⁹⁴ *Independência de Águeda*, Ano 51, 2ª série, nº 1224, 4-06-1955, p. 2.

¹¹⁹⁵ *Independência de Águeda*, Ano 57, 2ª série, nº 1552, 21-10-1961, p. 5.

¹¹⁹⁶ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971. Numa fotografia da banda anexa ao inquérito constam trinta e seis elementos.

aumento se deu somente no ano de 1983, aquando de uma série de medidas levadas avante para revitalizar este agrupamento.¹¹⁹⁷ O excerto de um texto de uma acta de assembleia-geral confirma uma grande disponibilidade de executantes: “Os 42 anos da sua regência [de António de Figueiredo, regente entre 1932 e 1974] foram o período em que a colectividade contou com maior número de executantes pois António de Figueiredo foi um trabalhador incansável no ensino do solfejo, criando muitos elementos jovens (...)”.¹¹⁹⁸ As fotografias apresentadas indicam-nos, respectivamente, trinta e seis e trinta e quatro músicos, na década de 1960.



Figura 5.19. Banda Alvareense, cerca de 1960¹¹⁹⁹



Figura 5.20. Banda Alvareense, década de 1960¹²⁰⁰

¹¹⁹⁷ Entrevistas a Albertino Jesus, Américo Fernandes e Abílio Lopes, Casal d'Álvaro e Espinhel, 05-04-2014, 02-05-2014, 23-05-2014

¹¹⁹⁸ *Memória Manuscrita da Banda*, transcrita em 1986 para o livro de actas da Assembleia Geral, documento cedido por Américo Fernandes.

¹¹⁹⁹ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971. Informação do ano da fotografia fornecida por Américo Fernandes.

¹²⁰⁰ Américo Dias Barata Figueira, “Banda Musical Alvareense”, p. 73, in *Freguesia de Espinhel: alguns subsídios para a sua história*, ARCEL – Associação Recreativa e Cultural de Espinhel, Águeda, 1996.

De acordo com Armor Mota, no ano de 1959, a Banda Nova era formada por trinta elementos¹²⁰¹ e, em 1969, por vinte e seis. Em 1971 esse número aumentou ligeiramente para vinte e oito, sendo a maioria (vinte) natural de Fermentelos.¹²⁰² Em 1976, o número de executantes da Nova ascendeu a quarenta, “notando-se um afluxo de aprendizes, como nunca antes se verificara”.¹²⁰³ De acordo com António Pepino e João da Ana, na década de setenta, aumentou o número de músicos da banda. Concretamente Pepino, refere que quando ingressou na banda, em 1962, esta era constituída por vinte e dois instrumentistas e, em 1975, eram mais de quarenta. Numa digressão à Venezuela, em 1978, foram quarenta e sete os músicos integrantes. João da Ana ingressou na Nova em 1951, e com ele, esta passou a ser composta por vinte e quatro executantes. Este ex-elemento refere que o aumento de músicos se deu a partir de 1967, com a chegada do regente António Neves, o qual passou a convidar “reforços” que integraram os cerca de trinta e cinco elementos da banda.¹²⁰⁴ Um apontamento para referir que, entre 1963 e 1966, devido a uma série de conflitos internos, o número de músicos foi reduzido, tendo a banda actuado com dezassete músicos, incluindo vários aprendizes, mal preparados e integrados com urgência para “fazer número”.¹²⁰⁵ Segundo as fotografias expostas, em 1959, a Nova era composta por vinte e nove músicos, em 1965 o número baixou para vinte e seis, em 1971 manteve esse número, e em 1977 cresceu para trinta e um instrumentistas.



Figura 5.21. Banda Nova de Fermentelos, 1959¹²⁰⁶

Segundo Fernandes e Lopes, por indisponibilidade do regente da Alvareense, foi o filho Daniel Figueiredo que posou para a fotografia.

¹²⁰¹ Armor Pires Mota, *Fermentelos – Artes e costumes*, Fermentelos, J. F. de Fermentelos, 2012, p. 47.

¹²⁰² ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²⁰³ AA.VV., *Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos*, Ed. Banda Nova de Fermentelos 1991-2001, Águeda, 2001, p. 22-23.

¹²⁰⁴ Entrevistas a António Pepino e João da Ana, Fermentelos, 19-01-2014, 22-02-2014.

¹²⁰⁵ AA.VV., *Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos*, op.cit., p. 16.

¹²⁰⁶ Arquivo da Banda Nova de Fermentelos, não catalogado.



Figura 5.22. Banda Nova de Fermentelos, cerca de 1965¹²⁰⁷



Figura 5.23. Banda Nova de Fermentelos, 1971¹²⁰⁸

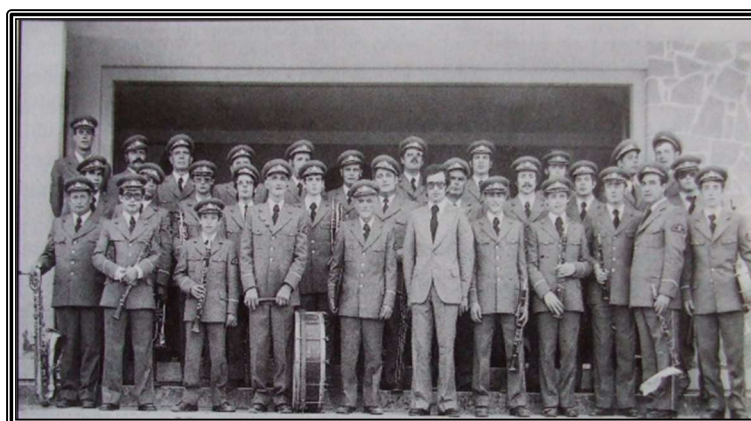


Figura 5.24. Banda Nova de Fermentelos, 1977¹²⁰⁹

¹²⁰⁷ Arquivo da Banda Nova de Fermentelos, não catalogado.

¹²⁰⁸ Arquivo da Banda Nova de Fermentelos, não catalogado.

Na óptica de António Silva, no ano de 1953, a Banda 12 de Abril era constituída por cerca de vinte e sete executantes, um número que aumentou, embora ligeiramente, para trinta e dois, em 1975. Por sua vez, Neves é um pouco mais optimista relativamente a esses números e refere que, em 1967, este agrupamento era composto por trinta e cinco músicos, aumentando ligeiramente até 1974, embora sem atingir as quatro dezenas.¹²¹⁰ Outra fonte indica-nos que, em 1971, a Banda 12 de Abril era formada por um número a rondar os vinte e oito e os trinta e três executantes, sendo que vinte e sete eram naturais da localidade.¹²¹¹ Concretamente em 1972, ano em que passou a ser comemorada a data da fundação da Banda 12 de Abril, a mesma era composta por vinte e oito elementos.¹²¹² As fotografias apresentadas indicam-nos os seguintes números: vinte e seis músicos em 1950, vinte e oito em 1972 e trinta e cinco em 1978. De acordo com alguns documentos da época, designadamente, os registos de pagamentos a músicos em diferentes serviços religiosos, o número de músicos da 12 de Abril difere pouco dos dados acima referidos, como podemos confirmar no seguinte quadro.

| | | | | | | | | | | |
|------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Ano | 1944 | 1950 | 1955 | 1956 | 1957 | 1959 | 1960 | 1961 | 1962 | 1963 |
| Nº | 26 | 27 | 36 | 29/30 | 34/31 | 30 | 30 | 28 | 31 | 30 |
| Ano | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 | 1968 | 1969 | 1970 | 1971 | 1972 | |
| Nº | 29 | 29 | 29 | 32 | 29 | 28 | 33 | 31 | 34 | |

Quadro 5.2. Número de elementos da Banda 12 de Abril em diferentes serviços¹²¹³

¹²⁰⁹ Arquivo da Banda Nova de Fermentelos, não catalogado.

¹²¹⁰ Entrevistas a António Silva e Mário Neves, Águeda e Travassô, 24-02-2014, 25-05-2014.

¹²¹¹ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²¹² AA.VV., *A música é a alma do povo – Orquestra Filarmónica 12 de Abril*, número único, Águeda, ed. Sociedade Recreativa e Musical 12 de Abril / Orquestra Filarmónica de Travassô, 2003, p. 55.

¹²¹³ A12A, *Listas de pagamento a músicos de festas de 1944, 1950, 1955, 1956, 1957, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1954, 196, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971 e 1972*, não catalogado.



Figura 5.25. Banda 12 de Abril, finais da década de 1950¹²¹⁴



Figura 5.26. Banda 12 de Abril, 1972¹²¹⁵



Figura 5.27. Banda 12 de Abril, 1978¹²¹⁶

¹²¹⁴ AA.VV., *A música é a alma do povo – Orquestra Filarmónica 12 de Abril*, op.cit., p. 37. Fotografia cedida por Maria João Vasconcelos.

¹²¹⁵ AA.VV., *A música é a alma do povo – Orquestra Filarmónica 12 de Abril*, op.cit., p. 55.

¹²¹⁶ A12A, não catalogado.

Os diferentes dados expostos revelam-nos que, no decorrer do terceiro quartel do século XX, as bandas aguedenses possuíram um número de elementos entre vinte e dois e quarenta e cinco executantes. Embora sejam dimensões que consideramos habituais nas filarmónicas da época, não deixa de causar alguma estranheza as discrepâncias no número de elementos entre bandas do mesmo concelho. Em termos de dimensão humana, a Banda Alvarense destacou-se das restantes por ter uma constituição humana a rondar as quatro dezenas. Outra particularidade dos dados recolhidos – orais e documentais – é o facto de todas as bandas aguedenses terem beneficiado de um aumento significativo no número de instrumentistas, ao longo do período considerado, com especial incidência na década de setenta, ao que não será indiferente o facto de este concelho não ter sofrido qualquer redução no número total de habitantes residentes, como ocorreu em Cinfães ou no Fundão. Mesmo nas freguesias cuja população decresceu, tal redução foi pouco significativa (v. Quadro 4.2).

Quase todos os entrevistados consideram que as respectivas filarmónicas estavam desfalcadas de elementos no terceiro quartel do século XX, excepto Jesus e Lopes, ambos ligados à Alvarense – a banda com maior número de executantes. Particularmente Ferreira, da Castanheirense, dá-nos uma explicação curiosa acerca da pequena dimensão desta banda: “como as receitas eram divididas entre os músicos, muitos destes não aceitavam bem a entrada de mais executantes, uma vez que o dinheiro teria de ser dividido por mais indivíduos”.¹²¹⁷

De acordo com os responsáveis das bandas Marcial, Alvarense e 12 de Abril, as razões para o desfalque de matéria humana estavam ligadas à emigração de músicos,¹²¹⁸ uma opinião não consensual e partilhada somente por alguns dos entrevistados, nomeadamente, Adail Rosa, Moreto, Lemos (os três da Marcial), Lopes (da Alvarense), Pepino e Ana (ambos da Nova), os quais consideram o êxodo de músicos um fenómeno com repercussão negativa nas respectivas filarmónicas. João da Ana refere inclusivamente que a Banda Nova chegou ao ponto de actuar somente com dezassete executantes e que, a certa altura, tinha mais músicos na Venezuela que em Fermentelos. Contrariamente, Ferreira (da Castanheirense), Jesus, Fernandes (ambos da Alvarense), Silva e Neves (ambos da 12 de Abril) consideram que as suas bandas não sentiram os efeitos da emigração de músicos, embora Adail Rosa, Moreto, Lemos, Lopes e Pepino, afirmem que todas as bandas aguedenses foram afectadas por esse fenómeno social. Ferreira, Lopes e Silva dão-nos conta de uma ideia interessante quanto ao fenómeno emigratório: embora tivessem emigrado poucos músicos, face à dimensão reduzida das bandas, a sua saída era sempre

¹²¹⁷ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves. À excepção de Moreto (que afirma que “a quantidade não faz a qualidade”) e de João da Ana (assume que os músicos estavam mal preparados), os restantes entrevistados consideram que esse desfalque de executantes influenciou o desempenho artístico da respectiva banda, ou seja, com um maior número de executantes esta teria um nível musical superior.

¹²¹⁸ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

prejudicial. Dos onze ex-elementos entrevistados apenas Adail Rosa e Abílio Lopes emigraram.¹²¹⁹ Refira-se ainda que Adail Rosa, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Silva e Neves admitem que a emigração, incluindo de músicos, foi mais relevante na freguesia de Fermentelos, uma freguesia sem indústria onde a agricultura era a única fonte de subsistência. Adail Rosa refere que só entre 1953 e 1955 emigraram catorze músicos da Marcial para a Venezuela.¹²²⁰ Este antigo executante e dirigente destaca a emigração de músicos e a mobilização militar como as grandes causas das dificuldades das bandas de Fermentelos “Vi como as duas bandas (Velha e Nova) passaram por épocas difíceis, devido à saída de muitos músicos: para a Venezuela, pela necessidade de emigrarem; e para o Ultramar, levados pela guerra. Na Marcial chegamos a ser apenas vinte e dois, mas soubemos vencer as dificuldades”.¹²²¹

Analogamente, a Guerra Colonial provocou o afastamento de músicos nas bandas Marcial, Castanheirense, Alvarense, Nova e 12 de Abril. No ano de 1971, por exemplo, estavam no Ultramar seis músicos da Marcial e três da Castanheirense.¹²²² Na óptica dos entrevistados, este fenómeno teve diferente dimensão nas bandas aguedenses. Adail Rosa, Moreto e Lemos consideram que teve um impacto negativo na Marcial, dado o elevado número de músicos mobilizados anualmente. Ferreira, da Castanheirense, tal como Pepino e Ana, da Nova, afirmam que, apesar do baixo número de músicos mobilizados para a guerra, este conflito afectou as suas bandas, na medida que ambos os agrupamentos tinham dimensões pequenas e qualquer saída de músicos era lesiva. Na Alvarense, as opiniões são um pouco divergentes. Lopes afirma que a saída de cerca de seis elementos para a Guerra prejudicou a banda, enquanto Jesus e Fernandes consideram que o fenómeno teve pouca repercussão, sendo que o segundo se justifica, afirmando que a maioria dos executantes já não tinha idade para ser mobilizada. Silva e Neves consideram que a 12 de Abril não foi afectada pela Guerra Colonial. Contudo, o primeiro é da opinião que esse fenómeno foi a causa de muita emigração (opinião partilhada por Pepino; Lopes foi um dos que emigrou para fugir à Guerra), e o segundo refere que foram mobilizados poucos músicos pois a maioria dos componentes da banda era de idade avançada, um pondo de vista semelhante ao de Fernandes. É de apontar que quatro dos onze entrevistados foram mobilizados para a Guerra do Ultramar,¹²²³ um número significativo, apesar de a amostra ser diminuta. Para agravar o problema da pouca disponibilidade de músicos, foi referido por responsáveis da Marcial e da 12 de Abril

¹²¹⁹ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, João da Ana, Silva e Neves.

¹²²⁰ Entrevistas a Adail Rosa, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Silva e Neves. Na Marcial, por exemplo, esse fenómeno teve tanto impacto que, em 1958, foi possível fundar no Rio de Janeiro a Banda Lira Irmãos Pepinos, composta quase na totalidade por ex-elementos da Banda Marcial de Fermentelos e considerada uma das melhores filarmónicas do Brasil *C.f.* ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²²¹ Alfredo Barbosa, *op.cit.*, p. 152.

¹²²² ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²²³ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

que, geralmente, os músicos que emigravam, ou eram destacados para o Ultramar, não regressavam à banda.¹²²⁴ Numa monografia sobre a Banda Nova também são referidos os fenómenos da emigração de músicos e da sua mobilização para o Ultramar como factores de declínio do agrupamento, paralelamente à falta de aprendizes.¹²²⁵

A carência de recursos humanos relatada pelos entrevistados foi causada, não só pela saída de músicos, como pela dificuldade de captação de elementos, como relata Adail Rosa:

*Sabe... naquele tempo os jovens não aderiam muito à banda por uma razão. Nós chegamos os quatro miúdos e fomos para o meio de vinte e dois adultos. Alguns deles já com sessenta anos. O ambiente era aquele... e era preciso ser quase um herói para aguentar aquilo... para aguentar andar ali junto dos velhotes. Depois foi-se modificando e a gente vê pelas fotografias.*¹²²⁶

Moreto também relaciona a carência de músicos com a dificuldade de recrutamento, ou seja, o problema da saída de músicos foi acentuado pela dificuldade de captação de aprendizes:

*Ora bem... A saída deles? Quer dizer... afectou na medida em que era... quer dizer... não havia o que há agora, uma afluência enorme para a aprendizagem da música... naquela altura não havia. Um músico era visto como uma classe pobre... e então a malta ia-se embora e para tapar aquela lacuna era difícil....*¹²²⁷

Além de Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Pepino, Ana e Neves,¹²²⁸ todos os responsáveis das bandas do concelho de Águeda, em 1971, confirmam que o recrutamento de músicos era difícil. O presidente da Marcial considera mesmo que todas as filarmónicas do distrito de Aveiro – e não só as de Águeda – tinham uma grande dificuldade ao nível da renovação dos quadros por elementos mais jovens, enquanto o presidente da Castanheirense considera a carência de aprendizes o maior problema desta banda.¹²²⁹

Para António Silva o problema da escassez de executantes nas filarmónicas aguedenses não foi gerado pela saída de músicos da banda, fosse por motivos de emigração ou de mobilização para a Guerra Colonial (embora assumo que esta tenha provocado alguma emigração), mas pela dificuldade em recrutar músicos devido à reputação e ao ambiente social das bandas, um problema que, segundo o próprio, vinha do passado e não foi exclusivo do terceiro quartel do século XX. Silva refere ainda que, apesar de o problema das bandas não ser especificamente o êxodo de músicos (“porque se as bandas tivessem cinquenta ou sessenta

¹²²⁴ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²²⁵ AA.VV., *Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos*, op.cit., p. 15.

¹²²⁶ Entrevista a Adail Rosa.

¹²²⁷ Entrevista a Moreto.

¹²²⁸ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Pepino, Ana e Neves.

¹²²⁹ Lisboa, ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

elementos a emigração de dois ou três não afectava a banda”), a emigração de um único músico acabou por as afectar, pois eram reduzidas:

*(...) Numa banda, o problema era... não se pode culpar a emigração, que levou três ou quatro músicos, por ser a desgraça das bandas. A desgraça das bandas vinha de trás (...) e porquê? (...) Porque não era nada dignificante andar na banda (...). E aí é que está o problema. Eles eram tão pouquinhos... era um saxofone soprano, era um saxofone tenor, era um saxofone alto, eram meia dúzia de clarinetes, era uma requinta... e pronto. Quando um saxofone tenor ia embora, ficava-se sem nenhum. Agora, como as bandas têm cinco, a emigração continua a existir, mas como têm cinco não se nota.*¹²³⁰

A referida dificuldade de captação de aprendizes pode estar relacionada com a questão dos gostos e preferências musicais dos jovens por outros géneros musicais em voga, nomeadamente o *pop* e o *rock* e, sobretudo, a disseminação de grupos e conjuntos musicais alternativos às bandas, que interpretavam géneros musicais mais apelativos e participavam em diferentes eventos. No ano de 1971 o responsável directivo da Banda 12 de Abril contestou a preferência por esses conjuntos, por parte das comissões de festa, os quais considera que frequentemente substituíam as bandas numa série de funções, nomeadamente na animação dos arraiais, enquanto as bandas limitavam-se a tocar em arruadas e procissões. O mesmo autor contestou as lacunas musicais dos componentes desses conjuntos e sugeriu que fossem submetidos a provas musicais.¹²³¹ As opiniões dos entrevistados são bastante contraditórias em cada uma das bandas. Moreto, Ferreira, Jesus e Lopes consideram que a juventude aderiu à música moderna. Especificamente Moreto pensa que os novos estilos musicais afastaram, de facto, potenciais aprendizes da banda: “Eu acho que foi estas evoluções que vieram para a malta nova... novos ritmos, novas orquestras e começaram a virar as costas à banda porque isto já não lhes dizia nada. Já queriam era...”.¹²³² Adail Rosa, Lemos, Pepino, João da Ana e Neves têm uma opinião contrária e consideram que a música moderna não afastou a juventude da banda.¹²³³

Quanto à propagação de conjuntos musicais alternativos às filarmónicas, foram fundados vários na região da Bairrada e no concelho de Águeda em particular: “(...) muitas competições de grupos de *jazz* que naquele tempo, anos 40 e 50 do século passado, proliferavam pela Bairrada (...)”.¹²³⁴ Estes grupos, na óptica de Adail Rosa, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes e Pepino tiveram bastante impacto, aceitação e aderência no seio da juventude das respectivas localidades devido ao género de música que interpretavam, contrariamente ao que consideram Moreto,

¹²³⁰ Entrevista a Silva.

¹²³¹ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²³² Entrevistas a Moreto, Ferreira, Jesus e Lopes.

¹²³³ Entrevistas a Adail Rosa, Lemos, Pepino, João da Ana e Neves.

¹²³⁴ AA.VV., *Amílcar da Fonseca Morais*, Águeda, Ed. CM Oliveira do Bairro / Museu de Etnomúsica da Bairrada, 2013, p. 9.

Lemos, Ana, Silva e Neves.¹²³⁵ De acordo com Jesus e Lopes, esses conjuntos musicais foram prejudiciais às respectivas bandas devido ao elevado número de músicos que abandonaram a banda para os integrar. Fernandes confirma que alguns músicos abandonaram a Alvareense para participar em conjuntos musicais e Ferreira questiona-se: “[se] eles podiam ir para um baile, iam para o ensaio da banda?”. Especificamente em relação ao conjunto Camisas Verdes, constituído por músicos da Banda Alvareense, Fernandes e Lopes afirmam que esse não foi prejudicial à banda porque, não só os músicos permaneceram na banda, como os serviços eram contratados em datas de forma a não colidirem entre ambos os agrupamentos. Situação idêntica sucedeu-se em Travassô, segundo António Silva.¹²³⁶

A simpatia e a aderência que a música moderna suscitou na juventude podem ser constatadas na escolha dos instrumentos musicais por parte dos aprendizes. De acordo com a maioria dos entrevistados (Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Lopes, Pepino, Silva e Neves) havia uma preferência pelos instrumentos ligados à música ligeira, como sejam o saxofone, o trompete e o trombone.¹²³⁷ Apesar de tudo, Adail Rosa, Jesus, Fernandes, Pepino, João da Ana e Neves consideram que os *jazzes* não retiraram mercado às filarmónicas, uma vez que tinham funções e objectivos distintos, uma opinião contrária à de Moreto, Lemos e Ferreira. Este último considera que os *jazzes*, além de reunirem preferência por parte da juventude, tinham um *cachet* mais barato,¹²³⁸ um ponto de vista partilhado por Deniz Ramos:

*(...) No Souto do Rio, onde era habitual a presença da Música de Águeda, já apenas o Águeda Jazz se apresentava aos festejos que aí acorriam. Aliás é neste período que, em substituição das filarmónicas em muitos arraiais, se assiste a um maior agrado popular pelas orquestras ligeiras e tunas e não apenas porque os reportórios eram mais apelativos, mas também porque praticavam preços mais em conta em virtude do reduzido número dos seus executantes.*¹²³⁹

Também o responsável pela 12 de Abril, em 1971, atesta a substituição das bandas por *jazzes*, ao solicitar às entidades oficiais que “nos dias das festas religiosas não ser permitida a actuação de conjuntos musicais que não fossem bandas pois, além da sua qualidade musical duvidosa, frequentemente substituem as bandas nas festividades”.¹²⁴⁰

Outros fenómenos influenciaram, embora secundariamente, a actividade de algumas bandas civis no período em consideração, designadamente, a propagação das aparelhagens

¹²³⁵ Entrevistas a Adail Rosa, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Moreto, Lemos, João da Ana, Silva e Neves.

¹²³⁶ Entrevistas a Jesus, Lopes, Fernandes, Ferreira e Silva.

¹²³⁷ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Lopes, Pepino, Silva e Neves.

¹²³⁸ Entrevistas a Adail Rosa, Jesus, Fernandes, Pepino, João da Ana, Neves, Moreto, Lemos e Ferreira.

¹²³⁹ Deniz Ramos, op.cit., p. 87.

¹²⁴⁰ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

sonoras, o aparecimento da televisão e até a disseminação de práticas desportivas, como o futebol. Lemos é o único entrevistado a considerar que as aparelhagens sonoras retiraram mercado às bandas, tal como somente Monteiro pensa que a prática do futebol levou ao abandono de músicos da banda por incompatibilidades de horários. O aparecimento da televisão estimulou alguns executantes a faltarem aos ensaios da banda a fim de assistir a programas televisivos, na opinião de Moreto, Lemos, Jesus e Lopes.¹²⁴¹ No inquérito da SEIT são ainda referidos, como motivos para a dificuldade de recrutamento, a falta de incentivos, de interesse e de motivação para integrar a banda, de acordo com os responsáveis das bandas Castanheirense, Nova e 12 de Abril. Já o presidente da Marcial, aponta a existência de outras opções, sobretudo o futebol e a possibilidade de ver televisão, bem como a falta e variedade de instrumentos musicais disponíveis, o que dificultava o interesse dos jovens pela banda. Artur Simões Carvalhal, da Nova, aponta a prática de desportos, bem como a inclinação dos jovens pelas orquestras ligeiras como causa do afastamento de jovens da banda.¹²⁴²

Em síntese, a julgar pelas diferentes fontes – orais e documentais – não parece haver dúvidas das semelhanças entre as filarmónicas de Águeda e o panorama nacional, no respeitante à disponibilidade de instrumentistas. As fontes consultadas, sobretudo fotografias, indicam-nos que, no terceiro quartel do século XX, as bandas aguedenses possuíam um número médio de músicos idêntico às décadas precedentes, que rondava a média das três dezenas, embora haja discrepâncias significativas entre as cinco bandas do concelho,¹²⁴³ como sucedeu a nível nacional. Enquanto a Banda Alvarense teve um número de instrumentistas maior que as restantes, as duas de Fermentelos tiveram uma carência de instrumentistas superior às congéneres. Esses números, escassos nos dias de hoje, foram habituais nas bandas civis da época, como podemos comprovar no capítulo 2.2. Todas as bandas aguedenses aumentaram ligeiramente o efectivo no decorrer do terceiro quartel do século XX. Também não parecem existir interrogações quanto à dificuldade de captação de elementos para as bandas, sendo este fenómeno, quanto a nós, o principal causador da escassez de recursos humanos, em comparação com a instrumentação exigida em partituras musicais editadas na época. Ou seja, mais grave que a saída de músicos a fim de emigrarem (sobretudo nas bandas de Fermentelos), serem mobilizados para a Guerra (ocorreu nas cinco bandas) ou outros motivos, foi a pouca predisposição dos jovens aguedenses em integrar as bandas das respectivas comunidades. É importante perceber que, apesar do diferente grau de relevância entre diferentes fenómenos (por exemplo, o impacto da emigração nas bandas

¹²⁴¹ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

¹²⁴² ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²⁴³ Por exemplo, o défice de músicos foi mais relevante nas bandas de Fermentelos do que nas restantes devido, sobretudo, ao maior volume de emigração nesta freguesia, aliado à existência de duas bandas.

aguedenses foi maior nas duas bandas de Fermentelos, não só por questões familiares, mas também devido à ausência de formas de subsistência alternativas à agricultura), foi uma conjuntura de factores e situações que mais influenciou a disponibilidade de recursos humanos nas filarmónicas de Águeda. Como refere Deniz Ramos: “Os anos sessenta seriam um período crítico, não apenas para a Banda Nova, mas para as demais filarmónicas concelhias”.¹²⁴⁴ Nesta frase poderíamos substituir a expressão “os anos sessenta” por “o terceiro quartel do século XX”, dadas as parecenças existentes entre ambos os períodos. Além do género predominante, outro facto relevante que as fotografias nos indicam, tal como a opinião dos entrevistados, é a média etária dos executantes: as bandas aguedenses eram constituídas exclusivamente por executantes do sexo masculino, maioritariamente de idade adulta e avançada. Ou seja, as bandas estavam envelhecidas – com poucas crianças e jovens – o que corrobora a dificuldade de recrutamento de aprendizes. A maioria dos músicos das filarmónicas aguedenses laborava na agricultura, e alguns na indústria, sobretudo nas bandas Castanheirense, Alvarense e 12 de Abril.¹²⁴⁵ Entre os onze entrevistados, dois eram agricultores, um carpinteiro, um pedreiro, um empresário, um funcionário público, um bancário e quatro laboravam em fábricas locais. Apesar das dificuldades de vária ordem é de referir que, à excepção da Castanheirense (inactiva entre 1944 e 1954), nenhuma das filarmónicas do concelho cessou actividade no período em consideração. Possivelmente, as bandas mais perto de o fazer foram as de Fermentelos, devido à menor disponibilidade de músicos, resultante da emigração para a Venezuela. Contudo, a rivalidade entre ambas terá sido determinante para a sua manutenção.

5.3.2. Situação financeira e modelo organizacional

Segundo os autores das respostas ao inquérito da SEIT, levado a cabo em 1971, a situação financeira das bandas aguedenses oscilou entre o difícil – no caso da Marcial, Nova e Alvarense – e o razoável, nas bandas Castanheirense e 12 de Abril. O presidente da Marcial foi mais longe e relatou que todas as filarmónicas do distrito de Aveiro atravessavam uma grave crise financeira. De acordo com este dirigente, as dificuldades financeiras da Marcial impediram-na de colmatar as necessidades primárias, como sejam reparações no edifício da banda, um fardamento para substituir o que era usado desde 1961, e alguns instrumentos musicais, nomeadamente, uma

¹²⁴⁴ Deniz Ramos, *op.cit.*, p. 169.

¹²⁴⁵ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Fernandes, Jesus, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

flauta, um clarinete baixo, um oboé, um fagote, um piano e um *harmónium*. Artur Simões Carvalho, então vice-presidente da Nova, considerou que as dificuldades financeiras originaram um défice de instrumentistas: “As poucas possibilidades financeiras [da Banda Nova] (...) são a causa do afastamento dos actuais executantes e próximos futuros, da Banda Nova de Fermentelos”. Alfredo dos Santos, da mesma forma, considerou que os obstáculos financeiros da Alvareense impediram a satisfação das principais necessidades da banda, como a compra de instrumentos e a contratação de um regente de qualidade.¹²⁴⁶ Em consonância com esse documento, todos os entrevistados afirmam que as respectivas bandas viviam em permanente asfixia financeira.¹²⁴⁷

Numa monografia sobre a Banda Nova é narrado que a privação de recursos monetários não permitiu a aquisição de fardamentos e instrumentos, sendo estes, na generalidade, antigos e de fraca qualidade, o que não servia de estímulo aos músicos.¹²⁴⁸ António Silva, da Banda 12 de Abril, relaciona a estagnação das bandas aguedenses com a ausência de escolas de música e com a inexistência de um mínimo de condições de trabalho, nomeadamente, uma sede e um bom instrumental, problemas ligados às debilidades financeiras das bandas.¹²⁴⁹ No terceiro quartel do século XX os regentes das filarmónicas aguedenses eram habitualmente antigos executantes, naturais da localidade da banda, que se destacaram como instrumentistas entre os pares, embora amadores. Este fenómeno foi uma consequência da incapacidade financeira de contratar um regente profissional de qualidade, como referiu Alfredo dos Santos no parágrafo anterior.

As dificuldades financeiras das filarmónicas aguedenses eram fruto, quer da carência de apoios públicos, quer da discrepância entre despesas e receitas, sendo estas diminutas face às primeiras. Uma das despesas consistiu no pagamento aos músicos. Na Marcial, Castanheirense, Alvareense e 12 de Abril eles não tinham ordenado mensal, sendo-lhe distribuído uma percentagem das quantias cobradas pela banda nos serviços prestados, depois de deduzidas as despesas, incluindo a percentagem para o regente e os custos com o fardamento e instrumental. Na Castanheirense a gratificação anual aos músicos oscilava entre 700 e 1000 escudos, e na Banda 12 de Abril os executantes de primeira categoria recebiam, no final do ano, uma média mensal de 125 escudos, e os restantes entre 80 e 90 escudos. Na Banda Nova os músicos também recebiam uma percentagem dos serviços remunerados, embora não seja especificado se era anual ou não. Quanto aos encargos com os regentes, na Marcial e na Nova este ganhava 10% das receitas anuais dos serviços remunerados, tal como os regentes da Castanheirense e da 12 de Abril, cuja percentagem não é estipulada. O da Alvareense, apesar de remunerado, não recebia à

¹²⁴⁶ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²⁴⁷ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

¹²⁴⁸ AA.VV., *Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos*, op.cit., p. 15.

¹²⁴⁹ Entrevista a Silva.

percentagem,¹²⁵⁰ ou seja, possivelmente tinha uma remuneração mensal ou anual. Além do pagamento ao regente e músicos, as despesas das bandas aguedenses, permanentes ou ocasionais, consistiam na renovação de fardamento, manutenção e conservação da sede, pagamento de electricidade, transportes, licença eclesiástica e aquisição e conservação de instrumentos.¹²⁵¹

A principal fonte de receitas das bandas do concelho de Águeda era proveniente das actuações remuneradas, designadamente, as festividades religiosas, sendo estas a principal prática performativa. Ainda hoje, de acordo com Luís Cardoso, estes eventos são essenciais, do ponto de vista financeiro, para a existência de um fenómeno *bandístico*: “Sem festas religiosas não existiria este fenómeno, elas proporcionam recursos financeiros essenciais, independentemente de apoios autárquicos ou governamentais e das receitas que cada associação filarmónica seja capaz de gerar”.¹²⁵² Segundo o que o presidente da Marcial mencionou no inquérito da SEIT, “as muitas saídas resolviam boa parte dos problemas financeiros da instituição”. De acordo com este documento, em 1970, a Marcial teve quarenta e quatro serviços remunerados e apenas seis gratuitos – para fins de beneficência – e a Castanheirense efectuava entre vinte e trinta saídas por ano. Apesar de não especificarem quantitativos, as bandas Alvarense e Nova tinham serviços com bastante regularidade. Quanto à 12 de Abril, habitualmente participava em cerca de vinte ou vinte e dois serviços anuais.¹²⁵³ Concretamente em 1952, entre Abril e Dezembro, este agrupamento efectuou trinta e sete serviços (tendo estreado um fardamento)¹²⁵⁴ e em 1960, entre Junho e Setembro, teve quase todos os domingos ocupados com actuações.¹²⁵⁵ O mapa de serviços religiosos que apresentamos em baixo confirma a elevada quantidade de serviços efectuados pela 12 de Abril em diferentes anos.

| Ano | 1950 | 1959 | 1972 | 1973 | 1974 | 1975 |
|------------|------|------|------|------|------|------|
| Quantidade | 27 | 32 | 29 | 26 | 21 | 27 |

Quadro 5.3. Número de serviços religiosos da Banda 12 de Abril em diferentes anos¹²⁵⁶

Os entrevistados corroboram que a principal fonte de receita das respectivas bandas era, de facto, o valor angariado nos serviços religiosos, e que as mesmas não recebiam quotizações.¹²⁵⁷

¹²⁵⁰ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971. Tendo em consideração que, em 1974, o salário mínimo nacional era 3300 escudos mensais, todos estes valores eram residuais.

¹²⁵¹ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²⁵² Testemunho de Luís Cardoso in Alfredo Barbosa, op.cit., p. 163.

¹²⁵³ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²⁵⁴ *Independência de Águeda*, Ano 49, 2ª série, nº 1114, 14-3-1953, p. 4. No dia 15 de Janeiro de 1956 a Banda 12 de Abril voltou a estrear um novo fardamento C.f. A12A, *Lista das despesas do fardamento estreado em 15-01-1956*, não catalogado.

¹²⁵⁵ AA.VV., *A música é a alma do povo – Orquestra Filarmónica 12 de Abril*, op.cit., p. 53.

¹²⁵⁶ A12A, *Mapa das festas de Janeiro a Dezembro de 1950, 1959, 1972, 1973, 1974 e 1975*, não catalogado.

Além dos valores obtidos nesses serviços, os entrevistados da Marcial destacam a importância das ajudas materiais e monetárias dos emigrantes fermentelenses na Venezuela. Embora essas ajudas tenham sido mais evidentes a partir da década de setenta, segundo os entrevistados, nas duas décadas anteriores foram uma realidade. O instrumento de José Moreto, por exemplo, foi oferta de um emigrante: “Eu sei que no ano de 1959 fui para a vida militar, e depois fui para o Ultramar, e soube na altura que já havia dinheiro que um emigrante tinha dado, para comprar um saxofone novo”.¹²⁵⁸ Além das receitas próprias, particularmente os serviços religiosos em que participavam, outra fonte de receita importante foi o subsídio anual de 5000 escudos concedido pela CM de Águeda, mas somente a partir de 1970.¹²⁵⁹

A área de actuação das filarmónicas aguedenses limitava-se ao concelho de Águeda e outros adjacentes, nomeadamente a região da Bairrada, não sendo frequentes actuações no principal mercado das bandas de música – o Minho. Curiosamente temos conhecimento que, pelo menos a Banda Alvareense, actuou nessa região, numa das principais romarias minhotas:

*Este reputado agrupamento musical que se encontra na sua melhor forma artística, tem abrilhantado numerosos festejos em diversos pontos do país nos quais tem alcançado bons êxitos. Entre as muitas deslocações que têm de efectuar na presente época, está aquela em que vai a Paredes de Coura (...). Tal facto demonstra o progresso da Banda de Casal d’Álvaro, cujo nível artístico tem vindo a subir de ano para ano.*¹²⁶⁰

As constatadas debilidades financeiras impossibilitaram as filarmónicas aguedenses de possuir uma sede / sala de ensaio com condições dignas, como atestam todos os entrevistados ao considerar que as sedes das respectivas bandas não tinham um mínimo de condições de trabalho, nem um bar que fosse um ponto de encontro entre músicos, amigos e simpatizantes. Todas elas consistiam numa sala destinada aos ensaios, de dimensão reduzida, algumas das quais emprestadas ou alugadas.¹²⁶¹ José Moreto faz uma comparação com os tempos actuais: “hoje os músicos têm todas as condições (...). Dantes, tínhamos uma sede em que não se podia tomar banho. Precisávamos de sair para fazer as necessidades”.¹²⁶² De qualquer maneira, à excepção da Marcial, cuja sede datava de 1928, as restantes edificaram a sua própria sala de ensaio no decorrer

¹²⁵⁷ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

¹²⁵⁸ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto e Lemos.

¹²⁵⁹ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971. Na monografia existente sobre a Banda Nova é referido que esse subsídio foi concedido a partir de 1969, além de mencionar que nos anos anteriores a autarquia atribuía um subsídio de mil escudos a cada uma das bandas do concelho cf. Armor Pires Mota, *Fermentelos – Artes e costumes*, Fermentelos, Junta de Freguesia de Fermentelos, 2012, p. 53.

¹²⁶⁰ *Independência de Águeda*, Ano 59, 2ª série, nº 1644, 27-07-1963, p. 3.

¹²⁶¹ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

¹²⁶² Alfredo Barbosa, op.cit., p. 151.

do terceiro quartel do século XX, embora com limitações, como foi o caso das sedes das bandas 12 de Abril, edificada em 1957, Nova e Alvareense, ambas em 1959, e da Castanheirense, em 1974, considerada à época a melhor das bandas de Águeda, possuindo um pequeno bar e sanitários. Na óptica do presidente da Marcial, se as bandas do distrito de Aveiro possuísem uma sede própria adaptada para ensaio, escola de música, salão para teatro, cinema e baile, cafetaria e biblioteca, para que as instalações fossem um centro cívico, não teriam os graves problemas de renovação de quadros que possuíam, ou seja, com uma sede de boas condições não existiria o risco de as bandas se extinguirem (v. Anexo 3.2). Considera também fundamental a proximidade entre as sedes e os aglomerados populacionais,¹²⁶³ situação que não acontecia, por exemplo, em Castanheira do Vouga, uma freguesia de área extensa e repartida em doze povoações.

No referente ao modelo organizacional, antes da revolução democrática as filarmónicas aguedenses eram coordenadas somente por um director, embora a maioria tivesse estatutos aprovados e, supostamente, órgãos sociais, mas que, na prática, não funcionavam. Na Marcial, Adail Rosa e Moreto confirmam que os vinte e sete artigos dos estatutos não eram cumpridos, sendo uma mera formalidade. Os órgãos sociais, por exemplo, eram compostos unicamente por músicos nomeados entre si, sobretudo pelo regente, a figura de topo que desempenhava vários cargos dentro da estrutura da banda. Além dessas informalidades, não existia qualquer tipo de contabilidade.¹²⁶⁴ Vejamos o ponto de vista de Fernandes acerca da Alvareense:

Olhe... antes do 25 de Abril todas as bandas tinham um carola... nunca eram dois... nunca eram três... que era o sacrificado da banda... que abriam as suas adegas para receber as comissões de festa, ou um amigo da banda, ou um músico (...). Os primeiros estatutos da Banda Alvareense eram de 1934... mas é claro... isto não funcionava... porque havia o tal carola que tomava conta de tudo... era tesoureiro, secretário (...).

António Silva, da Banda 12 de Abril, tem uma opinião idêntica:

Não tinha órgãos sociais, nem oficializados. A banda era um conjunto de pessoas que tomava conta daquilo (...). Era [a banda] uma estrutura que funcionava com amadorismo... primário... em que... havia um que liderava... mas era aqui e noutros lados, na nossa zona (...).

Tal como António Ferreira, da Castanheirense:

Havia um grande vazio nesta coisa de organização... não havia direcções eleitas, havia uns estatutos muito antigos... de 1934, salvo erro... mas ninguém fazia caso disso...

¹²⁶³ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²⁶⁴ Entrevistas a Adail Rosa e Moreto.

infelizmente a banda ia muito aos solavancos. Uma vez mais organizada, outras menos...

Além destes três antigos executantes, Adail Rosa, Moreto, Jesus, Lopes e Neves, confirmam que a organização das respectivas bandas era deficiente e que os órgãos sociais, quando existiam, não funcionavam na plenitude. Contrariamente, Pepino e Ana, ambos da Nova, consideram que a organização era boa, sendo que Pepino justifica a sua opinião com o facto de a direcção ser composta exclusivamente por músicos da banda.¹²⁶⁵ Curiosamente, no ano de 1934, quatro das bandas do concelho elaboraram estatutos – a Marcial, a Castanheirense, a Alvarense e a 12 de Abril (v. Anexo 5.3 e 5.4). A Nova concretizou-os somente em 1978. De acordo com os entrevistados, nenhuma das filarmónicas do concelho de Águeda esteve inserida em corporações de bombeiros, casas do povo ou sociedades recreativas ao longo do terceiro quartel do século XX, nem foram associadas da FNAT ou da FPCCR.¹²⁶⁶

Conclusivamente, a questão da situação financeira das filarmónicas do concelho de Águeda é a mais consensual entre elas – difícil em todas. A fonte de receita mais relevante foi a participação em festas religiosas, além de alguns donativos de particulares e um subsídio concedido pela autarquia local a partir de 1970. Todas as bandas aguedenses efectuavam bastantes serviços, embora a sua zona de actuação se limitasse à região da Bairrada, não sendo frequentes as actuações no principal mercado das filarmónicas – o Minho. As despesas mais expressivas foram o pagamento aos músicos e regentes, aquisição e conservação de instrumentos musicais, fardamentos e salas de ensaio. A inexistência de um mínimo de condições nas respectivas sedes, ao longo do terceiro quartel do século XX, foi outra consequência das dificuldades financeiras. Embora quatro das cinco bandas aguedenses tivessem estatutos aprovados, a sua organização era deficiente e os órgãos sociais, quando existiam, não funcionavam na plenitude.

¹²⁶⁵ Entrevistas a Fernandes, Silva, Ferreira, Adail Rosa, Moreto, Jesus, Lopes, Neves, Pepino e Ana.

¹²⁶⁶ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves. A elaboração de estatutos de quase todas as bandas aguedenses, precisamente no mesmo ano, prende-se com a aprovação de legislação relacionada com as colectividades pelo Ministério das Corporações, em 1934. Essa decisão foi comum noutras bandas, como Covões. Tal como Katherine Brucher (p. 122), não conseguimos localizar a lei que impõe a aprovação dos estatutos das filarmónicas.

5.3.3. Organologia

Tal como a situação financeira, o estado dos instrumentais das bandas aguedenses oscilou entre o mau – no caso da Banda Alvarense – e o razoável, nas restantes. Em todas elas o instrumental era considerado insuficiente, sendo que no caso das bandas Marcial e 12 de Abril não havia instrumentos disponíveis para os aprendizes da escola de música.¹²⁶⁷ Entre os entrevistados, somente Jesus considera razoável o estado geral do instrumental da respectiva banda, enquanto Moreto, Lemos, Ferreira, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves consideram-no mau. Curiosamente, Adail Rosa refere que os instrumentos eram bons nas décadas de cinquenta e sessenta, mas somente para os músicos que abdicavam do dinheiro de alguns serviços para adquirir um instrumento, e dá o seu exemplo, ao referir que comprou três instrumentos musicais. Além de antiquados, Moreto, Lemos, Lopes, Pepino e Ana consideram os instrumentos insuficientes para as necessidades da banda, contrariamente ao que dizem Adail Rosa, Jesus, Fernandes, Ferreira e Neves. Estes dois últimos argumentam a sua opinião com o facto de os aprendizes serem poucos, logo, os instrumentos eram suficientes.¹²⁶⁸ Naturalmente, essa carência e mau estado de conservação dos instrumentos foram potenciados pelas comprovadas dificuldades financeiras daquelas bandas.

O mau estado dos instrumentos musicais impediu que as bandas apresentassem um desempenho musical superior, na óptica de Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Lopes e Pepino. A opinião de António Silva vai no mesmo sentido, embora alerte para o seguinte: “A banda era melhor. No entanto, a banda não melhorava de acordo com a melhoria do instrumental. Porque para o instrumental dar o seu melhor, tem que ter um bom músico (...). Melhorando só o instrumental não era suficiente para que melhorasse a qualidade em proporção”. João da Ana tem uma opinião discordante e justifica-a com as limitações artísticas dos instrumentistas: “Não. Era muitos ensaios... era tudo... mas ninguém tinha o solfejo e essa coisada toda, como agora (...). Havia muitos músicos muito (...)”. Neves tem uma opinião, de certa forma, semelhante e culpa, não só as limitações artísticas dos músicos, como o maestro e a formação facultada aos aprendizes: “Porque... o maestro também não era... não tinha assim... de música, não era de capacidade muito boa... de maneira que depois os elementos também eram débeis... a escola era fraca. Aquilo era o «a, e, i, o, u» da música, e pega no instrumento e desenrasca-te... havia um ou outro que singrava e tal (...)”.¹²⁶⁹ A maioria dos entrevistados assume que a banda adquiria poucos instrumentos, no máximo um por ano, sendo que havia anos em que não era adquirido algum. Apenas Adail Rosa e Jesus consideram que todos os anos eram comprados instrumentos.

¹²⁶⁷ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²⁶⁸ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

¹²⁶⁹ Entrevistas a Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Lopes, Pepino, João da Ana, Silva e Neves.

Estes eram adquiridos com as receitas provenientes dos serviços efectuados pela banda, bem como algumas ofertas, sobretudo de emigrantes.¹²⁷⁰

| | Marcial | Castanheirense | Alvareense | Nova | 12 de Abril |
|---------------------------|-------------------------|----------------|---------------------|---------------------|-------------------------|
| Flautim | Sim (1) ¹²⁷¹ | Não | Não ¹²⁷² | Não | Não |
| Flauta | Não | Não | Não ¹²⁷³ | Sim | Não |
| Oboé | Não | Não | Não | Não | Não |
| Fagote | Não | Não | Não | Não | Não |
| Clarinete Mib | Sim (1) | Sim | Sim | Sim | Não |
| Clarinete sop. | Sim (10) | Sim | Sim | Sim | Sim (8) |
| Clarinete bx | Não | Não | Não ¹²⁷⁴ | Não | Não |
| Sax soprano | Sim (1) | Sim | Sim | Sim | Sim (5) |
| Sax alto | Sim (2) | Sim | Sim | Sim | Não |
| Sax tenor | Sim (2) | Sim | Sim | Sim | Não |
| Sax barítono | Sim (1) | Não | Sim ¹²⁷⁵ | Sim ¹²⁷⁶ | Não |
| Trompa | Não | Não | Não | Não | Não |
| Saxtrompa / clavicorne | Sim ¹²⁷⁷ | Sim | Sim | Sim ¹²⁷⁸ | Sim (2) ¹²⁷⁹ |
| Trompete | Sim (1) | Sim | Sim | Sim | Não |
| Fliscorne | Sim (3) | Sim | Sim | Sim | Não |
| Cornetim | Sim (1) | Sim | Sim | Não | Sim (5) |
| Trombone | Não ¹²⁸⁰ | Sim | Sim | Sim | Sim (3) |
| Bombardino | Sim (2) | Sim | Sim | Sim | Sim (2) |

¹²⁷⁰ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

¹²⁷¹ Os entrevistados afirmam que a banda não possuía flautim. Uma década antes, em 1961, a Marcial apresentou-se num concurso organizado pela FNAT com uma constituição instrumental semelhante: um clarinete em mi bemol; seis clarinetes em si bemol; um saxofone soprano; um saxofone alto; um saxofone tenor; um saxofone barítono; dois fliscornes; dois trompetes; duas trompas; três trombones; dois bombardinos; dois contrabaixos; duas caixas; pratos e bombo, além do porta-estandarte.

¹²⁷² Lopes refere que a banda tinha flautim.

¹²⁷³ Lopes refere que a banda tinha flauta.

¹²⁷⁴ Fernandes refere que existia um clarinete baixo, que foi oferecido por um emigrante no Brasil, mas ninguém tocava esse instrumento.

¹²⁷⁵ Fernandes refere que não havia saxofone barítono.

¹²⁷⁶ Ana refere que não havia saxofone barítono.

¹²⁷⁷ Duas saxtrompas e um clavicorne.

¹²⁷⁸ Apenas saxtrompas.

¹²⁷⁹ Apenas saxtrompas.

¹²⁸⁰ Segundo o inquérito não havia trombones. Em contradição, todos os entrevistados afirmam que a banda tinha trombones (um dos entrevistados tocava trombone), um instrumento quase essencial nas bandas, o que nos leva a sustentar que tenha havido um esquecimento por parte de quem preencheu o inquérito.

| | | | | | |
|-----------|---------|---------|---------------------|---------|---------|
| C.B. Mib | Sim (3) | Sim | Sim | Sim | Sim (3) |
| Tuba | Não | Não | Não ¹²⁸¹ | Não | Não |
| Percussão | Sim (4) | Sim (3) | Sim (3) | Sim (3) | Sim (3) |

Quadro 5.4. Constituição instrumental das bandas do concelho de Águeda em 1971¹²⁸²

Esta tipologia organológica manteve-se sem alterações significativas, no decorrer do terceiro quartel do século XX, sendo comum nas filarmónicas da época a inexistência de flauta, oboé, fagote, clarinete baixo, trompa e tuba, tal como a presença de um naipe de percussão constituído unicamente por caixa, bombo e pratos. A instrumentação modelo das bandas aguedenses era, quanto a nós, deficiente, e causadora de um grave problema: a impossibilidade de interpretar parte do repertório musical para banda, sobretudo de editoras estrangeiras, o qual exigia instrumentações mais completas, nomeadamente, a inclusão dos instrumentos supra mencionados e inexistentes nas filarmónicas de Águeda.¹²⁸³ Desse repertório destacamos a designada música ligeira, que exigia, particularmente, um naipe de percussão para além dos habituais bombo, caixa e pratos: “[a música ligeira] exigia uma bateria, mas éramos só dois na bateria e não dava para tocar música ligeira. A partir daí tivemos que comprar tímpanos, uma aparelhagem de *jazz* (...)”.¹²⁸⁴

É, porém, legítimo mencionar que a deficiente organização instrumental das bandas foi uma motivação extra para os regentes, incluindo amadores, se aventurarem na composição musical para banda (incluindo arranjos, transcrições e adaptações) visto que, além de muitas das obras existentes exigirem uma instrumentação mais completa e equilibrada, a dificuldade em obter repertório era grande, como refere o aguedense Amílcar Morais¹²⁸⁵, que destaca o envolvimento dos regentes na composição: “(...) o padrão de vida de outrora era muito diferente. As imensas dificuldades em obter repertório, especialmente para bandas amadoras que noutros tempos eram pequenas em número de executantes e de resposta técnica muito limitada, necessitaram de um envolvimento maior na área da escrita musical”.¹²⁸⁶

Os obstáculos financeiros impossibilitavam as bandas civis de substituírem os instrumentais de diapasão de afinação brilhante por outros de afinação normal, como fizeram algumas bandas militares ou as orquestras profissionais várias décadas antes. Todos os

¹²⁸¹ Lopes considera que havia uma tuba.

¹²⁸² Os dados obtidos acerca das bandas Marcial e 12 de Abril foram obtidos no inquérito da SEIT. Eventuais discrepâncias com as opiniões dos entrevistados estão devidamente assinaladas. Os dados das restantes bandas foram recolhidos nas entrevistas. Como não foram quantificados os instrumentos de cada naipe apenas consta a informação se os mesmos existiam ou não.

¹²⁸³ Para conhecer a constituição instrumental da Marcial de Fermentelos, antes, durante e após o terceiro quartel do século XX, v. Apêndice 5.1.

¹²⁸⁴ Entrevista a Monteiro.

¹²⁸⁵ Para conhecer e compreender a vida e obra de Amílcar Morais v. *AA.VV., Amílcar da Fonseca Morais*, Águeda, Ed. CM Oliveira do Bairro / Museu de Etnomúsica da Bairrada, 2013.

¹²⁸⁶ *AA.VV., Amílcar da Fonseca Morais*, op.cit., p. 14.

entrevistados confirmam que as respectivas bandas usaram, exclusivamente, instrumentos de afinação brilhante ao longo do terceiro quartel do século XX. De acordo com eles, a substituição dos velhos instrumentais brilhantes por outros de afinação normal, deu-se somente ao longo da década de oitenta, num período em que as bandas começaram a ser apoiadas material e financeiramente de forma mais consistente. Porém, além de tardia, essa transição de diapasão de afinação não foi total e imediata, o que levou a que durante alguns anos fossem utilizados instrumentos de ambas as afinações, em simultâneo, nas bandas Castanheirense, Nova e 12 de Abril. Somente na Marcial e na Alvarense a referida transição foi total e em simultâneo.¹²⁸⁷ A impossibilidade de substituir a totalidade do instrumental relaciona-se com os elevados preços dos instrumentos, aliado às dificuldades financeiras das bandas.

Efectivamente, as manifestas dificuldades financeiras das bandas impossibilitaram-nas de adquirir e renovar os seus instrumentais, bem como levar avante uma substituição total e simultânea dos instrumentos brilhantes por outros de diapasão de afinação normal, o que aconteceu somente na década de oitenta. Comparando os dados obtidos no inquérito da SEIT com os facultados pelos entrevistados, constatamos algumas divergências no que diz respeito ao estado de conservação dos instrumentos musicais, na medida em que quase todos os entrevistados consideram que os instrumentos das respectivas bandas eram maus, enquanto no referido inquérito são considerados razoáveis. Neste caso, consideramos a opinião dos entrevistados mais convincente que a do inquérito da SEIT (preenchido em 1971), uma vez que aqueles têm um ponto de comparação com a posterioridade. Naturalmente, a escassez e o mau estado de conservação dos instrumentos foi um obstáculo à evolução artística das bandas.

5.3.4. Formação musical dos elementos das bandas

Em 1971, de acordo com o já aludido questionário realizado pela SEIT, as cinco filarmónicas do concelho de Águeda possuíam escola de música, gratuita. Na Marcial, na Castanheirense e na 12 de Abril o formador era o próprio regente da banda, enquanto na Alvarense era um dirigente (Alfredo dos Santos) e na Nova, um dos executantes. Na Marcial e na 12 de Abril, alguns músicos mais experientes colaboravam com o regente nessa função.¹²⁸⁸ Essa

¹²⁸⁷ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves. Apenas Jesus considera que a transição na Alvarense foi parcial.

¹²⁸⁸ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

dita escola de música, na óptica dos entrevistados, não era propriamente um espaço físico devidamente apetrechado, onde os formadores facultavam um ensino formal minimamente organizado, mas sim espaços variáveis e improvisados, cujo material disponível se resumia a uma folha pautada, e onde os aprendizes absorviam informalmente os ensinamentos musicais básicos. Ferreira, Pepino, Ana e Silva consideram, inclusivamente, que as respectivas bandas não detinham escola de música. O primeiro refere ainda que as lacunas musicais do formador foram um entrave à evolução da respectiva banda.¹²⁸⁹

O tipo de ensino (informal) ministrado pelos formadores influenciou, em maior ou menor grau, o nível artístico das bandas em estudo. Porém, a adequabilidade dessa formação musical não é unânime entre os entrevistados. Moreto, Lemos, Fernandes e Pepino consideram o formador das respectivas bandas competente para exercer funções pedagógicas e tinha conhecimentos musicais suficientes. Fernandes justifica-se, argumentando que para ensinar as primeiras notas não era necessário muitos conhecimentos, enquanto Pepino nos relata que o nível musical do formador era suficiente para a banda de então, que era fraca. Contrariamente, e embora alguns de forma indirecta, Adail Rosa, Ferreira, Jesus, João da Ana, Silva e Neves consideram que os formadores das respectivas filarmónicas tinham determinado tipo de lacunas ao nível no ensino musical. Adail menciona mesmo que a falta de conhecimentos dos formadores, sobre a totalidade dos instrumentos da banda, era um dos problemas das filarmónicas da época e assume que aprendeu sobretudo a ver os mais velhos a tocar.¹²⁹⁰ Deniz Ramos dá-nos um retrato interessante da aprendizagem musical obtida pelos aprendizes das bandas aguedenses:

*Os aprendizes vinham das fábricas e dos campos (...), e era nas poucas horas de lazer, ou antes, após as labutas diárias, que à luz do candeeiro de petróleo aprendiam a soletrar o solfejo e a dedilhar instrumentos. No passado e de um modo geral, os executantes não possuíam outra preparação musical além da que recebiam dos mestres no período de aprendizagem (...).*¹²⁹¹

Será relevante compreender que a formação musical deficiente proporcionada por formadores foi uma das causas do elevado número de desistências ao longo do processo de aprendizagem. Nesta linha, Moreto, Ferreira, Jesus, Lopes, Ana e Neves confirmam a desistência de diversos aprendizes antes do ingresso na banda. Jesus diz inclusivamente que o formador incentivava os aprendizes com mais dificuldades a desistir: “O mestre... via logo quem dava e

¹²⁸⁹ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, João da Ana, Silva e Neves.

¹²⁹⁰ Entrevistas a Moreto, Lemos, Fernandes, Pepino, Adail Rosa, Ferreira, Jesus, João da Ana, Silva e Neves. É importante ter em conta o facto de os entrevistados serem músicos amadores sem uma formação musical formal que sirva de comparação com a que lhes foi ministrada nas bandas, facto que leva alguns deles a considerarem boa a formação musical ministrada aos aprendizes ou o nível artístico do regente.

¹²⁹¹ Deniz Ramos, op.cit., p. 218.

quem não dava (...). «Tu, ó Joaquim, tu não dás nada nisto. Vai-te embora. É melhor desistires»¹²⁹². Outro factor que provocou desistências foi o extenso período de aprendizagem dos formandos até ingressarem na banda, em média, entre um e três anos. Jesus, Pepino e Neves referem que esse processo durava apenas cerca de um ano e Adail Rosa, um ano e meio, no mínimo. Além de longo, o processo não era adequado, uma vez que os aprendizes, antes de obterem um instrumento, demoravam cerca de um ano a treinar solfejo não entoado, um exercício nada estimulante para um aprendiz. Lemos e Silva consideram que o processo de aprendizagem por vezes era intensificado devido à necessidade de incorporar músicos na banda.¹²⁹³

Quanto ao recrutamento de aprendizes, era difícil, no ponto de vista de Ferreira, Fernandes, Pepino, Silva e Neves, enquanto Adail Rosa, Lemos, Jesus, Lopes e Ana têm uma opinião discordante. Na óptica de Ferreira e de Fernandes, a dificuldade de recrutamento relacionava-se com o facto de os aprendizes não serem motivados, não só pelo formador, como pelos pais, enquanto Pepino considera que os pais não incentivavam os filhos a ingressar na banda porque eram uma mais-valia nos trabalhos do campo. Neves justifica a sua opinião (o recrutamento era difícil) referindo não existir algo na banda que cativasse potenciais aprendizes, além de estes não se identificarem com o ambiente da banda, constituída maioritariamente por adultos.¹²⁹⁴ Alguns entrevistados consideram que vários aprendizes que ingressavam nas filarmónicas tinham ligações familiares com elementos da banda,¹²⁹⁵ o que nos leva a sustentar que essas ligações eram um dos poucos factores motivacionais. Especificamente na Banda Nova, na expectativa de solucionar o problema da escassez de aprendizes na escola de música e a consequente carência de executantes na banda, em 1971, os seus responsáveis incentivaram o ingresso de aprendizes do sexo feminino na escola de música da banda.¹²⁹⁶ Porém, somente em 1976 ingressou a primeira mulher na Nova, caso inédito nas filarmónicas do concelho.¹²⁹⁷

A propósito dos regentes das bandas aguedenses, no terceiro quartel do século XX, eram quase todos músicos amadores, cujas capacidades e conhecimentos musicais eram adequados, na óptica de Adail Rosa, Lemos, Moreto, Jesus e Lopes. Contrariamente, Ferreira, Fernandes, Pepino, Silva e Neves consideram que os regentes das respectivas bandas tinham limitações ou lacunas do ponto de vista musical. Particularmente Fernandes e João da Ana referem que, mesmo assim, no seio da banda eram os melhores. Segundo os entrevistados, os regentes não

¹²⁹² Entrevistas a Moreto, Ferreira, Jesus, Lopes, Ana e Neves.

¹²⁹³ Entrevistas a Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Lopes, Pepino, Neves, Adail Rosa.

¹²⁹⁴ Entrevistas a Ferreira, Fernandes, Pepino, Silva, Neves, Adail Rosa, Lemos, Jesus, Lopes e Ana.

¹²⁹⁵ Entrevistas a Adail Rosa, Lemos, Silva e Neves.

¹²⁹⁶ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹²⁹⁷ AA.VV., *Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos*, op.cit., p. 22-23. A Nova foi a segunda banda do distrito de Aveiro a possuir raparigas na sua escola de música. A primeira foi a de Alvarenga (v. Anexo 5.5), pelo mesmo motivo: a fuga de rapazes para o estrangeiro ou a sua mobilização para o Ultramar Cf. Armor Pires Mota, *Fermentelos – Artes e costumes*, Fermentelos, Junta de Freguesia de Fermentelos, 2012, p. 53. Todos os entrevistados confirmam a ausência de mulheres nas bandas aguedenses, e respectivas escolas de música, ao longo do terceiro quartel do século XX.

frequentaram qualquer curso de regência e nenhum era compositor de reconhecido mérito.¹²⁹⁸ Concretamente na Alvarense, a falta de aptidão musical do regente era considerado um problema, e a sua substituição era assumida como uma das principais necessidades da banda.¹²⁹⁹ Ferreira, da Castanheirense, desabafou que “se a banda tivesse um bom instrumental e um bom maestro de certeza que era melhor (...). Porque com um bom instrumental e um bom maestro os músicos também evoluíam”. Este entrevistado refere ainda que, nos finais dos anos setenta, a filarmónica “deu um grande pulo em termos técnicos” com a chegada de um novo regente, e Fernandes, da Alvarense, refere que a chegada de um maestro profissional, na década de oitenta, fez com que a banda começasse a evoluir e os aprendizes a aderirem à banda.¹³⁰⁰ A Banda Nova foi a primeira filarmónica do concelho, em 1967, a possuir um músico profissional como regente (militar da Banda da Força Aérea a partir de 1970), além de ter frequentado o Conservatório de Aveiro. Os regentes das congéneres eram amadores e somente na década de 1980 foram contratados músicos profissionais, sendo que alguns adquiriram formação no conservatório.

Um dado digno de realce foi a permanência, quando a nós excessiva, dos regentes à frente das respectivas filarmónicas. À excepção da Castanheirense, as restantes foram regidas pelo mesmo maestro durante várias décadas. Ora vejamos: na Marcial, Lemos da Rosa foi regente entre 1929 e 1980; a Alvarense foi regida por António de Figueiredo de 1932 a 1974; a 12 de Abril, entre 1954 a 1980, teve como regente José Lima; e a Nova foi regida por Artur Bártole de 1944 a 1963. Estes períodos excessivos – que podem indiciar dificuldades em recrutar novos regentes – foram propícios à criação de vícios e obstáculos à inovação e a qualquer tipo de mudança ou renovação.

Um fenómeno associado às limitações musicais dos elementos nas filarmónicas foi a escassa oferta conservatórios e academias de música ou, no caso de existirem, a sua não frequência, como aconteceu em Águeda.¹³⁰¹ Silva considera que a carência de escolas e de conservatórios foi causadora de estagnação nas bandas aguedenses: “Eu acho que a estagnação vinha... não das décadas de cinquenta e sessenta, mas sim das décadas anteriores. As bandas não evoluíam nada... e não evoluíam porque não tinham escolas... os conservatórios vieram transformar tudo...”.¹³⁰² Identicamente, Luís Cardoso considera a maior formação musical dos actuais instrumentistas, como factor chave para o aumento qualitativo das bandas: “A qualidade das bandas é muito melhor devido à formação musical. (...) Estes [os músicos] evoluíram graças

¹²⁹⁸ Entrevistas a Adail Rosa, Lemos, Moreto, Jesus, Lopes, Ferreira, Fernandes, Pepino, Silva, Neves e Ana.

¹²⁹⁹ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³⁰⁰ Entrevistas a Ferreira e Fernandes.

¹³⁰¹ O Conservatório de Música de Águeda foi fundado na década de 1990. O mais próximo deste concelho era em Aveiro e durante o período em estudo não foi frequentado por instrumentistas das bandas aguedenses.

¹³⁰² Entrevista a Silva.

às saídas formativas que lhes são proporcionadas nas escolas de música, nos conservatórios, em institutos e universidades (...).¹³⁰³ Pepino refere inclusivamente que as bandas aguedenses, a Nova de Fermentelos em particular, iniciaram uma evolução após António e João Neves, seguidos de outros, frequentarem o conservatório e iniciarem uma carreira musical profissional, nomeadamente, em bandas militares. Este músico refere ainda que, até aí, as bandas estavam estagnadas e quando uma banda de qualidade superior actuava em Fermentelos causava espanto entre os músicos fermentelenses.¹³⁰⁴ Embora António Neves tenha ingressado no Conservatório de Aveiro em 1967 não foi seguido, no imediato, por outros músicos, pois, de acordo com os entrevistados, ao longo do terceiro quartel do século XX nenhum músico das respectivas bandas o frequentou. Ainda no contexto da formação musical, apesar de terem sido organizados diversos cursos e concursos musicais, sobretudo pela FNAT e pela FPCCR, nenhum dos elementos das filarmónicas aguedenses participou.¹³⁰⁵ Augusto Dias, executante no período em estudo, faz uma comparação entre a aprendizagem naquela época e na actualidade: “As crianças [hoje] assimilam facilmente a música e em pouco tempo faz-se um instrumentista. As escolas vieram dar muita técnica. Eu, se aprendi alguma escala, foi por mim”.¹³⁰⁶

Podemos concluir que a formação musical proporcionada aos instrumentistas das filarmónicas de Águeda era maioritariamente deficitária e desadaptada do ponto de vista motivacional, devido, não apenas à ausência de escolas de música bem estruturadas no seio das bandas, como à inexistência de formadores qualificados, sendo habitual um único indivíduo – geralmente o regente – estar incumbido do ensinamento de todos os instrumentos. Esse formador – músico amador – possuía lacunas e uma competência limitada para desempenhar as funções, quer de formador, quer de maestro. Consideramos especialmente prejudicial para as filarmónicas aguedenses a desistência de uma parte significativa dos aprendizes ao longo da aprendizagem musical (o que indicia um método de ensino errado e/ou demasiado extenso), um fenómeno que originou um reduzido número de ingressos anuais nas bandas. Isto leva-nos a sustentar que uma das principais causas da escassez de instrumentistas em algumas filarmónicas foi a formação musical facultada aos formandos, pouco estimulante, demasiado extensa e, conseqüentemente, originadora de desistências. O método de ensino geralmente usado consistiu unicamente na aprendizagem do solfejo, não entoado, seguido do treino instrumental. O facto de nenhum instrumentista das bandas aguedenses frequentar o conservatório, ou outra escola de música

¹³⁰³ Testemunho de Luís Cardoso *in* Alfredo Barbosa, op.cit., p. 163.

¹³⁰⁴ Entrevista a Pepino. Refira-se que o maestro António Neves ingressou no Conservatório de Aveiro em 1967. Ferreira, Jesus, Lopes e Neves confirmam que os primeiros músicos das respectivas bandas a frequentarem o conservatório, fizeram-no após o terceiro quartel do século XX.

¹³⁰⁵ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

¹³⁰⁶ Testemunho de Augusto Dias *in* Alfredo Barbosa, op.cit., p. 148.

oficial, agravou a situação. Uma possível explicação para o melhor desempenho dos regentes das filarmónicas de Carnaxide e Amadora, face aos de Águeda, é o facto de várias bandas militares estarem sediadas na área de Lisboa, cujos melhores executantes dirigiam habitualmente as filarmónicas da região. Em Águeda os regentes eram todos amadores, até porque a banda militar mais próxima estava sediada em Coimbra.

5.3.5. Aceitação local

De acordo com um inquérito realizado pela SEIT, em 1971, a aceitação das bandas aguedenses na respectiva localidade variou entre o bom, nas bandas Marcial, Alvareense e Nova, e o razoável, na Castanheirense. Quanto à 12 de Abril, essa aceitação era boa, no caso dos apreciadores, e razoável para os menos entendidos, que eram a maioria. Na Marcial, na Alvareense e na Nova eram frequentes as manifestações de apoio e de carinho pela banda, contrariamente às bandas Castanheirense e 12 de Abril. O presidente da Marcial justifica a boa aceitação da seguinte forma:

Sempre que a banda passou por um período de crise, os seus apoiantes recorreram a ex-músicos residentes no estrangeiro, sobretudo Venezuela, Brasil e EUA, que muito têm auxiliado a banda, além dos residentes em Fermentelos. Foram estes que doaram o edifício à banda que serve de sala de ensaio e escola de música. (...) estes [os músicos] compareciam regularmente aos ensaios da Marcial, graças ao carinho que eles tinham pela banda. Era este carinho que mantinha a banda em actividade no meio de tantas dificuldades.¹³⁰⁷

Por sua vez, Alfredo dos Santos, da Banda Alvareense, menciona:

É verdadeiramente impressionante admirar o bairrismo de que se orgulha o inteligente, unido e bondoso povo de Casal d'Álvaro. É dignificante o empenho que esse punhado de almas evidencia para assegurar a continuidade dos seus costumes [a banda], o vincado elo de amizade que une todas as famílias. (...) para ela [a banda] se tem trabalhado, por ela e pela sua continuidade se tem lutado (...).¹³⁰⁸

¹³⁰⁷ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³⁰⁸ *Independência de Águeda*, Ano 55, 2ª série, nº 1451, 24-10-1959, p. 2.

Ainda em relação à Alvareense, em 1959, protectores deste agrupamento colaboraram monetariamente na construção de uma nova sala de ensaios, cuja inauguração contou com “alguns dos seus numerosos amigos”.¹³⁰⁹ Um dos principais beneméritos foi Abel Pereira da Conceição, emigrante no Brasil,¹³¹⁰ além de outros indivíduos socialmente influentes na localidade, como nos relata um periódico da época: “(...) um jantar de confraternização tendo a banda os seus hóspedes de honra, os quais lhe têm mostrado a sua boa amizade através da sua existência, onde se contam doutores, engenheiros, industriais, proprietários, etc. (...)”.¹³¹¹ No caso concreto da Banda 12 de Abril, a boa aceitação local e a existência de apoiantes é notória desde a formação da banda, em 1925, quando um grupo de apoiantes descontou 895 escudos para a amortização de uma dívida.¹³¹² Em 1953, por exemplo, um grupo de beneméritos adquiriu uns sinos para a banda¹³¹³ e, em 1957, João Baptista Nunes ofereceu uma bandeira.¹³¹⁴ A própria instituição pedia, com frequência, apoio aos conterrâneos, geralmente através dos jornais da região.¹³¹⁵

As opiniões dos entrevistados são quase lineares neste aspecto. Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Lopes e Pepino, consideram que as respectivas filarmónicas eram bem aceites e acarinhadas na comunidade, sendo frequentes as manifestações de apoio e carinho, bem como o facto de, em alguns casos, os apoiantes acompanharem a banda nas actuações fora de portas. No caso concreto de Fermentelos, Adail Rosa, Moreto, Lemos e Pepino realçam o facto de existirem duas bandas na localidade e, por conseguinte, cada qual ter os seus apoiantes, como relata Moreto: “Sempre teve aqui muitos amigos, mas claro... havia duas e uns gostavam mais de uma e outros mais de outra”. Fernandes, Ferreira, Ana e Neves consideram a boa aceitação visível somente em algumas famílias. Fernandes refere mesmo que os mais ricos não queriam que os filhos aprendessem música porque “a música era para os pobrezinhos”.¹³¹⁶

Para Moreto, Ferreira, Jesus, Lopes, Ana e Pepino a boa aceitação das respectivas filarmónicas na comunidade foi determinante para a sua não extinção. Neves não partilha desta opinião, embora reconheça que a mesma sobreviveria com dificuldades. Por sua vez, Adail Rosa e Lemos, ambos da Marcial, consideram que a rivalidade entre as duas bandas de Fermentelos, bem como o esforço e empenho dos músicos, foi mais relevante para a sua não extinção do que propriamente o grau de aceitação local.¹³¹⁷ Dentro da mesma óptica, o presidente da Marcial, em 1971, destacou o carinho dos músicos pela banda e os sacrifícios que estavam dispostos a fazer pelo colectivo: “Os músicos compareciam regularmente aos ensaios graças ao carinho que eles

¹³⁰⁹ *Independência de Águeda*, Ano 55, 2ª série, nº 1449, 10-10-1959, p. 3.

¹³¹⁰ *Independência de Águeda*, Ano 56, 2ª série, nº 1502, 22-10-1960, p. 3.

¹³¹¹ *Independência de Águeda*, Ano 51, 2ª série, nº 1242, 8-10-1955, p. 3.

¹³¹² AA.VV., *A música é a alma do povo – Orquestra Filarmónica 12 de Abril*, op.cit., p. 57.

¹³¹³ *Independência de Águeda*, Ano 51, 2ª série, nº 1215, 2-05-1955, p. 3.

¹³¹⁴ AA.VV., *A música é a alma do povo – Orquestra Filarmónica 12 de Abril*, op.cit., p. 41.

¹³¹⁵ *Independência de Águeda*, Ano 51, 2ª série, nº 1212, 5-03-1955, p. 3.

¹³¹⁶ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Fernandes, Jesus, Lopes, Pepino, Ana e Neves

¹³¹⁷ Entrevistas a Moreto, Ferreira, Jesus, Lopes, Ana, Pepino, Neves, Adail Rosa e Lemos.

tinham pela banda. Era este carinho que mantinha a banda em actividade no meio de tantas dificuldades”. Contudo, somente na Marcial e na 12 de Abril os músicos iam habitualmente aos ensaios. A sua ausência, nos ensaios da Castanheirense, era justificada pela falta de condições e de estímulo; na Alvarense, pela vida particular dos músicos; e na Nova, pela participação dos executantes em alguns desportos.¹³¹⁸

Embora Lemos tenha uma opinião diferente, Adail Rosa e Moreto não consideram prestigiante integrar a filarmónica, e Adail Rosa justifica da seguinte forma: “Olhe... quando a gente chegava aos serviços os primeiros que nos recebiam eram os borrachitos, que tinham andado na véspera na paródia. E os cachorros que vinham à procura de alguma coisa que caísse para o chão e isso manteve-se durante uns anos”; e Moreto refere: “Não. Não [não era prestigiante]. A gente às vezes até comentava uns com os outros quando chegávamos aos serviços: aqui estão as individualidades à nossa espera, que eram os cães e os bêbados, e os malucos que estavam à espera, ao pé da capela, para receber a banda”. Ferreira, Fernandes e Pepino concordam com essa falta de prestígio, opostamente a Jesus, Lopes, Ana e Neves.¹³¹⁹ Fernandes, da Alvarense, vai mais longe e refere um fenómeno ao qual os músicos das filarmónicas eram frequentemente associados – o alcoolismo: “Porque alguns eram viciados... depois bebiam uns copos. Ser músico numa banda naquele tempo era sinónimo de bêbado. E então eram assim olhados de lado... era uma coisa um bocadinho desprestigante... ser músico de uma banda (...). Os filhos dos lavradores ricos não queriam ir para lá porque era um desprestígio e os outros não eram incentivados”. Pepino partilha da mesma opinião de Fernandes: “Pronto... aos nossos olhos nós sentíamos que era uma actividade nobre... aos olhos de outras pessoas... muitas vezes os músicos eram tidos em determinados locais como pessoas de... desprestigante... boémios... é músico, é uma pessoa que bebe muito (...)”.¹³²⁰

À excepção da Banda Castanheirense, cujo presidente confirma a realização de concertos na localidade (embora raramente), as filarmónicas aguedenses não proporcionavam concertos na localidade, além dos inseridos em festividades religiosas. A Marcial argumenta a inexistência de instalações adequadas para isso, tal como a 12 de Abril, além de considerar que o público não compareceria nesses concertos.¹³²¹

Consideramos que a aceitação local das bandas aguedenses, no período considerado, oscilou entre os níveis bom e razoável, ressalvando a falta de unanimidade nos dados relativamente a qualquer uma das bandas. A disponibilidade da população, sobretudo financeira, para as amparar é um factor a ter em conta quando analisamos a sua aceitação local. As

¹³¹⁸ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³¹⁹ Entrevistas a Lemos, Adail Rosa, Moreto, Ferreira, Fernandes, Pepino, Jesus, Lopes, Ana e Neves.

¹³²⁰ Entrevistas a Fernandes e Pepino.

¹³²¹ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

filarmónicas de Águeda eram apoiadas sobretudo pelas classes mais humildes da população, não só do ponto de vista material, mas também moral, como sugerem vários entrevistados. A aceitação das filarmónicas aguedenses na comunidade foi relevante para a sua não extinção, tal como o empenho e dedicação dos músicos e, no caso das bandas fermentelenses, a rivalidade existente entre ambas, sendo este um factor acrescido de incentivo. Quanto ao prestígio de fazer parte da banda, terá sido diminuto, devido à frequente associação entre músicos e consumo excessivo de álcool.

5.3.6. Dados complementares

Em 1961 a Marcial alcançou as meias-finais no I Grande Concurso Nacional de Bandas Cívicas, organizado pela FNAT, no qual participaram vinte e oito músicos. Na primeira eliminatória do concurso, em Aveiro, interpretou a marcha de concerto *Nova Era* e a abertura *Capricho Varino*, de Silva Marques. Na segunda, no Porto, executou *Rapsódia Portuguesa*, de Manuel Figueiredo, e a abertura da ópera *Aida*, de Verdi.¹³²² A Marcial foi a única banda do concelho de Águeda a participar neste certame, concorrendo à segunda das três categorias existentes.¹³²³ Em 1970, concorreu à segunda edição deste concurso e alcançou a segunda eliminatória.¹³²⁴

O período decorrido entre as décadas de 1950 e 1980 foi de dificuldades para a Banda Castanheirense, comprovadas por uma inactivação entre 1944 e 1954. A Castanheirense ressurgiu através da iniciativa de um emigrante no Brasil, José Ferreira dos Santos, que angariou fundos naquele país para que a Banda Castanheirense “voltasse a andar bem fardada, com instrumentos renovados e novos, em mãos de homens competentes”. Além do autor da iniciativa, na doação de fundos destacaram-se Amadeu Abrantes, Álvaro José Monteiro e Joaquim Vidal. Foi o próprio José Ferreira dos Santos que se comprometeu a pagar o ordenado do regente, anunciando ainda a aquisição de uma casa própria para “a futura Banda de Castanheira”. Os músicos da anterior Banda de Falgoselhe aderiram à iniciativa¹³²⁵ e os mais novos manifestaram vontade em ingressar na banda. O primeiro regente desta renovada banda foi Albino de Almeida Quintã, filho do anterior regente José da Quintã. Segundo um periódico da época, António Rodrigues de Almeida (um dos primeiros regentes da antiga banda) também colaborou na refundação, sobretudo na

¹³²² Alfredo Barbosa, op.cit., p. 49-50.

¹³²³ *Independência de Águeda*, Ano 56, 2ª série, nº 1466, 06-02-1960, p. 2.

¹³²⁴ ANTT SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³²⁵ *Independência de Águeda*, Ano 50, 2ª série, nº 1157, 23-01-1954, p. 2.

formação de músicos.¹³²⁶ Sabemos que, em 1958, o regente já não era Albino Quintã, mas o maestro Leonel, de São João de Loure, sendo que Geraldo Ferreira dos Santos e Celestino Pereira eram os elementos da direcção.¹³²⁷

No ano de 1955 a Banda Alvarense estreou um fardamento novo¹³²⁸ e encontrava-se num período eufórico devido à comemoração das bodas de ouro e “pela sua execução, pelo seu reportório e ainda pela sua impecável apresentação”.¹³²⁹ A euforia continuou nos anos seguintes face à elevada quantidade de convites para actuações.¹³³⁰ De acordo com Américo Figueira, António de Figueiredo foi regente da Alvarense entre 1932 e 1974, sendo substituído em 1975 pelo sobrinho, Hélder Figueiredo, que se manteve no cargo até 1983.¹³³¹

Entre 1944 e 1963 a Banda Nova foi regida por Artur Nunes Bártolo, seguindo-se Daniel Pires da Rosa. Com a saída deste maestro, em 1966, a Nova ficou sem regente e numa situação delicada que pôs em risco a sua continuidade: “(...) a instabilidade criada pelas desavenças internas e externas, bem como da saída de forma abrupta do maestro numa fase em que não havia, entre os executantes, quem estivesse habilitado a substituí-lo, provocaram o período mais negro da história da colectividade.¹³³² Neste sentido, vários simpatizantes pressionaram com sucesso o maestro Artur Bártolo para voltar à regência da banda, ainda que por pouco tempo, pois ele emigrou para os EUA em 1967. Porém, antes de emigrar preparou o seu substituto – António Duarte Neves.¹³³³ Este maestro teve um papel relevante na estabilidade da banda, produzindo alterações e inovações na sua estrutura e funcionamento. O número de aprendizes aumentou significativamente, alguns deles arrebatados com a juventude do novo maestro. Dois anos depois, em 1969, Artur Bártolo regressou dos EUA e António Neves cedeu-lhe a regência da banda como fora combinado entre eles, mas apenas durante alguns meses, porque os músicos preferiram a continuação do maestro Neves.¹³³⁴

¹³²⁶ *Independência de Águeda*, Ano 50, 2ª série, nº 1162, 27-02-1954, p. 2. Não deixa de causar estranheza a aproximação deste indivíduo à Castanheirense, uma vez que foi um dos responsáveis pela sua inactivação, em 1909, fruto da ida, juntamente com uma parte dos músicos, para Belazaima do Chão a fim de formar a banda que, nos anos seguintes, seria a maior rival da inicialmente denominada Banda de Falgoselhe.

¹³²⁷ *Independência de Águeda*, Ano 54, 2ª série, nº 1366, 08-03-1958, p. 2.

¹³²⁸ *Independência de Águeda*, Ano 51, 2ª série, nº 1224, 4-06-1955, p. 2.

¹³²⁹ *Independência de Águeda*, Ano 51, 2ª série, nº 1242, 8-10-1955, p. 3.

¹³³⁰ *Independência de Águeda*, Ano 53, 2ª série, nº 1310, 09-02-1957, p. 3; e *Independência de Águeda*, Ano 59, 2ª série, nº 1644, 27-07-1963, p. 3.

¹³³¹ Américo Figueira, “Banda Musical Alvarense”, pp. 73-77, in *Freguesia de Espinhel: alguns subsídios para a sua história*, ARCEL – Associação Recreativa e Cultural de Espinhel, Águeda, 1996, p. 74-75. Esta afirmação de Américo Figueira diverge com a monografia de Deniz Ramos, o qual, baseado na *Memória Manuscrita da Banda*, refere que no período ocorrido entre 1975 e 1983 a Banda Alvarense foi dirigida por Artur Nunes Bártolo, ex-regente da Banda Nova de Fermentelos. O mesmo autor menciona que este foi um período de acentuado declínio no aspecto artístico, in Deniz Ramos, op.cit., p. 157-158.

¹³³² AA.VV., *Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos*, op.cit., p. 15-16.

¹³³³ Idem, p. 17-19.

¹³³⁴ Idem, p. 19-20.

No decorrer do terceiro quartel do século XX a Banda 12 de Abril, como as congéneres, tinha como função principal actuar em festas religiosas, realizando arruadas, missas, procissões e concertos nos coretos, os quais nem sempre eram ao despique com outra banda. Participava, igualmente, em funerais, recepções, inaugurações, homenagens e outros eventos da região.¹³³⁵

O estilo musical mais actualizado dos *jazzes*, tão do agrado da juventude aguedense, contrastou com a tipologia mais conservadora do repertório das filarmónicas de Águeda, baseado em transcrições para banda de obras orquestrais (sobretudo aberturas de ópera ou de zarzuelas e poemas sinfónicos do século XIX), marchas (de rua e de concerto), fantasias e rapsódias baseadas em temas musicais populares portugueses. Na Marcial os entrevistados evidenciaram as obras *A serra de Sintra*, *Murmúrios de Vizela* e os compositores David de Sousa (*Cantares portugueses*) e Duarte Pestana (*Uvas do Douro*). Na Castanheirense, Ferreira destacou as rapsódias *Cantar e Bailar* e *Portugal a Cantar*, além de música sacra, interpretada sobretudo no contexto das actividades religiosas. Este entrevistado (tal como Pepino, da Nova) assume que a Castanheirense não interpretou transcrições de obras sinfónicas porque “não tinha capacidade para tal”. Na Alvarense, *Flores de Inverno*, *Devaneios Campestres* e as aberturas *O barbeiro de Sevilha*, *Inferno* e *1812* são alguns exemplos, e outras obras de Suppé e Rossini. *O barbeiro de Sevilha*, *Viúva-alegre* e *O Califa de Bagdad* são exemplos de obras interpretadas na 12 de Abril. Somente a partir da década de 1980 as bandas aguedenses interpretaram música baseada em temas latino-americanos e anglo-saxónicos. Eis alguns exemplos, na Marcial: *Beatles em Concerto*, *Abba*, *Templo de Flores*, *do Amílcar Morais*, e os seus *Pop Shows* – o nº1, nº 2 e nº 3. Adail, Moreto, Ferreira, Monteiro, Fernandes, Lopes, Pepino, Silva e Neves assumem que esse tipo de repertório causou impacto nos músicos e no público. Geralmente, os mais jovens gostavam, em oposição aos mais velhos. Quase todos os interlocutores destacam as obras de Amílcar Morais.¹³³⁶

Em relação às bandas de música de Fermentelos, poucas semelhanças existem entre o passado de há cinquenta anos e os tempos actuais. (...) Há meio século qualquer dos conjuntos não teriam mais que três a quatro dezenas de elementos, enquanto agora esse número duplicou e a formação de novos executantes é uma constante, graças ao empenho e dedicação dos respectivos formadores, de que são exemplo as bandas juvenis de cada um dos agrupamentos e conjuntos agregados (...). Nesta vertente há uma outra diferença notória, pois enquanto no passado todos os elementos eram masculinos, presentemente o sector feminino torna-se quase dominante (...). No respeitante a instrumental, a diferença é abissal, pois no passado era escasso e antiquado, autênticas peças de museu, enquanto

¹³³⁵ Entrevistas a Silva e Neves.

¹³³⁶ Entrevistas a Adail Rosa, Moreto, Lemos, Ferreira, Jesus, Fernandes, Lopes, Pepino, Ana, Silva e Neves.

*agora o instrumental, moderno e reluzente, quase ensina por si os executantes a obterem sons harmoniosos. E a renovação e ampliação deste instrumental faz-se, em regra (...), através de generosos ofertantes beneméritos. Quanto às fardas, no passado, elas duravam eternidades, pois não havia verbas para renovações periódicas. Presentemente, graças também a ofertas generosas, a renovação é feita com certa frequência. (...) As respectivas instalações, que antes eram acanhadas e provisórias, são agora sedes próprias, com espaços amplos e funcionais. As actuações no passado eram poucas as fora de portas, limitando-se a algumas festividades nos arredores.*¹³³⁷

Embora esta citação se refira às duas bandas de Fermentelos, na nossa óptica aplica-se às restantes filarmónicas do concelho de Águeda, dadas as semelhanças. Os dados apresentados ao longo deste subcapítulo levam-nos a concluir que, entre as décadas de 1950 e 1970, não existiu renovação nas bandas aguedenses, sendo esse um período de imobilidade em tudo idêntico às décadas anteriores, particularmente, ao nível de obstáculos e dificuldades. António Silva, um conhecedor das bandas aguedenses e actual presidente da UBA, é um dos entrevistados que evidencia a questão da inércia das bandas, juntamente com Adail Rosa, Moreto, Ferreira, Fernandes, Lopes e Neves.¹³³⁸ Os dados recolhidos indicam-nos que, de facto, elas pouco ou nada mudaram face aos decénios precedentes, nomeadamente, no domínio da tipologia de repertório interpretado, estilo de fardamento, locais de actuação, constituição e estado de conservação dos instrumentos, modelo e adequabilidade da formação musical ministrada aos aprendizes, e até na constituição humana.

¹³³⁷ *Região de Águeda*, 22-02-2008 in Alfredo Barbosa, op.cit., p. 93.

¹³³⁸ Entrevista a Silva, Adail Rosa, Moreto, Ferreira, Fernandes, Lopes e Neves. Lemos, Jesus, Pepino consideram que as respectivas bandas tiveram um período de evolução musical.

5.4. Bandas civis do concelho do Fundão

Não obstante a existência de diversas bandas neste município desde meados do século XIX – facto demonstrativo de uma tradição de bandas civis – no presente estudo estão incluídas somente as activas durante o período que nos propomos a estudar: União de Santa Cruz, Filarmónica Perovisense, Banda de Silvares e Banda de Castelo Novo (transferida, em 1977, para Oeiras). Excluídas desta pesquisa foram as duas bandas existentes na freguesia do Fundão e outras de duração efémera, sobretudo no século XIX e na primeira metade da centúria seguinte. Por indisponibilidade de fontes e, sobretudo uma duração reduzida, a Banda da Associação Desportiva do Fundão (ADF) não foi abrangida na nossa investigação. Todavia, existem dados que ajudam a caracterizar este grupo musical em 1971, designadamente, as respostas a um questionário que a SEIT remeteu às filarmónicas nacionais. Desse inquérito, podem-se retirar conclusões acerca da realidade desta banda na época, nomeadamente, problemas de ordem material, artística e humana.

5.4.1. Disponibilidade de recursos humanos

A disponibilidade de recursos humanos das filarmónicas do Fundão, durante o terceiro quartel do século XX, foi particularmente reduzida, a julgar pelo baixo número de músicos apurado em cada uma delas:

A Banda União de Santa Cruz, de acordo com as fotografias disponíveis, na década de 1960 era constituída por vinte e quatro músicos, um número que decresceu para cerca de vinte, no decénio seguinte. A opinião dos dois entrevistados complementa-se. Luís Santos refere que, em 1958, ano em que ingressou na filarmónica, esta era composta por cerca de vinte e cinco executantes. Nos anos seguintes, devido sobretudo ao êxodo rural (Luís Santos refere que emigraram pelo menos dez músicos, incluindo o seu pai), o número de efectivos diminuiu. Por volta de 1964, quando cessou actividade, era formada por cerca de doze ou quinze elementos. Por sua vez, João Melo, refere que na sua época, entre 1948 e 1957, esta banda era constituída por um número de elementos entre vinte e cinco e vinte e sete.¹³³⁹

¹³³⁹ Entrevista a João Melo e Luís Santos, Aldeia Nova do Cabo, 08-01-2015.



Figura 5.28. Banda União de Santa Cruz, década de 1960¹³⁴⁰



Figura 5.29. Banda União de Santa Cruz, década de 1970¹³⁴¹

De acordo com o inquérito da SEIT, em 1971, a Perovisense possuía vinte e dois executantes.¹³⁴² As fotografias disponíveis indicam-nos números semelhantes: vinte e quatro em meados da década de cinquenta e dezanove na seguinte. De acordo com Neto, em 1954, a Perovisense era constituída por cerca de vinte e cinco músicos, e, nos anos sessenta – a década da emigração de vários instrumentistas – actuou com apenas quinze, dezasseis ou dezassete elementos. Em meados dos anos setenta, o total de executantes subiu ligeiramente para cerca de vinte. Henriques ingressou na Perovisense em 1943 e, segundo o próprio, nesse ano a banda era

¹³⁴⁰ Arquivo da Banda União de Santa Cruz, não catalogado.

¹³⁴¹ Arquivo da Banda União de Santa Cruz, não catalogado.

¹³⁴² ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971. Vinte dos quais residentes em Peroviseu.

constituída por vinte ou vinte e cinco músicos. Embora não se recorde em que época, confirma que a banda actuou durante dois ou três anos com apenas catorze músicos.¹³⁴³



Figura 5.30. Filarmónica Perovisense, meados da década de 1950¹³⁴⁴



Figura 5.31. Filarmónica Perovisense, década de sessenta¹³⁴⁵

No ano de 1971 a Banda de Silvares possuía vinte e cinco executantes.¹³⁴⁶ Uma fotografia da época, exposta em baixo, revela-nos vinte e três elementos quatro anos antes. Outra das fotos, da década de cinquenta, mostra-nos vinte e seis músicos. A opinião de Álvaro Alentejano é idêntica. Em 1947, quando ingressou na Silvarenses, esta era constituída por vinte ou vinte e dois elementos, um número mantido até à revolução de 1974.¹³⁴⁷

¹³⁴³ Entrevistas a Mário Neto e António Henriques, Peroviseu, 09-01-2015.

¹³⁴⁴ Arquivo da Filarmónica Perovisense, não catalogado.

¹³⁴⁵ Arquivo da Filarmónica Perovisense, não catalogado.

¹³⁴⁶ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971. Vinte e três dos quais residentes em Silvares.

¹³⁴⁷ Entrevista a Álvaro Alentejano, Silvares, 11-01-2015.



Figura 5.32. Banda de Silves, 1958¹³⁴⁸



Figura 5.33. Banda de Silves, após o ressurgimento de 1967¹³⁴⁹



Figura 5.34. Banda de Silves, 1967¹³⁵⁰

¹³⁴⁸ José Manuel Pereira Barroca, *Sociedade Filarmónica Silvarense – 1921/2003*, Fundão, Câmara Municipal do Fundão, p. 18.

¹³⁴⁹ José Manuel Pereira Barroca, op.cit., p. 24. Apesar de não ser possível contabilizar o número exacto de executantes, é perceptível o seu número reduzido.

De acordo com Gomes, em 1955, a Banda de Castelo Novo era formada por vinte e três ou vinte e quatro elementos, e em 1948, segundo Cafede, por vinte e quatro ou vinte e cinco. Cafede refere que quando a banda cessou actividade, em 1962, era constituída por cerca de quinze elementos da aldeia, embora alguns músicos externos, por vezes, colaborassem com a banda, a troco de remuneração.¹³⁵¹ A seguinte fotografia, datada da década de cinquenta, indica-nos somente dezassete executantes.



Figura 5.35. Banda de Castelo Novo, década de 1950¹³⁵²

Finalmente, a Banda da ADF possuía, em 1971, vinte e dois músicos, dezasseis deles residentes na localidade.¹³⁵³

Os dados apresentados mostram-nos poucas divergências, ao nível da dimensão humana, entre estas cinco bandas. Todas eram constituídas por um número de elementos semelhante, mas inferior ao habitual nas filarmónicas de outros concelhos. É verificável uma diminuição significativa no número de músicos entre as décadas de cinquenta e sessenta, por oposição a congéneres dos outros municípios pesquisados que aumentaram ligeiramente o efectivo. Essa diminuição ocorreu em sintonia com uma drástica redução da população residente no município do Fundão, que em algumas localidades superou os cinquenta por cento (v. Quadro 4.3).

Em 1971, os responsáveis directivos das bandas Perovisense, Silvares e Fundão admitem que estas estavam, de facto, desfalcadas de executantes,¹³⁵⁴ um ponto de vista partilhado pelos

¹³⁵⁰ *Ecos de Silvares*, Ano VIII, nº 98, Fevereiro de 1971, p. 3.

¹³⁵¹ Entrevistas a Cafede e José Gomes, Estoril e Lisboa, 18-02-2014, 18-10-2014, respectivamente.

¹³⁵² Arquivo da Banda da Liga dos Amigos de Castelo Novo, não catalogado.

¹³⁵³ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

entrevistados Melo, Santos, Henriques, Cafede e Neto. Os dois últimos responsabilizam os fenómenos da emigração e da Guerra Colonial (este, em menor grau), pelo défice de instrumentistas nas respectivas filarmónicas. De acordo com Cafede, a ausência de emprego na localidade, nomeadamente indústria, estimulou o êxodo de instrumentistas. Este músico considera ainda que a escassez de executantes levou a que, frequentemente, a banda recusasse participar em serviços religiosos. Quanto a Henriques, culpa a falta de interesse dos jovens como causa para o reduzido número de músicos na Perovisense. Curiosamente, e apesar de uma constituição a rondar somente os vinte ou vinte e dois elementos, Alentejano afirma que a Banda de Silvares não estava desfalcada, embora reconheça a emigração de músicos como causa para a posterior suspensão temporária deste agrupamento.¹³⁵⁵

A acentuada redução do número de habitantes no concelho do Fundão, entre as décadas de 1950 e 1970, está relacionada com o êxodo que afectou, em maior ou menor grau, toda a região interior do país e, por conseguinte, a disponibilidade de músicos em bandas civis (Cf. Quadro 4.3). O fenómeno da emigração, de acordo com o mencionado inquérito da SEIT, foi responsável por um desfalque de elementos nas bandas Perovisense, de Silvares e da ADF, ao que se juntou a quase ausência de indústria na região, geradora de emprego para os jovens.¹³⁵⁶ A opinião dos entrevistados vai ao encontro do indicado no documento da SEIT. Unanimemente, Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes, confirmam um número elevado de músicos que emigrou. Todos estão de acordo que este fenómeno foi prejudicial para a respectiva banda ou, em alguns casos, decisivo para o seu término, como consideram Cafede e Gomes em relação à Banda de Castelo Novo. Cafede não tem dúvidas quando questionado sobre a responsabilidade da emigração de músicos no término da Banda de Castelo Novo: “Nenhuma [dúvida]. Malta nova, a maioria veio para Lisboa. Ficaram um ou dois, mas dos mais antigos... e não havia recrutamento jovem”. Este ex-executante refere ainda que a banda “ficou praticamente sem ninguém”. Da mesma forma, Gomes refere que “praticamente todos” os elementos desta filarmónica emigraram e a banda ficou sem músicos. Este antigo executante considera a emigração de músicos como responsável pelo término da banda: “A maior parte dos putos entre os dezasseis e os dezassete anos vieram para Lisboa. Houve alguns que foram para França, muito poucos. E depois foi os mais velhos. Nós só tínhamos dois homens casados (...). E aí desaparece

¹³⁵⁴ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³⁵⁵ Entrevistas a Melo, Santos, Henriques, Cafede, Neto e Alentejano. Neto, Henriques e Cafede, consideram que a escassez de instrumentistas nas respectivas filarmónicas influenciou o desempenho musical do grupo, ou seja, com um número de executantes maior a banda teria um desempenho musical superior. Especificamente Cafede refere o seguinte: “Tínhamos que ter sempre um repertório mais ou menos acessível porque (...). O número de rua era sempre igual (...)”. Cafede e Neto consideram ainda que o maestro teve que alterar o repertório em virtude da falta de executantes. Segundo este, “havia falta de músicos e muitas coisas tiveram que se pôr de parte”.

¹³⁵⁶ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971. O mesmo documento especifica que, no caso da Banda da ADF, o destino dos emigrantes foi a França.

[a banda]”. Mário Neto exemplifica o quanto a emigração afectou a dimensão humana da Perovisense: “A maior parte [emigrou]. Era uma banda que tinha vinte e cinco, vinte e seis elementos, andava aí com dezasseis [na década de sessenta]...”. Este entrevistado, como Cafede e Gomes, considera que todas as filarmónicas do concelho do Fundão foram afectadas pelo fenómeno emigratório. Henriques também menciona o número reduzido de músicos na Perovisense: “Saíram da banda... tinham outra vida... Nós no meu tempo sempre éramos dezoito, vinte, dezoito, vinte... depois andámos uns anos que éramos só catorze”. Quanto à Silvareense, apesar de considerar prejudicial este fenómeno, Álvaro Alentejano destaca o papel dos regentes no âmbito da formação de novos executantes para substituir os que emigravam.¹³⁵⁷ Na verdade, a julgar pela história oficial da Silvareense, o fenómeno da emigração causou perda nesta banda e foi, inclusivamente, apontado como a causa do término, embora temporário:

*Em 1959, devido à emigração para a Europa e para a América, a Banda de Silvares cessou actividade por não possuir executantes suficientes. Foram anos de escuridão a nível de música na nossa terra. (...) Os anos do pós-guerra foram difíceis para a Banda de Silvares, devido à sobre produção e consequente encerramento das minas, o que fez com que muitos mineiros músicos da banda tivessem que se deslocar à procura de emprego.*¹³⁵⁸

Para termos noção do impacto do êxodo rural, concretamente na aldeia de Silvares, vejamos as seguintes notícias de um periódico local: “No ano de 1973 receberam o baptismo, na nossa igreja, 22 crianças. Apenas 12 dessas crianças nasceram em Silvares. As restantes, embora filhas de Silvarenses, nasceram 8 na França, 1 no Luxemburgo e 1 em Lisboa”.¹³⁵⁹ Em 1971, nos 25 baptizados realizados, 12 nasceram fora da paróquia de Silvares, sendo 8 em França.¹³⁶⁰ O inquérito da SEIT menciona, igualmente, a ausência de indústria na localidade como um problema,¹³⁶¹ tal como, António Cafede culpa a falta de emprego na região, pelo défice de executantes que assolou a filarmónica a partir de finais da década de 1950: “Nos finais dos anos de 1950 e seguintes, começou a surgir um problema com a falta de elementos para a banda. Com as carências agudas, pela falta de trabalho local, houve muitas saídas para Lisboa, Espanha, França, Suíça e Alemanha”.¹³⁶² Sensivelmente pela mesma altura – final dos anos cinquenta – a Santa Cruz cessou actividade durante três ou quatro anos face à escassez de executantes,

¹³⁵⁷ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes. Eis alguns dos músicos de Castelo Novo que emigraram: Francisco Marçal, António Mendes, José Gomes, António Aires, Joaquim Borrego, António Carriço, João Gomes, Manuel Pataco, Joaquim Vaz, António Cafede e José Norberto.

¹³⁵⁸ www.bandasfilarmonicas.com [consultado a 20 de Dezembro de 2013]. Em toda a região muitas bandas cessaram actividade, algumas não voltaram a ressurgir, e outras ressurgiram mais tarde.

¹³⁵⁹ *Ecos de Silvares*, Ano IX, nº 133, Março de 1974, p. 3.

¹³⁶⁰ *Ecos de Silvares*, Ano VIII, nº 110, Fevereiro de 1972, p. 3.

¹³⁶¹ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³⁶² *Banda Filarmónica de Castelo Novo*, documento manuscrito cedido por António Cafede.

certamente devido à sua emigração: “Houve aqui... entre 1957 e 1960... sessenta e tais, houve aqui um interregno na banda... houve dois anos que na nossa festa, teve que cá vir uma banda de fora. Não estávamos totalmente parados, mas não estávamos em número suficiente... eles iam tocando e tal, mas não”.¹³⁶³ Segundo Cafede e Gomes, os músicos da Banda de Castelo Novo que migraram deslocaram-se geralmente para Lisboa, e menos para o estrangeiro, embora Gomes assinale que foram bastantes para França. A emigração para o estrangeiro, particularmente para França e Alemanha, foi mais relevante na Santa Cruz, como referem Melo e Santos. Na Perovisense, de acordo com Neto, a França foi o destino de preferência dos músicos emigrantes, embora alguns optassem por Lisboa. Por último, na Silvareense, Álvaro Alentejano refere que a emigração foi dividida por vários locais, particularmente, Venezuela, França, Suíça e Lisboa.¹³⁶⁴ Embora a emigração fosse real na década de cinquenta, foi mais intensa entre o decénio seguinte e a revolução de 1974. A emigração para o Brasil nos anos cinquenta, comum em outros concelhos, teve pouca aderência no Fundão, a julgar pelas opiniões de Melo e de Neto.¹³⁶⁵

Um dado relevante é que, segundo Santos e Neto, a maioria dos músicos que emigrou não regressou à filarmónica. Todavia, em Castelo Novo, sucedeu uma situação peculiar. De acordo com Cafede e Gomes, nos anos seguintes à inactivação, embora sem uma actividade regular, a banda desta localidade foi reorganizada temporariamente pelos músicos deslocados em Lisboa no dia da festa da padroeira da aldeia a fim de participar nas cerimónias religiosas e respectivo arraial. Refira-se ainda que, entre os seis entrevistados, ninguém emigrou para o estrangeiro, mas João Melo, Cafede e Gomes deslocaram-se para Lisboa, em 1957, 1958 e 1957, respectivamente.¹³⁶⁶ O êxodo rural foi prejudicial às filarmónicas pelo abandono dos músicos emigrantes, mas também porque algumas crianças em idade escolar acompanhavam os progenitores. Cafede dá-nos conta de um exemplo na Banda de Castelo Novo: “um miúdo tocava com ele [um flautim]... depois o pai do miúdo veio para Lisboa... e ele também veio (...).¹³⁶⁷

O término de algumas filarmónicas da região trouxe aspectos positivos para as que prosseguiram actividade, uma vez que diminuíram as bandas disponíveis para actuações, ou seja, as resistentes viram aumentar o seu mercado de actuação:

Em 1969 a Banda de Silvares era formada essencialmente por jovens, uma vez que os mais velhos tinham emigrado. Como a maioria das bandas da região cessaram actividade devido à emigração de muitos dos seus elementos, a Banda de Silvares passou

¹³⁶³ Entrevista a Santos.

¹³⁶⁴ Entrevistas a Cafede, Gomes, Melo, Santos, Neto e Alentejano.

¹³⁶⁵ Entrevistas a Melo, Neto.

¹³⁶⁶ Entrevistas a Santos, Neto, Cafede, Gomes e Melo.

¹³⁶⁷ Entrevista a Cafede.

*a ter mais serviços, sobretudo no Verão, sendo que nem todos os convites podiam ser satisfeitos.*¹³⁶⁸

Este fenómeno do êxodo foi uma consequência do isolamento e ruralidade da região, que potenciaram a partida dos residentes em busca de uma vida melhor. Melo, Santos e Neto admitem que o isolamento e a rusticidade do Fundão, no terceiro quartel do século XX, foram especialmente negativos para a actividade das filarmónicas deste concelho. Segundo Neto, esses fenómenos incentivaram a emigração: “mas a juventude chega a um certo tempo que quer o seu trabalhinho... e se aqui não encontra... temos muita gente que de uma hora para a outra desaparece”. Quanto a Gomes, quando questionado acerca da relevância destes fenómenos, nega a sua importância, e insiste na questão da emigração e também da Guerra Colonial: “Não... o que foi prejudicial para as bandas foi a emigração... a guerra colonial e a emigração”.¹³⁶⁹ Porém, não esqueçamos que a emigração foi uma consequência do referido isolamento da região, a par da escassez de emprego.

A repercussão da Guerra Colonial nas filarmónicas fundanenses, além de heterogénea, não teve nem de perto o impacto do fenómeno emigratório. Neto (Perovisense), Cafede e Gomes (ambos da Banda de Castelo Novo) consideram que este conflito bélico influenciou a actividade das respectivas bandas devido ao elevado número de músicos mobilizado para África. Concretamente Neto refere que todos os anos algum elemento abandonava a banda por essa razão, porque “naquela altura era tudo aproveitado”. Porém, ressalva que, embora prejudicial, este fenómeno teve um impacto menor na banda do que a emigração. Cafede tem uma opinião semelhante à de entrevistados de outros concelhos e considera que, apesar de terem sido mobilizados poucos músicos, a guerra influenciou a actividade da Banda de Castelo Novo devido ao número reduzido de músicos: “Como o número era tão reduzido... da banda, qualquer elemento que saísse... fazia logo falta... até pela questão do número... fazia falta, já eram tão poucos”. Este ex-elemento toca em outro ponto essencial: não foi apenas a mobilização para a Guerra que afastou os jovens da banda, mas todo o serviço militar – normalmente superior a dois anos – uma vez que os recrutas eram deslocados para outras regiões e, frequentemente, abandonavam a banda.¹³⁷⁰ Gomes considera que foram mobilizados bastantes músicos. Porém, recorda que a Banda de Castelo Novo cessou actividade no início do conflito colonial, logo, não

¹³⁶⁸ www.bandasfilarmonicas.com [consultado a 20 de Dezembro de 2013]. Cafede também considera a menor concorrência de outras bandas, entretanto extintas, como positiva.

¹³⁶⁹ Entrevistas a Melo, Santos, Neto e Gomes.

¹³⁷⁰ Vejamos o caso que nos relatou Francisco Marçal: “Em 1961 saí da banda por ter sido destacado para o Ultramar. Quando regresssei a Portugal, em 1963, a banda já não existia em Castelo Novo. Permaneci lá alguns meses até emigrar para Lisboa em 1964”.

foi tão prejudicial como nas bandas activas no decorrer da década de 1960.¹³⁷¹ Contrariamente, Melo e Santos afirmam convictamente que este fenómeno não afectou a Santa Cruz. Ambos não se recordam de músicos recrutados para este conflito. Alentejano, da Silvareense, refere que, apesar da mobilização de alguns músicos, o fenómeno não afectou a banda porque “o regente formava outros”. Henriques também menciona que foram poucos os executantes convocados para o Ultramar considerando, como tal, que o fenómeno não prejudicou a Perovisense.¹³⁷² De acordo com Neto, após regressarem do Ultramar, menos de metade dos músicos voltou para a banda porque a maioria emigrou, uma opinião partilhada por Alentejano e Cafede. Entre os entrevistados, somente José Gomes foi mobilizado para o Ultramar. Cafede cumpriu trinta meses de serviço militar (emigrando posteriormente), embora antes do início do conflito em África.¹³⁷³

Segundo o inquérito da SEIT, o recrutamento de músicos nas bandas Perovisense, Silvareense e da ADF era difícil. Aliás, “era tão difícil que os mais velhos, com cerca de setenta anos, eram quase obrigados a continuarem nas bandas a fim de estas não acabarem”.¹³⁷⁴ A escassez de instrumentistas, não só nestas, como nas restantes filarmónicas do Fundão foi uma consequência, quer do abandono da banda por parte de músicos, quer da dificuldade em captar elementos. Essa dificuldade de recrutamento pode estar relacionada com as alterações nos gostos e preferências musicais dos jovens, muitos deles inclinados para a então denominada música moderna – particularmente o *rock* e o *pop*. Este ponto de vista é corroborado somente por Cafede.¹³⁷⁵ Os restantes entrevistados, designadamente, Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano e Gomes discordam e consideram que a música moderna não afastou os jovens das bandas. Henriques refere que a vida da juventude resumia-se a trabalhar e tocar na banda, enquanto Neto considera que esse fenómeno ocorreu somente após o 25 de Abril de 1974.¹³⁷⁶

Não obstante a existência de conjuntos musicais alternativos às filarmónicas na Aldeia Nova do Cabo e em Silvares, não afastaram executantes ou potenciais aprendizes das bandas, a julgar pela opinião de Melo, Santos, Neto, Alentejano e Gomes. Apesar de frequentemente os elementos das filarmónicas tocarem em bailes e outros eventos, fora do quadro das actividades da banda, não a abandonavam pois geralmente os instrumentos pertenciam à própria banda. Em Pêro Viseu, além de não existirem, eram raras as actuações de conjuntos musicais de outras localidades, visto que havia poucas festividades. Contudo, Neto admite que quando eles apareceram, na década de sessenta, certas actividades de uma festa religiosa antes incumbidas às

¹³⁷¹ Entrevistas a Neto, Cafede e Gomes. Segundo os entrevistados, e outros ex-elementos, foi possível apurar alguns nomes de músicos da Banda de Castelo Novo mobilizados para o Ultramar: João Barbosa, Jorge Fragueiro da Costa, Francisco Marçal e Francisco Fernandes Mendes.

¹³⁷² Entrevistas a Melo, Santos, Alentejano e Henriques.

¹³⁷³ Entrevistas a Neto, Alentejano, Cafede e Gomes.

¹³⁷⁴ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³⁷⁵ Entrevista a Cafede.

¹³⁷⁶ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano e Gomes.

bandas de música, passaram a ser realizadas por conjuntos musicais, mais apelativos para a juventude.¹³⁷⁷ Melo, Santos, Alentejano e Gomes consideram igualmente que os *jazzes* não retiraram mercado às bandas de música porque cada agrupamento tinha funções distintas e, como refere Santos, “cada coisa no seu lugar”. Neto é da mesma opinião e, tal como Gomes, considera que as bandas continuaram a ser contratadas para as festas religiosas, embora fossem responsáveis por menos actividades.¹³⁷⁸ Cafede tem um ponto de vista distinto e considera que os conjuntos, que interpretavam música moderna, prejudicaram as bandas em termos de mercado, não só porque executavam um tipo de música mais apelativo, como cobravam um *cachet* mais reduzido:

*Já havia certas localidades, que as bandas já não iam lá tocar... iam lá os conjuntos. A malta queria era dançar... ou então ia só fazer a procissão (...). Cobravam um cachet... cobrava cem, para ir lá tocar na procissão... se fosse só uma pessoa ou duas, ganhava cinquenta... Para a juventude, entre uma e outra, queria os conjuntos porque trazia músicas modernas e uns ritmos variados (...).*¹³⁷⁹

Cafede considera, da mesma forma, que o rancho folclórico formado em Castelo Novo, por volta de 1960, foi prejudicial à banda, uma vez que esta deixou de ser a única actividade lúdica da aldeia, sendo conseqüentemente criadas na localidade duas facções – os partidários da banda e os partidários do rancho. Todavia, apesar de organizado pouco tempo antes do término da banda, este entrevistado não considera que tenha sido a criação do rancho o motivo de cessação da banda, mas o êxodo rural.¹³⁸⁰ Neto e Cafede negam a preferência, por parte dos aprendizes da banda, de instrumentos ligados ao *jazz*, como o saxofone ou o trompete.¹³⁸¹

A propagação das aparelhagens sonoras, o aparecimento da televisão e até a disseminação de práticas desportivas, sobretudo o futebol, são fenómenos que afectaram a actividade das filarmónicas, designadamente, ao nível da disponibilidade de recursos humanos. Estes fenómenos enquadram-se na diversidade e emergência de passatempos a partir das décadas de 1950 e 1960 – consoante a região do país – os quais afastaram potenciais aprendizes das escolas de música das filarmónicas. Na Aldeia Nova do Cabo as opções de diversão eram poucas. Além da Banda União de Santa Cruz existiu somente um rancho e a prática do futebol. Melo e Santos consideram que nenhuma dessas actividades afastou músicos da banda. De acordo com Neto e Henriques, o único passatempo disponível em Pêro Viseu era a filarmónica, tal como em Castelo Novo, segundo Cafede. Em Silvaes, existiu um rancho folclórico que, na óptica de Alentejano, não prejudicou a

¹³⁷⁷ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Alentejano, Gomes e Henriques.

¹³⁷⁸ Entrevistas a Melo, Santos, Alentejano, Gomes e Neto.

¹³⁷⁹ Entrevista a Cafede.

¹³⁸⁰ Entrevista a Cafede.

¹³⁸¹ Entrevistas a Neto e Cafede.

filarmónica, embora admita que alguns músicos a abandonaram para integrar o rancho.¹³⁸² Ainda em Silvares, além da questão da falta de emprego e conseqüente êxodo, em finais dos anos quarenta foram criadas uma série de associações, sobretudo culturais e desportivas, as quais afastaram elementos da banda. Nessa fase, e ao longo da década de 1950, sucederam diversas crises na filarmónica provocadas, quer pela falta de elementos, quer pelos conflitos entre músicos, maestros e direcções.¹³⁸³

No que respeita à propagação de aparelhagens sonoras, Neto e Henriques consideram que o fenómeno não foi lesivo para as suas bandas. Alentejano tem uma opinião contrária, tal como Cafede, embora este destaque o facto de as filarmónicas terem o exclusivo da componente religiosa na festa. Segundo Henriques e Gomes, o aparecimento das aparelhagens sonoras foi positivo para as bandas porque permitia-lhes o regresso a casa mais cedo, enquanto aqueles dispositivos electrónicos (ou os conjuntos) animavam as festas até mais tarde.¹³⁸⁴ Em Silvares foi hábito as aparelhagens sonoras integrarem as festas religiosas. Vejamos um exemplo: “em todos os dias [da festa] actuou a aparelhagem sonora do senhor José Paulo Ferreira, do Fundão”.¹³⁸⁵ Quanto à prática do futebol, Neto, Henriques, Alentejano e Cafede, consideram que não afectou a actividade das respectivas filarmónicas.¹³⁸⁶ Finalmente, o aparecimento da televisão, em 1957, não foi prejudicial para as bandas de Santa Cruz e Silvares, segundo afirmam Melo, Santos, Alentejano e Gomes. Na Perovisense, De acordo com Neto e Cafede, a visualização de programas televisivos incentivou algumas faltas de músicos aos ensaios.¹³⁸⁷

Em resumo, podemos afirmar que houve de facto um acentuado défice de instrumentistas nas bandas do concelho do Fundão, durante o terceiro quartel do século XX. Entre os quatro concelhos estudados este é aquele onde o fenómeno foi mais evidente. Em termos de dimensão humana as filarmónicas deste município eram bastante homogéneas, em oposição aos restantes municípios do nosso estudo. Todas eram compostas, em média, por um número a rondar os vinte ou vinte e cinco elementos, na década de 1950, e os quinze na década seguinte, uma consequência das dificuldades de recrutamento de músicos e do abandono de outros. Portanto, constatamos uma diminuição do número de elementos durante o período considerado, em sintonia com a drástica redução de população ocorrida no município. Também é verificável a predominância de músicos de idade adulta e idosos, em comparação com um número reduzido de crianças e jovens, embora Alentejano e Cafede tenham uma opinião contrária em relação às bandas de Silvares e Castelo Novo, respectivamente. Segundo Cafede, o perfil dos músicos coincidia com o dos então

¹³⁸² Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Cafede e Alentejano.

¹³⁸³ www.bandasfilarmonicas.com [consultado a 20 de Dezembro de 2013]

¹³⁸⁴ Entrevistas a Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes.

¹³⁸⁵ *Ecos de Silvares*, Ano IV, nº 43, Novembro de 1965, p. 3.

¹³⁸⁶ Entrevistas a Neto, Henriques, Alentejano e Cafede.

¹³⁸⁷ Entrevistas a Melo, Santos, Alentejano, Gomes, Neto, Henriques e Cafede.

emigrantes – homens jovens: “a banda era composta por... tínhamos três ou quatro velhos... o resto era tudo malta nova. Miudagem (...)”. Melo, Santos e Neto corroboram que as respectivas bandas eram formadas, na generalidade, por elementos de idade avançada. Neto dá uma explicação para tal: “Nessa altura da emigração, só ficaram pessoas mais idosas. O pessoal novo fugiu todo à procura de trabalho”. Neto estranha o facto de existirem poucas crianças na banda, numa época em que elas existiam em número superior aos tempos actuais. Este entrevistado culpa a falta de incentivos e de motivação, para a sua não participação na filarmónica. À excepção de Alentejano, todos os entrevistados confirmam a exclusividade de elementos do sexo masculino. Os diversos entrevistados das filarmónicas deste concelho afirmam que a maioria dos músicos laborava na agricultura, dado o défice de indústria e outras oportunidades de emprego. Particularmente os sete entrevistados, três eram agricultores, um sapateiro, um tipógrafo, um alfaiate e um chapeiro.¹³⁸⁸

Nenhum dos concelhos em estudo foi tão lesado pelo êxodo como o Fundão e, como é evidente, as respectivas bandas ressentiram-se desse fenómeno demográfico. Efectivamente, as filarmónicas do município do Fundão foram afectadas pelo ambiente difícil que as rodeava, nomeadamente, a demografia da região, influenciada pelo êxodo e pela mobilização de homens para a Guerra Colonial, embora em menor grau. A observação de fotografias de bandas da época, todas com um número reduzido de elementos, dá-nos uma noção do défice de recursos humanos. Além dos músicos que emigraram e foram mobilizados para a Guerra Colonial, foi difícil o recrutamento de outros. Uma consequência do isolamento e ruralidade do Fundão foi o reduzido impacto de géneros musicais divulgados noutras regiões a partir da década de sessenta, bem como de conjuntos musicais que interpretavam esse estilo de música moderna. Outras formas de passatempo expandidas nesse período – televisão, clubes desportivos – tiveram uma penetração mais tardia neste concelho e pouco ou nada influíram na actividade das bandas.

5.4.2. Situação financeira e modelo organizacional

De acordo com os autores das respostas ao inquérito da SEIT, de 1971, a situação financeira das bandas Perovisense, de Silvares e da ADF era difícil. Ora vejamos o comentário de um responsável directivo da Silvarensense: “Há três anos que andamos angariando fundos para uma farda nova e ainda o não conseguimos. Os instrumentos também estão sempre precisando de pequenas reparações as quais custam muito dinheiro e por vezes não o temos”. No mesmo

¹³⁸⁸ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Cafede, Gomes e Alentejano.

documento, um responsável da Banda da ADF considera as dificuldades financeiras o motivo dos principais problemas materiais deste agrupamento, designadamente, a impossibilidade de adquirir e consertar instrumentos musicais, bem como comprar uma nova farda.¹³⁸⁹ As opiniões dos entrevistados vão no mesmo sentido quanto às finanças das respectivas filarmónicas, à excepção de Alentejano, que considera que as receitas cobriam as despesas básicas, logo, a banda não tinha dificuldades financeiras. Cafede e Gomes, apesar de assumirem as limitações financeiras da Banda de Castelo Novo, referem que não foram a causa do seu término, em 1962, mas o défice de músicos fomentado pelo êxodo rural.¹³⁹⁰

As despesas mais significativas das filarmónicas fundanenses consistiram no pagamento a músicos e regentes, bem como na compra e manutenção de fardamentos e instrumentos. O arranjo destes foi particularmente dispendioso, como refere Melo: “No fim das festas tínhamos que mandar reparar os instrumentos, e ficávamos sem dinheiro nenhum”. Este ex-executante menciona o pagamento da renda da sala de ensaio, electricidade e água, como outras despesas da Santa Cruz. De acordo com Neto, na Perovisense não houve despesas com o instrumental porque eram os músicos que adquiriam o próprio instrumento,¹³⁹¹ uma afirmação confirmada no inquérito da SEIT. Os elementos desta filarmónica não recebiam qualquer valor mensal, somente uma percentagem por cada serviço remunerado efectuado.¹³⁹² Nas bandas Silvarense e da ADF, em específico, as despesas centrais consistiram no pagamento da licença ao Bispo da Guarda (60 escudos), para poderem actuar em festas organizadas pela igreja, além de uma percentagem a pagar aos músicos pela realização de serviços religiosos, que rondava os 500 ou 600 escudos anuais, no caso da primeira, e 100, no caso da Banda da ADF (os aprendizes ganhavam metade desse valor).¹³⁹³ Uma despesa relevante na Banda de Castelo Novo foi a contratação de músicos externos à filarmónica para colmatar saídas de músicos emigrados, particularmente, nos últimos anos de actividade. Segundo Cafede, a receita de um serviço era quase na totalidade para pagar a esses instrumentistas contratados.¹³⁹⁴ De acordo com Melo, Santos, Neto, Henriques, Cafede e Gomes, os músicos das respectivas bandas recebiam uma quantia semelhante. Na Silvarense, Alentejano refere que os músicos não auferiam valores monetários e que participavam na filarmónica somente por lazer.¹³⁹⁵ Quanto aos encargos com regentes, na Perovisense era remunerado como os executantes, ou seja, auferia uma percentagem por serviço, ao passo que na Silvarense o regente ganhava uma quantia mensal. Curiosamente, na Banda da ADF o regente

¹³⁸⁹ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³⁹⁰ Entrevistas a Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes.

¹³⁹¹ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes.

¹³⁹² ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³⁹³ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971. Valores reduzidos, tendo em conta que, em 1974, o salário mínimo nacional era 3300 escudos.

¹³⁹⁴ Entrevista a Cafede.

¹³⁹⁵ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Cafede, Gomes e Alentejano.

trabalhava gratuitamente.¹³⁹⁶ Nas Bandas de Santa Cruz e de Castelo Novo os regentes recebiam uma percentagem do valor obtido nos serviços (dez por cento no caso de Castelo Novo).¹³⁹⁷

A principal fonte de receitas das filarmónicas fundanenses foi os valores angariados nos serviços religiosos.¹³⁹⁸ O inquérito da SEIT corrobora o ponto de vista dos entrevistados das bandas Perovisense e Silvareense. Este documento refere igualmente, como receita da Silvareense, uma pequena quotização. Relativamente à Banda da ADF, “vivia exclusivamente da boa vontade dos músicos e seu maestro, pois não usufruía de quaisquer rendimentos”.¹³⁹⁹ Em oposição às filarmónicas de Silvares e Castelo Novo, as congéneres Santa Cruz e Perovisense não recebiam quotizações.¹⁴⁰⁰ Também não era hábito estas duas bandas receberem donativos de simpatizantes,¹⁴⁰¹ contrariamente à de Silvares. Ainda na Silvareense, são de referir os frequentes peditórios efectuados, alguns deles noticiados em periódicos da época. Uma receita relevante em Castelo Novo foi uma festa realizada anualmente na localidade, cujas receitas revertiam inteiramente para a banda. Segundo Cafede e Gomes, nesta filarmónica, somente cinquenta por cento das receitas era dividida pelos executantes e regente, já que o restante ficava na posse dos dirigentes e destinava-se a cobrir despesas.¹⁴⁰² A inexistência de apoios públicos acentuou as dificuldades financeiras das bandas fundanenses. Melo, Santos, Neto, Alentejano, Cafede e Gomes confirmam a não atribuição de subsídios por entidades ligadas aos poderes local ou central.¹⁴⁰³ A primeira referência a um subsídio à Banda de Silvares que encontramos é de 1976: “(...) A comissão cessante tinha conseguido do Ministério da Comunicação Social um subsídio de 25.000 escudos para a compra de novos instrumentos e reparação dos antigos”.¹⁴⁰⁴

Além de consistirem a principal fonte de receitas, as festas religiosas foram a actividade performativa mais frequente nas filarmónicas do Fundão. Henriques confirma uma elevada quantidade de serviços religiosos na Perovisense durante o Verão e Neto especifica cerca de vinte, anualmente. Cafede menciona quinze a vinte na Banda de Castelo Novo, excepto nos últimos anos de actividade, cujo número reduzido de serviços contratados originou dificuldades financeiras. Gomes confirma a participação em bastantes serviços, entre a Semana Santa e o mês de Novembro.¹⁴⁰⁵ A Banda de Silvares beneficiou especialmente da quantidade elevada de festas religiosas organizadas na localidade, as quais contaram com a participação daquele agrupamento: “Silvares tem muitas festas. É uma tradição que se mantém, embora já por vezes se ouça

¹³⁹⁶ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹³⁹⁷ Entrevistas a Melo, Santos e Cafede.

¹³⁹⁸ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano e Cafede.

¹³⁹⁹ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹⁴⁰⁰ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Cafede e Gomes.

¹⁴⁰¹ Entrevistas a Melo, Santos e Neto; e ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹⁴⁰² Entrevistas a Cafede e Gomes.

¹⁴⁰³ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Alentejano, Cafede e Gomes.

¹⁴⁰⁴ *Ecos de Silvares*, Ano X, nº 157, Abril de 1976, p. 3. O salário mínimo nacional era 4000 escudos.

¹⁴⁰⁵ Entrevistas a Henriques, Neto, Cafede e Gomes.

comentar que há festas a mais”.¹⁴⁰⁶ Alentejano especifica que a Silvarense participava nas festas da igreja em todos os domingos entre a Páscoa e o mês de Novembro: “Começávamos na 2ª feira de Páscoa... de Verão... os meses de Verão, não ficávamos um domingo em casa”. A Banda União Santa Cruz realizou um número médio deste tipo de actuações inferior às congéneres. Melo refere somente cinco ou sete actuações anuais.¹⁴⁰⁷ O inquérito da SEIT confirma que o número de saídas na Perovisense era regular e na Silvarense razoável. A Banda da ADF participava em cerca de quinze serviços religiosos anualmente.¹⁴⁰⁸

A falta de condições das salas de ensaio das filarmónicas fundanenses foi uma consequência dos obstáculos financeiros. Melo, Santos, Neto, Henriques e Cafede, admitem a ausência de um mínimo de condições na sala de ensaios da respectiva banda. Na Santa Cruz, além de alugada, funcionava num “barracão” onde em tempos foi uma cavalaria. Analogamente, na Perovisense, de acordo com Neto, a casa de ensaio “era uma cavalaria... era uma coisa de cavalos. Só tinha uma porta, não tinha janelas”. Também a dimensão era insuficiente, segundo Henriques e Neto. Este último refere mesmo que “com trinta [pessoas] ficava a rebentar pelas costuras”. Todos os entrevistados negam a existência de um bar que funcionasse como ponto de convívio. Curiosamente, embora admitam a inexistência de bar ou casa de banho, Alentejano e Gomes consideram que a sede da respectiva banda tinha boas condições.¹⁴⁰⁹ Segundo o inquérito da SEIT, a maior ambição da Silvarense, em 1971, era possuir uma sede com arquivo, sala de reuniões e sala de ensaios,¹⁴¹⁰ portanto, ambições tão elementares pressupõem, claramente, a inexistência de um mínimo de condições.

Em termos de organização, as filarmónicas do Fundão foram coordenadas somente por um director, embora algumas tivessem órgãos sociais, mas que, na prática, não funcionavam. Os primeiros estatutos da Silvarense foram elaborados em 1927, os da Santa Cruz em 1950 e os da Perovisense em 1990. A banda de Castelo Novo nunca os possuiu. Melo e Santos atestam que na Santa Cruz não eram realizadas eleições nem reuniões formais e os assuntos relacionados com a organização da banda eram tratados no ensaio, onde os responsáveis directivos eram, habitualmente, músicos da banda. Na óptica de Santos, essas reuniões tinham um ambiente familiar e as eleições “não eram necessárias”. No caso da Perovisense, Neto e Henriques confirmam uma situação idêntica, ou seja, o regente fazia a gestão da banda. Em Castelo Novo também não houve órgãos sociais, sendo um grupo de pessoas quem administrava a banda, nomeadamente, as receitas dos serviços efectuados. Na Silvarense, Alentejano atesta a existência

¹⁴⁰⁶ *Ecoss de Silvares*, Ano IX, nº 124, Junho de 1973, p. 3.

¹⁴⁰⁷ Entrevistas a Alentejano e Melo.

¹⁴⁰⁸ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹⁴⁰⁹ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Cafede, Alentejano e Gomes.

¹⁴¹⁰ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

de órgãos sociais, estatutos – os quais eram cumpridos – e a realização de reuniões.¹⁴¹¹ De facto, o inquérito da SEIT refere a existência dos cargos de presidente, secretário e tesoureiro, na Silvarense. Todavia, não faz qualquer referência a um Conselho Fiscal nem a uma Assembleia Geral.¹⁴¹² Em vários jornais da época, constam o nome de cinco indivíduos na direcção desta banda mas, igualmente, não indicam os restantes órgãos sociais.¹⁴¹³ De acordo com os entrevistados, nenhuma das bandas do Fundão esteve inserida em corporações de bombeiros, casas do povo ou sociedades recreativas, no decorrer do terceiro quartel do século XX. Nenhuma foi associada da FNAT ou da FPCCR.¹⁴¹⁴

Não restam dúvidas da delicada situação financeira das filarmónicas fundanenses, no decorrer do terceiro quartel do século XX. A principal fonte de receita foi os valores angariados nos serviços religiosos e as despesas mais relevantes consistiram no pagamento a instrumentistas e regentes, bem como na compra e manutenção de instrumentos e fardamentos. A falta de condições nas salas de ensaio foi uma consequência das dificuldades financeiras e da incapacidade de gerar receitas para além dos valores angariados nos serviços religiosos. Essa incapacidade estava associada, não só à não oficialização (no caso de algumas das bandas) como à provável falta de dinamismo dos responsáveis directivos para gerar receitas e à inexistência de apoios públicos. Tudo isto, aliado, evidentemente, às dificuldades económicas da região. Entre as quatro bandas, apenas duas tinham estatutos aprovados, logo, as outras não estavam oficializadas.

5.4.3. Organologia

As dificuldades financeiras das filarmónicas fundanenses implicaram a existência de instrumentos musicais em mau estado de conservação, além da sua escassez, como constatamos num jornal da época em referência à Banda de Silvares: “Precisamos de novos instrumentos (...) e devido ao seu alto custo não temos possibilidades de os adquirir, sem o contributo dos bons amigos de Silvares e da nossa filarmónica”.¹⁴¹⁵ Segundo os entrevistados, a qualidade dos instrumentos variou entre o mau, na óptica de Melo, Santos (ambos da Santa Cruz) e Neto (Perovisense), e o razoável, segundo Alentejano (Silvares), Cafede e Gomes (Castelo Novo).

¹⁴¹¹ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Cafede, Gomes e Alentejano.

¹⁴¹² ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹⁴¹³ Cf. *Ecos de Silvares*, Ano IX, nº 133, Março de 1974, p. 3; e *Ecos de Silvares*, Ano VII, nº 87, Janeiro/Fevereiro/Março de 1970, p. 3.

¹⁴¹⁴ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Cafede e Gomes.

¹⁴¹⁵ *Ecos de Silvares*, Ano XV, nº 192, Maio de 1979, p. 3.

Henriques considera bom o instrumental da Perovisense. Além do seu estado de conservação não ser o melhor, Neto considera-o insuficiente para as necessidades da banda, contrariamente ao que referem Melo, Santos, Henriques, Alentejano, Gomes e Cafede. Este último refere mesmo que “houve lá sempre vinte e tal ou trinta instrumentos... e chegavam, porque a banda era pequena”.¹⁴¹⁶ As respostas ao inquérito da SEIT vão ao encontro do que afirmam alguns entrevistados. Em relação ao instrumental da Perovisense, da Silvarensense e da Banda da ADF, este documento menciona que ele era razoável nas duas primeiras, e “deplorável” na terceira. Indica ainda que os instrumentos da Silvarensense e da ADF eram insuficientes para as suas necessidades.¹⁴¹⁷ Para termos noção do estado do instrumental da Banda de Silvares, em 1979 ainda utilizava alguns instrumentos adquiridos aquando da sua génese, em 1921.¹⁴¹⁸

Na óptica de Melo, Santos e Neto o mau estado dos instrumentos impediu um nível musical superior nas respectivas filarmónicas. Alentejano não é dessa opinião e dá-nos um ponto de vista curioso: “Os instrumentos... não é que tocam... o que toca é... é preciso é a gente estar treinado... há pessoas com um instrumento velho que tocam melhor do que pessoas com instrumentos novos”. Igualmente, Cafede considera as limitações musicais dos executantes como o principal problema, e não a qualidade dos instrumentos.¹⁴¹⁹ Na maioria, os entrevistados assumem que a banda comprava poucos instrumentos e que os mesmos eram comprados com as receitas geradas pela actividade da banda, à excepção da Perovisense, onde os executantes os adquiriam a expensas próprias, como refere Neto, que também dá conta de uma compra de instrumentos usados, na década de sessenta, a uma banda extinta:

*Porque naquela altura cada músico tinha que comprar o seu instrumento. (...) A pessoa que lá andava, tinha saído e tinha o instrumento em casa... amanhã, mudava-se de instrumento, eu tinha que passar a trompa para um gajo que fosse aprender e comprava-se um trompete. (...) A banda não tinha... Não tinha instrumental. Mais tarde, foi-se... à Banda da Panasqueira, que havia lá um instrumental parado (...).*¹⁴²⁰

| | Santa Cruz | Perovisense | Silvares | Castelo Novo |
|---------|------------|---------------------|----------|--------------|
| Flautim | Sim | Não ¹⁴²¹ | Sim | Sim |
| Flauta | Sim | Não | Sim | Não |
| Oboé | Não | Não | Não | Não |
| Fagote | Não | Não | Não | Não |

¹⁴¹⁶ Melo, Santos, Neto, Alentejano, Cafede, Gomes e Henriques.

¹⁴¹⁷ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971. O autor das respostas ao inquérito da Perovisense não menciona se os instrumentos eram, ou não, suficientes para as necessidades da banda.

¹⁴¹⁸ *Ecos de Silvares*, Ano XV, nº 192, Maio de 1979, p. 3.

¹⁴¹⁹ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Alentejano e Cafede.

¹⁴²⁰ Entrevistas a Melo, Santos e Neto.

¹⁴²¹ Henriques refere que havia flautim. Neto afirma que não.

| | | | | |
|----------------|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|
| Clarinete Mib | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Clarinete sop. | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Clarinete bx | Não | Não | Não | Não |
| Sax soprano | Sim | Sim | Sim | Não |
| Sax alto | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Sax tenor | Sim | Não | Sim | Não |
| Sax barítono | Não | Não | Não | Não |
| Trompa | Não | Não | Não | Não |
| Saxtrompa | Sim ¹⁴²² | Sim ¹⁴²³ | Sim ¹⁴²⁴ | Sim |
| Trompete | Sim | Não ¹⁴²⁵ | Sim | Sim |
| Fliscorne | Sim | Sim | Sim | Não |
| Cornetim | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Trombone | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Bombardino | Sim | Sim | | Sim |
| C.B. Mib | Sim | Sim | Sim | Sim |
| Tuba | Não | Não | Não | Sim ¹⁴²⁶ |
| Percussão | Sim | Sim | Sim | Sim |

Quadro 5.5. Constituição instrumental das bandas do concelho do Fundão em 1971¹⁴²⁷

O quadro apresentado corrobora as semelhanças organológicas entre as bandas fundanenses e o panorama nacional. A ausência de oboé, fagote, clarinete baixo e tuba foi usual nas filarmónicas, tal como um naipe de percussão constituído exclusivamente por caixa, bombo e pratos. A utilização de trombones de pistões, em vez de varas, e de clavicornes ou saxtrompas, em vez da trompa também foi comum, assim como uma família de saxofones incompleta.

As limitações financeiras impediram a substituição dos instrumentais de diapasão de afinação brilhante por outros de afinação normal. Melo, Santos, Neto, Cafede e Gomes confirmam a utilização exclusiva, nas respectivas bandas, de instrumentos de afinação brilhante,

¹⁴²² Apenas saxtrompas.

¹⁴²³ Apenas saxtrompas.

¹⁴²⁴ Apenas saxtrompas.

¹⁴²⁵ Henriques refere que havia trompetes. Neto nega.

¹⁴²⁶ Gomes afirma que não havia tubas, contrariamente ao que diz Cafede.

¹⁴²⁷ Dados obtidos através dos entrevistados. Eventuais discrepâncias estão assinaladas. Como não foram quantificados os instrumentos de cada naipe apenas consta a informação se os mesmos existiam ou não.

no decorrer do terceiro quartel do século XX.¹⁴²⁸ A Banda de Castelo Novo, cessada por volta de 1962, actuou sempre com este tipo de afinação e nunca concretizou a transição para normal.¹⁴²⁹

Em suma, a situação financeira dificultou a aquisição e o conserto de instrumentos, maioritariamente antiquados. Porém, a escassez de instrumentos não foi tão relevante como noutras regiões face à dimensão reduzida das bandas fundanenses. Neste período cronológico, nenhuma delas concretizou a substituição de instrumentos de afinação brilhante pelos de afinação normal. Isso sucedeu somente no último quarto do século XX e de forma faseada.

5.4.4. Formação musical dos elementos das bandas

Na óptica dos interlocutores, as filarmónicas do concelho do Fundão não possuíram escola de música no decorrer do terceiro quartel do século XX. Os aprendizes obtinham uma formação musical, informal e gratuita, facultada pelos elementos da banda mais experientes, incluindo o regente, em casa destes ou na sala de ensaio.¹⁴³⁰ As respostas ao inquérito da SEIT, de 1971, estão em conformidade com o que referem os entrevistados.¹⁴³¹ A adequabilidade da formação musical proporcionada pelos formadores é quase unânime entre os entrevistados, uma vez que a maioria (Melo, Santos, Alentejano, Cafede e Gomes) considera o formador da respectiva banda competente para exercer funções pedagógicas e detentor de conhecimentos musicais suficientes para ensinar os aprendizes. Opostamente, Neto considera que o respectivo regente apenas “ensinava o que sabia” e Henriques insinua o défice de conhecimentos musicais dos indivíduos que ensinavam os aprendizes.¹⁴³²

O tipo de ensino ministrado pelos formadores pode ser uma das causas da desistência de aprendizes durante a aprendizagem nas filarmónicas. Nesta linha, Melo, Santos, Neto, Henriques e Alentejano confirmam a desistência de bastantes aprendizes antes do ingresso na banda, ao mesmo tempo que admitem que todos os anos havia miúdos a iniciar a aprendizagem musical. Neto concorda que o elevado número de desistências, na Perovisense, foi uma consequência da

¹⁴²⁸ Apesar de serem de boa qualidade, os instrumentos adquiridos pela Perovisense, às Minas da Panasqueira, eram de afinação brilhante.

¹⁴²⁹ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Cafede e Gomes. Além de tardia, essa transição de diapasão de afinação não foi integral e imediata, o que levou a que durante alguns anos fossem utilizados instrumentos de ambas as afinações, em simultâneo, nas bandas Santa Cruz (durante cerca de um ano), Perovisense e Silvareense, na década de oitenta.

¹⁴³⁰ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes.

¹⁴³¹ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹⁴³² Entrevistas a Melo, Santos, Alentejano, Cafede, Gomes, Neto e Henriques.

desmotivação dos alunos perante um processo de ensinamento desadequado, como também refere Cafede: “Na altura era malta... alguns desistiram logo. Começaram a ver as notas, aquilo não jogava certo (...)”. Cafede confirma também as grandes lacunas musicais dos músicos da banda: “Craques dentro da banda, nunca tivemos (...). Lá havia um ou outro mais coiso... O resto era gente tudo muito coiso... era conhecer o solfejo, conhecer as notas”.¹⁴³³ De facto, o processo de ensino não era o mais indicado, uma vez que, segundo Santos, Neto e Cafede, os aprendizes, antes de obterem um instrumento musical, praticavam exclusiva e intensivamente o solfejo não entoado, um exercício pouco entusiasmante. Quanto ao período de aprendizagem até ao ingresso na banda, era de cerca de seis a oito meses, de acordo com Santos e Gomes; ou três meses, na óptica de Neto, que refere uma periodicidade diária das aulas. Cafede, por sua vez, relata que o período de aprendizagem era de apenas seis meses, devido à necessidade de músicos na banda.¹⁴³⁴ Portanto, períodos inferiores aos verificados nas bandas dos outros concelhos abordados.

O recrutamento de aprendizes era difícil, no ponto de vista de Melo, Santos, Neto, Henriques e Cafede. Neto refere mesmo que, “houve aí alturas que era preciso ir bater à porta... [e perguntar] queres vir?”, enquanto Cafede menciona que, em finais da década de cinquenta, quando a Banda de Castelo Novo cessou actividade, não havia juventude na localidade devido ao êxodo. Contrariamente, Alentejano considera fácil o recrutamento para a Silvarense, “porque os miúdos gostavam”.¹⁴³⁵ O dito inquérito da SEIT confirma as dificuldades de recrutamento de aprendizes nas bandas Perovisense, Silvarense e ADF, devido ao défice de rapazes na localidade.¹⁴³⁶

Os regentes das filarmónicas fundanenses, no decorrer do terceiro quartel do século XX, foram músicos amadores ou músicos militares reformados, cujas capacidades e conhecimentos musicais eram adequados na óptica de Santos, Henriques e Alentejano. Neto refere que, habitualmente, o maestro era o executante melhor preparado musicalmente, enquanto Cafede e Gomes consideram somente alguns dos regentes competentes para reger a filarmónica. Neto e Cafede indicam ainda que os regentes das respectivas bandas não frequentaram qualquer curso de direcção de banda. Segundo Santos, apenas alguns dos regentes da Santa Cruz compunham obras musicais (nomeadamente o maestro Pantaleão) e em Pêro Viseu, Neto refere que o regente não era compositor. Finalmente, em Castelo Novo, João Mineiro e Hermenegildo Pereira foram compositores, ao contrário dos restantes. Uma especificidade de alguns regentes foi a responsabilidade de direcção de duas ou mais filarmónicas em simultâneo, o que originou faltas frequentes a ensaios e serviços. De acordo com Cafede, isso sucedeu em Castelo Novo com João

¹⁴³³ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano e Cafede.

¹⁴³⁴ Entrevistas a Santos, Gomes, Neto e Cafede. Outros fenómenos que influenciaram o abandono da aprendizagem foi a falta de aptidão musical dos aprendizes, na óptica de Santos, e as dificuldades em aprender música, segundo Henriques.

¹⁴³⁵ Entrevistas a Melo, Santos, Neto, Henriques, Cafede e Alentejano.

¹⁴³⁶ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

Mineiro e Hermenegildo Pereira.¹⁴³⁷ O inquérito da SEIT, de 1971, confirma que os regentes das bandas Perovisense, Silvareense e da ADF eram amadores, embora este último possuísse a Carteira de Regente.¹⁴³⁸ Um fenómeno ligado ao défice de formação musical da maioria dos músicos das bandas fundanenses foi a pouca oferta ao nível de conservatórios e academias de música na região. A não frequência deste tipo de estabelecimento de ensino musical, por parte de músicos das bandas do concelho do Fundão, é confirmada por Santos, Neto, Henriques e Cafede.¹⁴³⁹

Conclusivamente, no decorrer do período considerado os aprendizes das filarmónicas fundanenses não usufruíram de um espaço específico destinado à aprendizagem musical, designadamente, uma escola de música. Os alunos deslocaram-se a casa do formador para lhes serem ministradas aulas de cunho informal. Embora alguns entrevistados discordem, houve um claro défice de formação musical nos elementos das filarmónicas do concelho do Fundão, a começar pelos próprios regentes, responsáveis pela formação musical dos aprendizes. Não conhecemos qualquer regente ou executante que tenha usufruído de uma formação musical formal, nomeadamente, em conservatórios ou academias de música. O elevado número de desistências de aprendizes está ligado ao desajustado processo de ensino, que consistiu basicamente em treino de solfejo, não entoado, seguido do contacto com o instrumento. Além das lacunas subjacentes, o processo de aprendizagem era pouco estimulante.

5.4.5. Aceitação local

Um dos factores indispensáveis para a manutenção de uma filarmónica é a boa aceitação na respectiva localidade. Segundo o inquérito realizado pela SEIT, em 1971, era boa na Perovisense e muito boa na Silvareense, sendo que em ambas se registavam manifestações de apoio e carinho pelos agrupamentos.¹⁴⁴⁰ Especificamente em relação à Banda de Silvares, um periódico da época dá-nos conta da boa aceitação referida no documento da SEIT: “estão cheios de entusiasmo [os elementos da direcção] e com vontade de manter nesta terra a filarmónica que todos apreciam e estimam”.¹⁴⁴¹ Nesta questão, a opinião dos entrevistados é unânime: Melo, Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes consideram que as respectivas bandas eram

¹⁴³⁷ Entrevistas a Santos, Henriques, Alentejano, Neto, Cafede e Gomes.

¹⁴³⁸ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹⁴³⁹ Entrevistas a Santos, Neto, Henriques e Cafede.

¹⁴⁴⁰ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971. Distintamente, a aceitação da Banda da ADF na comunidade era razoável e as manifestações de apoio e carinho eram poucas.

¹⁴⁴¹ *Ecos de Silvares*, Ano IX, nº 133, Março de 1974, p. 3.

bem aceites e acarinhadas na comunidade, sendo frequentes as manifestações de apoio e carinho, bem como o facto de, em alguns casos, os apoiantes acompanharem a banda nas actuações fora de portas. Melo faz uma comparação dessa boa aceitação, entre os habitantes, com os tempos actuais: “a banda antigamente era mais acarinhada do que agora... quando íamos a uma festa era uma enchente à espera da camioneta da banda. Agora já não ligam tanto”, e Henriques refere que as pessoas “diziam mesmo que o melhor que cá tínhamos era a banda”. Este entrevistado considera ainda que, a banda não cessou actividade “porque faziam gosto na banda”.¹⁴⁴² Todavia, somente Alentejano considera que a boa aceitação da respectiva banda, no seio da comunidade, foi determinante para a sua não extinção, enquanto, Melo, Santos, Neto, Henriques e Gomes não partilham dessa opinião, afirmando que foi a dedicação dos músicos o factor determinante para a manutenção de actividade, e não da população em geral. Neto refere que só a inexistência de músicos provocaria o término da Perovisense, ao passo que Cafede menciona que a Banda de Castelo Novo cessou actividade por escassez de elementos e não por falta de carinho por parte da população. Henriques, Cafede e Gomes, consideram ainda que não foram os indivíduos com mais posses que apoiaram a banda, mas as camadas mais humildes da população.¹⁴⁴³

O empenho e a dedicação dos executantes e regentes foram determinantes para a manutenção de muitas bandas, incluindo no Fundão. Tal facto pode ser constatado com a presença regular dos músicos nos ensaios semanais. Neto e Cafede consideram que os executantes compareciam regularmente nos ensaios, enquanto Gomes afirma que os mais velhos faltavam bastante, e que isso desmotivava os mais novos.¹⁴⁴⁴ O inquérito da SEIT confirma a presença regular dos músicos nos ensaios da Perovisense, da Silvareense e da Banda da ADF, excepto dos músicos residentes fora da localidade, que tinham dificuldades ao nível do transporte.¹⁴⁴⁵ A forte ligação dos músicos às respectivas filarmónicas também pode ser constatada na sua capacidade de ultrapassar as adversidades inerentes à participação na banda, como sejam, as deslocações apeadas para os serviços ou a permanência de vários dias em festas religiosas, sem lhe serem disponibilizadas o mínimo de condições. Em relação a este assunto Cafede refere o seguinte: “Eu tinha que andar três quilómetros para ir aos ensaios. Debaixo de chuva, debaixo de frio (...)”. A opinião de Santos vai no mesmo sentido: “naquele tempo. Chegamos a fazer festas a pé... sessenta quilómetros (...)”.¹⁴⁴⁶ Igualmente, em periódicos da época é mencionado o carinho dos músicos pela banda: “Tanto o senhor regente como os componentes da filarmónica estão cheios de boa vontade e prontos a todos os sacrifícios pelo engrandecimento da nossa banda”.¹⁴⁴⁷ Melo, Santos, Alentejano, Cafede e Gomes, confirmam que os executantes participavam na banda por

¹⁴⁴² Entrevistas a Melo, Santos, Henriques, Alentejano, Neto, Cafede e Gomes.

¹⁴⁴³ Entrevistas a Alentejano, Melo, Santos, Neto, Henriques, Gomes e Cafede.

¹⁴⁴⁴ Entrevistas a Neto, Cafede e Gomes.

¹⁴⁴⁵ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹⁴⁴⁶ Entrevistas a Cafede e Santos.

¹⁴⁴⁷ *Ecos de Silvares*, Ano VII, nº 73, Junho de 1968, p. 3.

gosto e não pelo dinheiro. Contrariamente, Neto refere que a maioria dos músicos participava na banda para ganhar “mais uns tostõezitos” porque “o dinheirito naquela altura fazia tanta falta que muita gente ia para lá (...)”. Henriques refere ambas as situações, dependendo do músico.¹⁴⁴⁸

Quanto ao prestígio em fazer parte da filarmónica, Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes, consideram que era prestigiante integrar a respectiva banda. Cafede refere mesmo que isso “serviu de uma base para educação de comportamentos”.¹⁴⁴⁹ Porém, o responsável pela Banda da ADF, em 1971, não partilha deste ponto de vista e refere que os músicos das quatro bandas do concelho, e não apenas a sua, pertenciam a classes sociais modestas, por esta actividade ser considerada desprestigiante e não ser considerada um meio de promoção cultural.¹⁴⁵⁰ Apesar da observação anterior de Cafede, este entrevistado admite a visão pouco artística que as pessoas possuíam dos músicos das bandas: “Criou-se uma espécie de... O músico, o filarmónico não era visto como um artista, vamos lá (...)”. Cafede menciona também uma característica com frequência associada aos músicos das bandas, nomeadamente a sua ligação ao álcool: “As bandas tinham um carimbo que era um caso sério... tocavam muito bem, depois embebedavam-se (...) iam beber copos, e ficavam logo arrumados (...)”. Este entrevistado refere mesmo que o álcool foi um problema, incluindo num dos regentes da banda.¹⁴⁵¹

Contrariamente à Banda da ADF, cujo responsável negou a realização de concertos na localidade, as bandas de Pêro Viseu e Silvares efectuavam concertos na localidade, além das festividades religiosas.¹⁴⁵²

Em resumo, como consideram unanimemente os entrevistados, em consonância com o inquérito da SEIT, as filarmónicas do concelho do Fundão usufruíram de uma boa aceitação, nas respectivas localidades, ao longo do período em estudo. Essa boa aceitação é corroborada, por exemplo, pela aderência das populações aos pedidos que as bandas realizavam frequentemente. Todavia, os maiores responsáveis pela manutenção/reactivação das bandas fundanenses foram, sobretudo, os executantes e regentes, e não a população em geral. Quanto ao término – temporário ou definitivo – de algumas bandas não foi uma eventual má aceitação local o motivo dessas extinções, mas o défice de instrumentistas, como demonstram diversos dados apresentados. É importante ter em conta a ausência de passatempos ou outras formas de convívio, para além da banda, em quase todas as localidades fundanenses. Apesar da frequente associação entre os músicos e o consumo excessivo de álcool, e do estereótipo que os ligava às camadas sociais mais

¹⁴⁴⁸ Entrevistas a Melo, Santos, Alentejano, Cafede e Gomes, Neto e Henriques.

¹⁴⁴⁹ Entrevistas a Santos, Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes.

¹⁴⁵⁰ ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹⁴⁵¹ Entrevista a Cafede.

¹⁴⁵² ANTT SNI, Cx. 5673, *Inquérito da SEIT*, 1971.

baixas da população, os elementos das bandas fundanenses sentiam orgulho em integrar as respectivas filarmónicas, além de considerarem que tal actividade era prestigiante.

5.4.6. Dados complementares

No período em estudo a Banda União de Santa Cruz esteve inactiva vários anos, designadamente, nos finais da década de cinquenta, a julgar por uma notícia de um periódico da época: “após alguns meses tem nova direcção a Banda União Santa Cruz (...). A nova direcção tomou contacto com um regente que assegurará a colaboração à festa (...).”¹⁴⁵³ Esta paragem temporária é corroborada por Santos. No ano de 1964 a Santa Cruz cessou novamente actividade, quando era composta por um número reduzido de músicos – cerca de doze ou quinze – uma vez que os restantes tinham emigrado. Outro motivo para esta supressão de funcionamento foi a criação, nesse ano, de uma filarmónica na localidade vizinha – a Banda da Associação Desportiva do Fundão (ADF) – que estimulou os poucos músicos de Santa Cruz a integrarem esse novo agrupamento uma vez que o seu, segundo Santos, “nem andava nem desatava”. Este entrevistado admite que na época não havia músicos suficientes para completarem as duas bandas.¹⁴⁵⁴

No ano de 1960, Francisco Neto iniciou funções como maestro da Filarmónica Perovisense e formador dos aprendizes, e lá se manteve durante aproximadamente quatro décadas. Esta banda era constituída sobretudo por trabalhadores das Minas de Pêro Viseu e era encarada pelos músicos como uma “forma de distração e convívio”.¹⁴⁵⁵ A Perovisense foi a única filarmónica do concelho do Fundão activa ao longo de todo o terceiro quartel do século XX.

Após nove anos à frente da Banda de Silvares, em 1952, o maestro Aires de Oliveira retirou-se, sendo substituído por um músico militar – Januário Augusto.¹⁴⁵⁶ Em 1967 a principal dificuldade dos responsáveis da Banda de Silvares era encontrar um regente capaz de a liderar. Após a regência provisória de Casimiro foi contratado António Gonçalves,¹⁴⁵⁷ substituído em Junho de 1968 por Aires Pantaleão, que passou a efectuar vários ensaios durante a semana.¹⁴⁵⁸ Em

¹⁴⁵³ *Jornal do Fundão*, Ano XIV, nº 668, 03-05-1959, p. 4.

¹⁴⁵⁴ Entrevistas a Melo e Santos. Posteriormente, por volta de 1976, a Banda União de Santa Cruz foi reactivada e os ex-elementos, que entretanto tinham ido para a Banda da ADF, regressaram à sua banda de origem e, em conjunto com outros músicos entretanto formados, organizaram uma banda com cerca de trinta e dois elementos. Por sua vez, devido ao défice de músicos na região, a Banda da ADF cessou definitivamente actividade porque a maioria dos seus executantes era originária da Banda de Santa Cruz.

¹⁴⁵⁵ peroviseu.no.sapo.pt [consultado a 20 de Dezembro de 2013]

¹⁴⁵⁶ *Jornal do Fundão*, Ano VIII, nº 344, 15-02-1953, p. 6.

¹⁴⁵⁷ *Jornal do Fundão*, Ano XXIII, nº 1100, 11-02-1968, p. 10.

¹⁴⁵⁸ *Ecos de Silvares*, Ano VII, nº 73, Junho de 1968, p. 3.

Setembro do mesmo ano este regente foi revezado por Alfredo Catarino Morgadinho.¹⁴⁵⁹ Após novas interrupções, em Outubro de 1974, foi contratado novamente o regente Alfredo Catarino Morgadinho, que passou a ensinar diariamente os aprendizes.¹⁴⁶⁰ As décadas de 1950, 1960 e 1970 foram marcadas por diversos momentos de inactivação da Banda de Silvares, embora sempre reorganizada. Em Setembro de 1965, por exemplo, as festas da padroeira da localidade tiveram a participação da Banda da Covilhã, o que pronuncia que a Banda de Silvares não estava activa.¹⁴⁶¹ Em Dezembro de 1967, numa nova reactivação, a filarmónica percorreu a povoação a cantar e tocar as janeiras a fim de angariar dinheiro para retomar as suas actividades¹⁴⁶² e, em Fevereiro de 1968, temos notícia de uma nova reactivação.¹⁴⁶³ Por volta de 1971, a Banda de Silvares desorganizou-se novamente, mas reorganizou-se em 1973, na festa da padroeira da aldeia: “A nossa filarmónica tem estado desorganizada. Tratava-se, porém, da festa da padroeira e por isso, a pedido do seu pároco, fizeram alguns ensaios e abrilhantaram estas festas”.¹⁴⁶⁴ Após esta festa, em 1973, parece que a Banda de Silvares manteve a actividade e, no ano seguinte, teve uma nova direcção, que promoveu um peditório para consertar diversos instrumentos musicais, e ainda contratou um novo regente – António Gonçalves Marcelino – que substituiu Fernando Morgadinho Jerónimo. Esta contratação trouxe elevados encargos à banda, face à sua difícil situação financeira.¹⁴⁶⁵

A diminuição de actividade das Minas da Panasqueira, ao longo dos anos de 1950, originou um elevado êxodo de homens, incluindo elementos das filarmónicas, para a região de Lisboa e para França. Por esse motivo, por volta de 1962 a Banda de Castelo Novo extinguiu-se, embora a sua actividade nos derradeiros anos de existência tivesse sido reduzida. A causa principal para o declínio, e posterior extinção desta filarmónica, foi o êxodo da maioria dos seus elementos, sobretudo para a área de Lisboa, ao longo das décadas de cinquenta e inícios de sessenta. Nos últimos anos de existência a Banda de Castelo Novo manteve uma actividade irregular, pois contava somente com cerca de quinze elementos, alguns dos quais residentes em Lisboa – embora colaborassem com a banda em certas épocas do ano, sobretudo durante as festas da padroeira da localidade.¹⁴⁶⁶ A par dos problemas provocados pelo êxodo, a morte do presidente Francisco Gomes Rodrigues, em 1957, é considerado por Gomes um factor decisivo para a posterior extinção da Banda de Castelo Novo. Este entrevistado fala mesmo em decadência da

¹⁴⁵⁹ *Ecos de Silvares*, Ano VII, nº 75, Setembro de 1968, p. 3.

¹⁴⁶⁰ *Ecos de Silvares*, Ano IX, nº 140, Outubro de 1974, p. 3.

¹⁴⁶¹ *Ecos de Silvares*, Ano IV, nº 43, Novembro de 1965, p. 3.

¹⁴⁶² *Ecos de Silvares*, Ano V, nº 67, Dezembro de 1967, p. 3.

¹⁴⁶³ *Ecos de Silvares*, Ano VI, nº 69, Fevereiro de 1968, p. 3.

¹⁴⁶⁴ *Ecos de Silvares*, Ano IX, nº 126, Agosto de 1973, p. 3.

¹⁴⁶⁵ *Ecos de Silvares*, Ano IX, nº 133, Março de 1974, p. 3.

¹⁴⁶⁶ Entrevistas a Cafede e Gomes.

filarmónica após este acontecimento.¹⁴⁶⁷ O primeiro regente desta banda foi João Pereira Mineiro. Seguiram-se Magalhães (reformado da Marinha), Cardoso (proveniente de um *jazz*) e Álvaro Hermenegildo Pereira, nos derradeiros anos da banda. Cafede refere que o último regente foi o maestro Leitão.¹⁴⁶⁸

O estilo do repertório foi a diferença mais significativa entre as bandas fundanenses e os outros conjuntos musicais. Enquanto estes interpretavam repertório considerado moderno, as filarmónicas privilegiavam a música de carácter popular. O repertório musical interpretado pelas bandas do fundão foi ligeiramente distinto das congéneres de Cinfães, Águeda e Carnaxide: a execução de transcrições de obras orquestrais foi prática comum nas bandas daqueles dois municípios e em Carnaxide, enquanto no Fundão prevaleceram as rapsódias, marchas, *pasodobles*, valsas, boleros, corridinhos, polcas e outros géneros de música popular (“laironas”, “música levezinha” ou “umas coisas mais levezinhas”, segundo Henriques, Alentejano e Cafede, respectivamente), além de alguma música religiosa interpretada no âmbito da missa e da procissão. Entre as rapsódias, Gomes destaca *Alegres Cantares*, *Rapsódia n.º 1* e *Rapsódia n.º 2*. A interpretação de transcrições para banda de *Legenda*, na Filarmónica Santa Cruz, e de *A viúva alegre*, na Silvarense, pode ser vista como uma excepção e não como norma. Vários interlocutores confirmam a não interpretação de transcrições de obras sinfónicas nas respectivas bandas porque a população não aderira, face à predilecção por trechos musicais populares. O seu elevado grau de dificuldade e o mau estado do instrumental também foram obstáculos, na óptica de Cafede e Gomes, respectivamente. Os interlocutores de todas as bandas fundanenses referem a não interpretação de música inspirada em géneros latino-americanos ou anglo-saxónicos.¹⁴⁶⁹

Santos, Neto e Henriques consideram que as respectivas bandas estagnaram no decorrer do terceiro quartel do século XX. Por sua vez, Alentejano considera que a Silvarense evoluiu, tal como Cafede afirma a propósito da Banda de Castelo Novo, mas somente até finais da década de cinquenta, quando se iniciou a emigração de músicos em grande escala, que ditou o desfecho da banda. Todavia, posteriormente, Cafede contrapõe-se e reconhece o período em estudo como uma fase de declínio para as bandas fundanenses devido ao défice de elementos, e dá como exemplo a Banda União de Santa Cruz: “Era sempre mais ou menos a mesma coisa (...). A Aldeia Nova chegava a fazer serviços com doze elementos... com quinze elementos”. Cafede refere, igualmente, que o défice de músicos era estendível à Perovisense, e que em Silvares a falta de recursos humanos não foi tão evidente devido à maior dimensão da localidade ao nível da

¹⁴⁶⁷ Entrevista a Gomes.

¹⁴⁶⁸ Entrevistas a Cafede e Gomes.

¹⁴⁶⁹ Entrevista a Santos, Melo, Neto, Henriques, Alentejano, Cafede e Gomes.

densidade populacional.¹⁴⁷⁰ A cessação de actividade – temporária ou definitiva – de quatro das cinco bandas fundanenses, durante o período em estudo, sugere-nos dificuldades de manutenção e, conseqüentemente, uma decadência nestes agrupamentos. A razão principal foi idêntica em todas: o défice de recursos humanos provocado, sobretudo, pelo êxodo rural. Além da questão do isolamento geográfico (prejudicial a todas as bandas deste concelho), a criação da Banda da ADF com os músicos da vizinha de Santa Cruz, e a morte do responsável da Banda de Castelo Novo, tiveram um impacto específico nestes dois agrupamentos musicais.

¹⁴⁷⁰ Entrevistas a Santos, Neto, Henriques, Alentejano e Cafede.

5.5. Bandas civis do concelho de Oeiras

Apesar do número elevado de filarmónicas existentes no concelho de Oeiras desde as últimas décadas do século XX (facto demonstrativo de uma forte tradição de bandas civis), no presente capítulo são abordadas somente duas, em virtude de as restantes não existirem, estarem inactivas no período em consideração ou por ausência de fontes de informação. Este obstáculo sucedeu nas bandas da Associação dos Bombeiros Voluntários Progresso Barcarenense¹⁴⁷¹ e da Sociedade Filarmónica Recreio Artístico da Amadora.¹⁴⁷² Além destas duas, foram excluídas da nossa investigação a Banda Municipal do Centro de Cultura e Desporto da CM de Oeiras, fundada somente nos anos de 1990; a Banda da Sociedade Musical Simpatia e Gratidão, fundada no ano 2000; a Banda da Sociedade de Instrução Musical e Escolar Cruz-Quebradense, inactiva entre a década de 1940 e o ano de 2005; a Banda da Sociedade de Instrução Musical de Porto Salvo, extinta por volta de 1950 e reactivada somente em 1977; e a Banda da Liga dos Amigos de Castelo Novo que, apesar de ter a sua sede inicial no concelho do Fundão, apenas em 1977 foi transferida para o concelho de Oeiras.¹⁴⁷³ As filarmónicas oeirenses incluídas neste estudo integram a Sociedade Filarmónica Fraternidade de Carnaxide (SFFC) e a Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora (SFCIA). Ambas são designadas, daqui em diante, por Banda de Carnaxide e Banda da Amadora, respectivamente.

¹⁴⁷¹ Apesar de a Banda da Associação dos Bombeiros Voluntários Progresso Barcarenense ter a actividade suspensa desde 2012, esteve activa ao longo das décadas em estudo, logo, foi nossa intenção inclui-la neste estudo. Porém, após várias diligências os dirigentes dos bombeiros, responsáveis pelo arquivo da banda, recusaram-se a colaborar nesta investigação resultado, segundo alguns indivíduos, da relação conflituosa existente entre a direcção da corporação e os dirigentes da banda, os quais afirmam que há muito tempo que a direcção dos bombeiros pretendia acabar com a banda. No entanto, apesar da inacessibilidade ao arquivo da banda, foram encontrados alguns dados fora da instituição que podem ajudar a caracterizar a instituição no período em estudo, nomeadamente a resposta a um inquérito que a SEIT organizou em 1971.

¹⁴⁷² Esta filarmónica cessou actividade por volta de 1975 e não foi possível encontrar os ex-elementos, à excepção de Almiro Pinto, que ingressou na banda ainda criança, em 1972, e poucas recordações tem da mesma. O arquivo da sociedade possui apenas algumas fotos da banda. A localidade da Amadora integrou o município de Oeiras até à reforma administrativa de 1979, que elevou Amadora a concelho. As bandas desta localidade são a Banda da Sociedade Filarmónica Comércio Indústria da Amadora, fundada em 1959, e a Banda da Sociedade Filarmónica Recreio Artístico da Amadora (em 1989 adoptou a denominação de Sociedade Filarmónica de Apoio Social e Recreio Artístico da Amadora), fundada em 1878.

¹⁴⁷³ Esta banda é estudada como banda pertencente ao concelho do Fundão.

5.5.1. Disponibilidade de recursos humanos

Os dados relativos à Banda de Carnaxide são bem claros quanto ao número de executantes que a compunham – pouco mais de trinta – um número habitual numa filarmónica até à década de 1970. De acordo com uma fotografia, no ano de 1966, era constituída por trinta e três músicos, embora em correspondência trocada com a edilidade local nesse mesmo ano, fossem mencionados quarenta.¹⁴⁷⁴ Um elemento e dois ex-elementos desta banda são unânimes em reconhecer que, por volta de 1950, a filarmónica era composta por um número entre trinta e quarenta elementos. Esse número diminuiu progressivamente, de forma ligeira, até aos cerca de trinta executantes em meados da década de 1970, um ponto de vista contestado por Sousa, que considera que nessa altura a banda conservava os cerca de quarenta instrumentistas. De qualquer forma, os entrevistados não consideram o grupo desfalcado, argumentando que os naipes estavam completos e que esse era um número habitual para a época.¹⁴⁷⁵ Embora seja uma quantidade comum naquele período, consideramos a constituição instrumental pouco diversificada.



Figura 5.36. Banda de Carnaxide, 1966¹⁴⁷⁶

Apesar de alguma contradição entre fontes – orais e fotográficas – consideramos que, até meados da década de setenta, a Banda da Amadora teve uma disponibilidade de instrumentistas bastante limitada. Quando Gaspar e Palminha ingressaram nesta banda, em 1965 e 1972, respectivamente, este agrupamento era composto por pouco mais de vinte executantes, incluindo

¹⁴⁷⁴ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da direcção da SFFC em carta dirigida ao Presidente da CM de Oeiras*, 03-06-1966.

¹⁴⁷⁵ Entrevistas a Alfredo Trindade, Carlos Sousa e Adelino Almeida, Carnaxide, 15-11-2014, 22-11-2014, 21-01-2014, respectivamente.

¹⁴⁷⁶ Mariano Roque Laia (Dir.), *Sociedade Filarmónica Fraternidade Carnaxide – 100 anos ao serviço da cultura e do recreio*, Carnaxide, Edição do autor, Agosto de 1966, s.p..

cerca de seis elementos convidados pertencentes à Banda de Caneças. Em relação à dimensão humana da Banda da Amadora, Palminha diz o seguinte: “Na casa dos vinte [músicos]. A carrinha da polícia não sei quantos lugar tem, mas a banda cabia toda lá dentro. Não éramos assim muitos”.¹⁴⁷⁷ Curiosamente, se observarmos uma fotografia da filarmónica, do início da década de 1960 (v. Figura 5.37), era constituída por trinta e quatro elementos, o que à primeira vista não deixa de causar estranheza, uma vez que a banda tinha sido criada há poucos anos. A explicação mais plausível é que, parte desses trinta e quatro músicos não pertenciam efectivamente à Banda da Amadora, isto porque, face à ligação do seu maestro – José Figueiredo – à Banda de Caneças, da qual também era regente, vários músicos deste agrupamento colaboravam regularmente com a congénere da Amadora e, por conseguinte, foram incluídos nas fotografias. O contrário também sucedeu com os músicos da Amadora a colaborarem em Caneças, como refere Gaspar:

*Estive ligado aqui à Comércio e Indústria da Amadora e também à de Caneças... completavam-se uma à outra em serviços mais difíceis. Vinham de lá para reforçar esta e vice-versa... Vinham os melhores de Caneças e daqui também iam geralmente os melhores. Eu cheguei a ir lá tocar várias vezes e até dirigi a filarmónica em três concertos, porque o Sr. Figueiredo... a sua saúde não o permitia.*¹⁴⁷⁸



Figura 5.37. Banda da Amadora, início da década de sessenta¹⁴⁷⁹

Com a saída do regente Figueiredo, em meados da década de setenta, e a respectiva substituição por José Gaspar, este considerou que a filarmónica não possuía condições financeiras para continuar a pagar aos músicos de Caneças e foram dispensados. Nessa época, segundo Palminha, o número total de músicos abateu para dezasseis ou dezassete, o que levou o regente

¹⁴⁷⁷ Entrevistas a Gaspar e Palminha, Amadora, 28-02-2014, 05-03-2014, respectivamente. A carrinha da polícia era frequentemente emprestada à SFCIA nas deslocações para os serviços da banda.

¹⁴⁷⁸ Entrevista a Gaspar.

¹⁴⁷⁹ Arquivo da Banda da SFCIA, não catalogado.

José Gaspar, monitor da escola de música, a intensificar a aposta na formação de músicos e, de acordo uma vez mais com Palminha, foram os aprendizes que suportaram a banda nessa fase difícil. Nos anos seguintes foi formada uma elevada quantidade de músicos que contribuíram para o aumento do número de elementos da banda.¹⁴⁸⁰ A seguinte fotografia, captada em 1978, mostra-nos uma banda com vinte e nove elementos, provavelmente todos originários da Amadora, uma vez que os músicos de Caneças não colaboravam com esta banda desde 1975.



Figura 5.38. Banda da Amadora, 1978¹⁴⁸¹

Contrariamente a outros municípios, Oeiras não teve uma quebra no número de população residente susceptível de interferir com a disponibilidade de recursos humanos nas suas filarmónicas. Aliás, se observamos o Quadro 4.4. verificamos que todas as freguesias oeirenses, incluindo Carnaxide e Amadora, tiveram um aumento de população significativo durante o período em estudo. Porém, nessa mesma época houve, de facto, um défice de instrumentistas na Banda da Amadora, e como refere Palminha: “Os elementos faziam sempre falta. Tinha-se que arranjar outros para o lugar deles... esta banda nunca foi uma banda muito grande...teve sempre poucos músicos”.¹⁴⁸²

Como veremos adiante esse défice foi causado, sobretudo, pela dificuldade de captação de novos aprendizes, uma vez que o abandono de músicos da banda terá sido de menor relevância, embora alguns tenham sido mobilizados para a Guerra Colonial. Conquanto Gaspar (Amadora) e Trindade (Carnaxide) discordem, Palminha considera que o regente teve de alterar o

¹⁴⁸⁰ Entrevista a Palminha.

¹⁴⁸¹ Arquivo da Banda da SFCIA, não catalogado.

¹⁴⁸² Entrevista a Palminha.

reportório em virtude da carência de executantes. Este entrevistado afirma que o mestre tinha de ser ponderado na escolha do reportório a interpretar, não só devido à escassez de instrumentistas, como às dificuldades técnicas evidenciadas pelos músicos, e dá-nos como exemplo *Jesus Cristo Superstar*, uma obra interpretada na década de setenta que trouxe dificuldades acrescidas aos músicos por ser uma obra de características ligeiras, com uma estética até então desconhecida para os executantes da banda,¹⁴⁸³ sobretudo ao nível rítmico.

De acordo com a opinião dos entrevistados e a observação das fotografias, até à queda da ditadura, as bandas de Carnaxide e da Amadora eram constituídas exclusivamente por homens, embora Trindade considere que a ausência de mulheres não era uma proibição, somente um hábito na maioria das bandas. Os entrevistados referem que ambas as bandas eram compostas por adultos de meia-idade e por alguns jovens cuja actividade profissional era, maioritariamente, pedreiro e carpinteiro.¹⁴⁸⁴ Dos cinco entrevistados, um foi técnico de engenharia, um profissional gráfico, um empregado de escritório, um militar e um torneiro mecânico.

Concretamente em relação ao fenómeno emigratório, na Banda de Carnaxide teve uma repercussão irrelevante, dado o baixo número de músicos que emigrou em mais de duas décadas. De acordo com Trindade e Almeida, os únicos músicos que migraram foram Deodálio Duarte, um executante de bombardino que foi trabalhar para os Açores na década de 1950, voltando para a banda após cerca de oito anos, e Urbino Alves, intérprete de saxofone alto emigrado para França nos anos de 1960. Após uma permanência de doze anos naquele país, regressou a Portugal e foi reintegrado na banda. Trindade e Almeida afirmam convictamente que a emigração não teve qualquer influência na actividade da Banda de Carnaxide, dados os poucos executantes que emigraram. Segundo Trindade, “houve sucessores deles [dos músicos que emigraram]. Havia muitos músicos e então não faziam falta”. Quanto a Sousa, considera que, embora a emigração não tenha afectado a banda, é provável que tenha emigrado meia dúzia de músicos ao longo do período em estudo.¹⁴⁸⁵ Da mesma forma, na Banda da Amadora as opiniões dos entrevistados são unânimes em reconhecer que o fenómeno emigratório não foi relevante entre os elementos da banda. Ambos os entrevistados não se recordaram de músicos que abandonaram a banda com o objectivo de emigrar. Porém, alertam para a permanência efémera de alguns executantes, ou seja, frequentemente saíam e entravam novos músicos, sendo que alguns dos que saíram da banda podem ter emigrado sem o seu conhecimento.¹⁴⁸⁶

Quanto a uma possível mobilização de músicos para a Guerra do Ultramar, este fenómeno teve relevância distinta em ambas as bandas oeirenses. Em Carnaxide, Trindade e Almeida não se

¹⁴⁸³ Entrevistas a Trindade, Gaspar e Palminha.

¹⁴⁸⁴ Entrevistas a Trindade, Gaspar e Palminha.

¹⁴⁸⁵ Entrevista a Trindade, Sousa e Almeida. Contrariamente aos outros dois entrevistados, que afirmaram desconhecer, Sousa considera que noutras regiões é provável que a emigração tenha afectado as bandas.

¹⁴⁸⁶ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

recordam de músicos mobilizados para África e, conseqüentemente, consideram que este fenómeno não afectou a actividade da banda. Discordantemente, Sousa refere que é provável que alguns músicos tenham sido destacados para a guerra, embora não se recorde de nomes, e dá-nos um ponto de vista interessante relacionado com a guerra em África, que considerou prejudicial à actividade desta e de outras bandas. Segundo este executante, que dá como exemplo um músico da banda, frequentemente os músicos mais velhos, cujos filhos estavam destacados em África, abandonavam a banda enquanto os filhos cumpriam o serviço militar devido a questões psicológicas e emocionais, ou seja, não tinham motivação para permanecer na filarmónica enquanto os filhos combatiam numa guerra. Portanto, Sousa pensa que a Guerra Colonial possivelmente afectou, não só a Banda de Carnaxide, como as congéneres Oeirenses e até a nível nacional.¹⁴⁸⁷ Quanto às eventuais partidas de músicos da Banda de Carnaxide para a Guerra Colonial, justifica-se mencionar que, em finais de 1965, o Departamento Cultural desta sociedade (cuja função era coordenar a biblioteca) foi desactivado devido ao destacamento de alguns componentes para aquela guerra, apesar de poucos meses depois ressurgir com outros jovens.¹⁴⁸⁸ Também o Grupo Cénico esteve inactivo nesse ano devido à mobilização militar de quatro dos seus elementos.¹⁴⁸⁹ À primeira impressão, admitimos ser estranho essa situação não ter sucedido na banda. Porém, se observarmos a fotografia apresentada constatamos que, no início da década de sessenta, a banda era composta essencialmente por rapazes menores de idade, sem condições legais para a mobilização militar, e por pessoas de meia-idade, que tinham ultrapassado a idade de recrutamento. Presumivelmente, o Departamento Cultural e o Grupo Cénico da sociedade seriam constituídos por indivíduos em idade de mobilização.

Quanto à Banda da Amadora, ambos os entrevistados admitem poucos músicos destacados para a Guerra Colonial, o que leva Gaspar a considerar que esse conflito armado não afectou o desenvolvimento da actividade da banda. No entanto, Palminha alerta para, face ao constante défice de executantes, qualquer músico mobilizado para África fazia falta. Gaspar justifica a sua opinião ao referir que a maioria dos músicos tinha idade superior ao limite para a mobilização. Este antigo elemento considera que foram destacados para África somente um ou dois músicos.¹⁴⁹⁰ No entanto, as informações contidas num documento elaborado por Ludgero Alves – presidente e posteriormente tesoureiro da direcção da sociedade durante várias décadas – contrariam as afirmações dos entrevistados. Esse documento apresenta uma lista de músicos que serviram nas então províncias ultramarinas, sendo mencionados, não um ou dois como refere Gaspar, mas oito músicos, designadamente: Joaquim Peixoto, clarinetista – Guiné; Joaquim

¹⁴⁸⁷ Entrevista a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁴⁸⁸ Mariano Roque Laia (Dir.), op. cit., s.p..

¹⁴⁸⁹ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da direcção da SFFC em carta dirigida ao Presidente da CM de Oeiras*, 03-06-1966.

¹⁴⁹⁰ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

Teixeira, saxofonista – Angola; Joaquim Moreira, trompetista – Angola; Armindo Braz, clarinetista – Moçambique; José de Almeida, trombonista – Angola; António Simões, trombonista falecido – Moçambique. Igualmente, Miguel da Conceição e Fernando Guiseiro serviram em África.¹⁴⁹¹ A julgar pela utilização da conjugação verbal do presente do indicativo (“músicos que estão servindo nas províncias ultramarinas”), os músicos constantes na lista de Ludgero Alves serviram em África em simultâneo, o que nos leva a sustentar que a saída de músicos por imperativos militares teve um impacto maior na banda do que refere José Gaspar. É provável que, face à frequente colaboração nesta banda de músicos de Caneças, os nossos entrevistados, particularmente José Gaspar, não se tenham apercebido da saída de vários executantes.

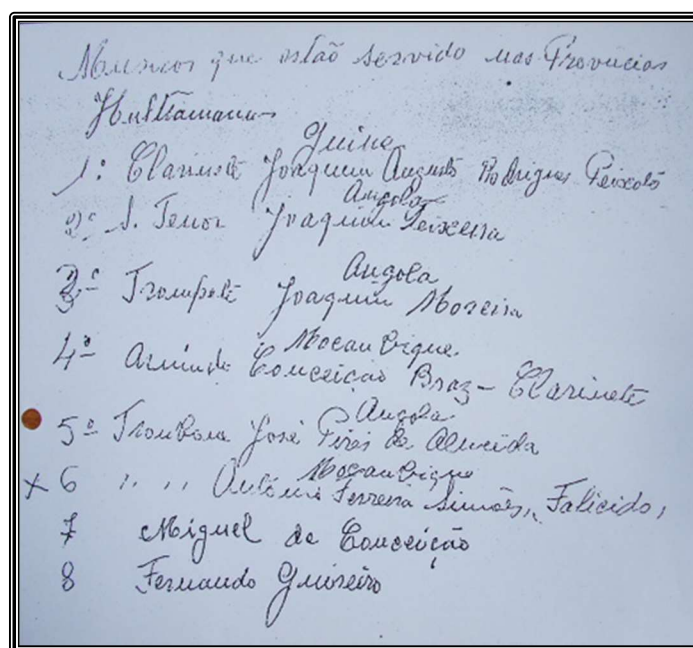


Figura 5.39. Elementos da Banda da Amadora mobilizados no Ultramar¹⁴⁹²

As mutações sociais, demográficas e económicas ocorridas em Portugal a partir da década de 1950, mais intensas na Grande Lisboa, incluindo em Oeiras, foram prejudiciais a algumas filarmónicas, no sentido de dificultarem o recrutamento de aprendizes. Este fenómeno, que potenciou escassez de recursos humanos, está ligado ao aparecimento de outros tipos de entretenimento disponíveis para a juventude e às preferências por novos géneros musicais. A dificuldade de recrutamento de aprendizes teve uma repercussão distinta nas bandas de Carnaxide e Amadora. Embora Carnaxide integrasse o concelho de Oeiras, nas décadas de cinquenta e sessenta era uma localidade com características semi-rurais e, seguramente por isso, as referidas

¹⁴⁹¹ Ludgero Alves, Documento manuscrito, s.p., anexado a Ana Martins *et al.*, *Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora – 30º aniversário (1959-1989)*, trabalho elaborado para a cadeira de Economia, Instituto Superior de Serviço Social, Lisboa, 1990.

¹⁴⁹² Id. *Ibid.*.

transformações estruturais da sociedade não tiveram um impacto significativo. Trindade e Almeida consideram que as preferências musicais dos jovens, bem como o aparecimento de novos passatempos, não afastaram potenciais aprendizes da banda, embora reconheçam que isso sucedeu nos anos de 1970 com o crescimento populacional da localidade. Contrariamente, Sousa pensa que essas mutações da sociedade foram prejudiciais às bandas, e sucederam-se nas décadas de 1950 e 1960, considerando ainda que os novos géneros musicais afastaram juventude das bandas, a nível nacional. Trindade relata-nos um fenómeno interessante, mas sucedido somente na década de setenta, em Carnaxide, lesivo à filarmónica desta localidade, designadamente, o desenvolvimento dos transportes que facilitou a ida dos jovens de Carnaxide, um meio semi-rural, para Algés e outras localidades costeiras mais desenvolvidas e com opções de diversão, provocando o afastamento de músicos da banda e de potenciais aprendizes. Porém, nas duas décadas anteriores tal não sucedeu porque “até aos anos cinquenta e sessenta havia poucos transportes e então nós já podíamos ir tocar [para a banda]. Depois desenvolveram-se os transportes e as comunicações e as pessoas já iam para o teatro... os miúdos para o cinema de Algés e tal... e já não tinham interesse em ir para a música”.¹⁴⁹³

Na Banda da Amadora o caso foi distinto, não sendo alheio o facto de estar sediada numa localidade urbanizada e em grande crescimento. Apesar da assumida dificuldade de captação de aprendizes, ambos os entrevistados consideram que a música moderna, em voga sobretudo a partir dos anos de 1960, não afastou os jovens da banda. Porém, Gaspar parece referir-se somente aos jovens integrados na filarmónica: “Não [afastou] porque o pessoal estava ali agarrado e... alguns até chegavam a ser directores e... de maneira que estavam muito agarrados à banda”.¹⁴⁹⁴ Ou seja, ele não tem em linha de conta os potenciais aprendizes que passaram a identificar-se com novos géneros musicais diferentes dos praticados na banda, o que é provável, dadas as características urbanas de uma localidade periférica da capital onde tudo chegava depressa.

As preferências musicais dos jovens pela música moderna tiveram influência no surgimento e disseminação de grupos e conjuntos musicais concorrentes das filarmónicas, que interpretavam variados géneros musicais e participavam em diferentes eventos: os *jazzes*. Em algumas localidades esses grupos foram prejudiciais à actividade filarmónica, particularmente nos casos em que os seus componentes, oriundos de bandas, as abandonavam para se dedicar em exclusivo aos conjuntos. Os *jazzes* que existiram em Carnaxide – os Morning Stars e Os Azuis – não interferiram na actividade da filarmónica, embora actuassem quase todos os fins-de-semana na freguesia e tivessem sucesso entre a juventude: “Era o nosso passatempo melhor, porque não

¹⁴⁹³ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁴⁹⁴ Entrevista a Gaspar.

havia outros divertimentos”.¹⁴⁹⁵ Trindade considera, inclusive, que a existência dos *jazzes* foi positiva para a banda devido às receitas geradas por estes nos bailes organizados pela sociedade. Também Almeida considera que os *jazzes* não tiveram repercussão significativa na localidade e Sousa confirma que não retiraram mercado à filarmónica, uma vez que tinham funções distintas, designadamente, a actuação em bailes, opinião partilhada por Almeida e por Trindade. De qualquer forma, de acordo com Almeida e Sousa, os aprendizes tinham preferência pelos instrumentos associados aos *jazzes*, como o saxofone, trompete ou trombone. Trindade não partilha desta opinião e refere que competia ao regente escolher o instrumento a ceder ao aprendiz, tendo em conta as suas características físicas, as necessidades da banda e os instrumentos disponíveis.¹⁴⁹⁶

Na Banda da Amadora o caso foi novamente distinto, a julgar pelo depoimento de Palminha. Este entrevistado relata um fenómeno interessante sucedido nesta banda: os jovens ingressavam na “escola de música” da banda, não com o objectivo de integrar o agrupamento, mas somente para aprender a tocar um instrumento musical que lhes permitisse depois integrar outros grupos musicais, nomeadamente os *jazzes*, que animavam os bailes da localidade. Este entrevistado menciona que eles próprios assumiam esse objectivo desde o início da aprendizagem e conheceu pelo menos três instrumentistas que aprenderam música com essa finalidade: “Muitos miúdos vinham para a banda para aprenderem instrumentos de sopro – saxofone, trompetes – já a pensar em ir para outros grupos musicais”.¹⁴⁹⁷ Esses grupos eram habitualmente constituídos por bateria, viola baixo, viola de ritmo, teclado e dois ou três sopros: Saxofone, trompete e trombone. Embora Palminha discorde, Gaspar acredita que havia uma preferência pelos instrumentos ligados ao *jazz*, como o saxofone ou o trompete: “Havia [preferência por instrumentos associados ao *jazz*]. Toda a gente gostava do saxofone, como é em todo lado. Mas eram atribuídos primeiramente aqueles que a sociedade tivesse para distribuir”.¹⁴⁹⁸

Apesar de contribuírem para a dificuldade de captação de músicos para a Banda da Amadora, nas palavras de Gaspar e Palminha os *jazzes* não retiraram mercado à filarmónica porque ambos os agrupamentos tinham funções e objectivos distintos, ou seja, cada qual tinha o seu mercado específico, opinião semelhante aos entrevistados de Carnaxide.¹⁴⁹⁹ No terceiro quartel do século XX existiram na Amadora vários *jazzes*, que actuavam semanalmente nas diferentes colectividades. No seio da Banda da Amadora existiu, inclusivamente, um desses

¹⁴⁹⁵ Entrevista a Trindade. Estes dois grupos eram compostos por elementos da filarmónica, os quais continuaram paralelamente a fazer parte desta.

¹⁴⁹⁶ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁴⁹⁷ Entrevista a Palminha. Sendo assim, constatamos uma incongruência de Palminha quando refere que não havia uma preferência dos jovens pela música moderna. Ora, se essa preferência não existisse, os aprendizes não ingressavam na escola de música com o objectivo de aprenderem um instrumento que lhes permitisse ingressar num conjunto musical. Em vez disso ingressavam na banda.

¹⁴⁹⁸ Entrevista a Gaspar.

¹⁴⁹⁹ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

agrupamentos denominado Marines 67, constituído por guitarra, bateria, teclado, trompete e saxofone. Curiosamente, segundo consta numa acta da Assembleia Geral, os instrumentistas de sopro deste conjunto não faziam parte da banda de música, uma situação que provocou algumas quezílias entre elementos da direcção da sociedade.¹⁵⁰⁰

A visualização de programas televisivos foi uma das formas de ocupação dos tempos livres dos jovens, que levou parte deles a não comparecer regularmente nos ensaios da respectiva filarmónica. Na Banda de Carnaxide, Almeida afirma que a disseminação de aparelhos de televisão afastou, progressivamente, potenciais aprendizes, e dá uma ideia interessante ao dizer que antes da sua difusão havia mais pessoas a assistir aos ensaios da banda, uma opinião partilhada por Sousa e contestada por Trindade.¹⁵⁰¹ Numa localidade oeirense próxima de Carnaxide – Cruz-Quebrada – o decréscimo da vida associativa verificado a partir da década de cinquenta, devido à maior facilidade de transportes e ao aparecimento da TV, é considerado responsável pela extinção de actividades culturais da sua colectividade, incluindo uma banda:

*Para a extinção da banda, da escola de música e dos grupos de teatro e folclórico não se encontram razões tão objectivas. Mas poder-se-á apontar, para tanto, o decréscimo da vida associativa que se começa a verificar a partir da década de 1950 tendo como causas a maior facilidade de transportes e o aparecimento da televisão.*¹⁵⁰²

No caso particular da Cruz-Quebrada não foi a TV que provocou a extinção da banda, uma vez que terminou na década de quarenta, antes do seu surgimento, mas decerto o referido decréscimo da vida associativa numa localidade de características urbanas. Note-se que este autor refere, tal como Alfredo Trindade, a questão da facilidade de transportes como prejudicial para a colectividade devido à maior comodidade dos jovens se deslocarem para outros locais. Contrariamente, na Amadora, Gaspar e Palminha consideram que o aparecimento da TV, a partir de 1957, não afastou os jovens da banda nem dificultou a sua presença nos ensaios da banda.¹⁵⁰³

Quanto às aparelhagens sonoras, largamente disseminadas nos anos cinquenta, Trindade recusa que tenham retirado mercado à Banda de Carnaxide, substituindo-a: “Não. Era totalmente diferente. Era ao vivo ou a tocar com aparelhagens”. A par de Sousa, Almeida discorda, argumentando da seguinte forma: “Eu acho que é capaz de ter tirado [mercado às bandas]. Na verdade sons gravados e coisas do género já dá para fazer arraiais e isso tudo, quando antigamente era preciso uma banda para isso”.¹⁵⁰⁴ Tal como em Carnaxide, na Banda da Amadora

¹⁵⁰⁰ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 9, 11-01-1966, não catalogado.

¹⁵⁰¹ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵⁰² “Pequeno historial da Academia Recreativa de Linda-a-Velha”, anexo in CASTEL’ BRANCO, Rita Cortes. *Aspectos geográficos do associativismo popular do concelho de Oeiras*, Lisboa, FCSH-UNL, 2v., Dissertação de Mestrado em Geografia, Planeamento Regional – Gestão do Território, 1999.

¹⁵⁰³ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

¹⁵⁰⁴ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

as opiniões divergem quanto ao impacto das aparelhagens sonoras na actividade deste agrupamento. Gaspar considera que esses dispositivos electrónicos não substituíram as bandas de música e Palminha discorda. De acordo com este instrumentista, tal fenómeno sucedeu-se sobretudo na zona sul do país e justifica pelo facto de nesta região ser frequente a realização de festas religiosas sem a participação de filarmónicas: “aqui para o sul muito pouco se via isso [bandas em festas religiosas]. Depois as aparelhagens começaram a aparecer... as partes mais modernas e... começaram a tirar alguns serviços das bandas”.¹⁵⁰⁵

A prática de modalidades desportivas, sobretudo o futebol, foi um dos passatempos predilectos dos jovens. Em Carnaxide, segundo Almeida, não afastou jovens da filarmónica, embora Sousa aluda a três ou quatro músicos que abandonaram a banda para praticar desporto. Trindade afirma serem actividades distintas que absorviam diferentes miúdos, ou seja, uns integravam a banda, outros, o futebol.¹⁵⁰⁶ Mesmo que três ou quatro músicos tenham abandonado a filarmónica para praticar desporto, como refere Sousa, não consideramos o fenómeno claramente prejudicial em Carnaxide, tendo em conta o espaço de tempo em estudo. Igualmente, na Banda da Amadora, Gaspar e Palminha não consideram as modalidades desportivas existentes na colectividade prejudiciais à actividade da banda.¹⁵⁰⁷

Recapitulando, em comparação com a Banda de Carnaxide, a congénere da Amadora teve maiores limitações ao nível da disponibilidade de recursos humanos, embora o número de população residente na localidade tenha sextuplicado (v. Quadro 4.4). Essa escassez teve origem, sobretudo, na dificuldade de captação de aprendizes para a banda, uma vez que o abandono de músicos – a fim de emigrarem, serem mobilizados para o Ultramar ou outros motivos – foi pouco relevante (em Carnaxide foi irrelevante). Essa dificuldade de captação de aprendizes teve um impacto decisivo na carência de executantes na Banda da Amadora, e relaciona-se com a disseminação de grupos musicais alternativos às bandas, os quais, por executarem géneros musicais modernos, reuniam maior simpatia na juventude. A grande quantidade desses grupos musicais formados na localidade está com certeza ligada à predilecção que lhes era dada pelos jovens, bem como à existência de um mercado para actuarem. Outros fenómenos associados a novas formas de passatempo, como a televisão, aparelhagens sonoras ou modalidades desportivas, tiveram alguma repercussão nestas duas filarmónicas, embora os dados recolhidos não sejam totalmente conclusivos. A exclusividade de elementos do sexo masculino foi uma realidade em ambos os agrupamentos.

¹⁵⁰⁵ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

¹⁵⁰⁶ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵⁰⁷ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

5.5.2. Situação financeira e modelo organizacional

A par da disponibilidade de executantes, outro factor decisivo e influente na actividade das bandas civis, no terceiro quartel do século XX, foi a situação financeira. Se o primeiro teve uma repercussão distinta nas bandas de Carnaxide e da Amadora, tal não ocorreu com este – relevante em ambos os agrupamentos. Todos os entrevistados da Banda de Carnaxide confirmam as dificuldades financeiras desta banda no período em consideração, realçadas pelo presidente da colectividade, em 1966, num pedido de subsídio à CM de Oeiras: “(...) mas para o conseguir [levar avante as comemorações do centenário] a nossa modesta condição financeira, não o permite muito abertamente”.¹⁵⁰⁸ Igualmente, na congénere da Amadora os entrevistados corroboram as carências financeiras da instituição, agravadas pelo facto de ser uma filarmónica recente, que teve de adquirir um instrumental completo para iniciar a actividade.¹⁵⁰⁹ As dificuldades financeiras desta banda foram mencionadas numa assembleia-geral, efectuada em 1963: “(...) por falta de verba para a compra de fardamentos a banda tem actuado em mangas de camisa”.¹⁵¹⁰ Também estão patentes num pedido de subsídio à CM de Oeiras, em 1966, onde é referida uma “grave crise financeira” e que “é uma colectividade jovem e tomou grandes encargos com a compra de instrumental para ter a sua banda”.¹⁵¹¹ No mesmo documento foi solicitado um aumento do subsídio atribuído às colectividades do concelho – no caso desta colectividade era de 7000 escudos – a fim de fazer face às despesas.¹⁵¹² As dificuldades financeiras desta sociedade eram tais que, no ano de 1963, foi justificado numa reunião da assembleia-geral, que os estatutos da colectividade não foram impressos e distribuídos aos sócios por escassez de verbas.¹⁵¹³ A principal razão para as dificuldades financeiras da Banda da Amadora, e de outras congéneres, foi o desequilíbrio entre o valor das receitas e o das despesas, sendo o primeiro diminuto face ao segundo: “os rendimentos da Sociedade são pequeníssimos em relação às despesas, mas apesar disto a Sociedade vai vivendo e viverá sempre que a massa associativa o queira”.¹⁵¹⁴

De qualquer maneira constatamos que, contrariamente à maioria das autarquias do país, pelo menos desde 1963, a CM de Oeiras conferiu subsídios às colectividades do concelho, sendo os mesmos “idênticos para todas as associações educativas e recreativas do concelho e

¹⁵⁰⁸ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da direcção da SFFC em carta dirigida ao Presidente da CM de Oeiras*, 03-06-1966.

¹⁵⁰⁹ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

¹⁵¹⁰ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 5, 18-12-1963, não catalogado. No ano seguinte foram organizadas algumas iniciativas cujo lucro reverteu a favor do fundo de fardamentos da banda *apud* Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 6, 31-01-1964.

¹⁵¹¹ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da Banda da SFCIA em carta dirigida ao Presidente da CM Oeiras*, 21-02-1966.

¹⁵¹² AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da Banda da SFCIA em carta dirigida ao Presidente da CM Oeiras*, 24-03-1966.

¹⁵¹³ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 5, 18-12-1963, não catalogado.

¹⁵¹⁴ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 5, 18-12-1963, não catalogado.

organizações de assistência”.¹⁵¹⁵ Sabemos que, em 1964, por exemplo, a edilidade oeirense concedeu um auxílio de 500 escudos à SFFC e outro à SIMECQ, e no ano seguinte voltou a atribuir subsídios, desta vez provenientes do Governo Civil de Lisboa, à SFFC, bem como a outras colectividades do concelho.¹⁵¹⁶ No ano de 1966, esta autarquia concedeu novamente um subsídio à SFFC, a pedido desta colectividade, com o objectivo de colaborar nas despesas relativas às comemorações do respectivo centenário.¹⁵¹⁷ Em 1969, o subsídio concedido a esta colectividade foi de 10000 escudos.¹⁵¹⁸ Importa alertar que, parte desses subsídios era proveniente de organismos ligados ao poder central, nomeadamente, do Governo Civil de Lisboa e da FPCCR.¹⁵¹⁹ Quanto ao primeiro sabe-se que, pelo menos, entre os anos de 1965 e 1972, concedeu anualmente subsídios a colectividades do concelho de Oeiras. Em 1964, por exemplo, a Banda da Amadora recebeu 3000 escudos provenientes daquele organismo.¹⁵²⁰ Também a FCG cooperou com alguns subsídios, a julgar pela intervenção de um sócio numa Assembleia Geral desta Colectividade: “onde estão os subsídios da CM de Oeiras e da Fundação Calouste Gulbenkian?”.¹⁵²¹ Esta fundação também doou instrumentos musicais.¹⁵²²

Além dos subsídios, as principais fontes de receita da Banda da SFFC foram as quotas cobradas aos sócios, que em 1966 eram cerca de 400,¹⁵²³ bem como doações particulares e receitas provenientes de actividades realizadas nas instalações da colectividade, nomeadamente, os ingressos nos bailes e as receitas do bar.¹⁵²⁴ Na SFCIA, as principais fontes de receita foram o dinheiro proveniente dos serviços efectuados, as quotas de associados, as receitas geradas no pequeno bar da colectividade e os valores angariados nos peditórios realizados anualmente. De acordo com Palminha, outra fonte de receitas da colectividade foi o valor das rendas cobradas pelo aluguer de um espaço na sociedade a dois conjuntos musicais.¹⁵²⁵ Um apontamento para referir ainda a relevância de donativos particulares, alguns concedidos na esfera de movimentos

¹⁵¹⁵ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da CM Oeiras*, 1963.

¹⁵¹⁶ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da CM de Oeiras em carta dirigida aos presidentes das direcções da SFFC e da SIMECQ*.

¹⁵¹⁷ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da CM de Oeiras em carta dirigida ao Presidente da direcção da SFFC*, 01-08-1966.

¹⁵¹⁸ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da CM de Oeiras em carta dirigida ao Presidente da direcção da SFFC*.

¹⁵¹⁹ Desde o ano 1963 que a SFCIA é associada da FPCCR *apud* SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 5, 18-12-1963, não catalogado.

¹⁵²⁰ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989).

¹⁵²¹ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 5, 18-12-1963, não catalogado.

¹⁵²² Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 6, 31-01-1964, não catalogado. Como termo de comparação, em 1974 o salário mínimo nacional era 3300 escudos.

¹⁵²³ Mariano Roque Laia (Dir.), *op. cit.*, s.p..

¹⁵²⁴ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵²⁵ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

de auxílio criados para ajudar esta Banda.¹⁵²⁶ Entre estes donativos destacam-se os de Manuel de Matos, um abastado que deu uma ajuda significativa desde a génese da banda.¹⁵²⁷

Além da compra e conserto de instrumentos musicais e fardamentos, as despesas da SFFC consistiam no ordenado do regente. Os músicos não tinham remuneração e os serviços efectuados pela banda eram gratuitos, resultado geralmente de intercâmbios com outras filarmónicas.¹⁵²⁸ Na SFCIA, além das despesas habituais associadas à compra e reparação de instrumentos e aquisição de fardamentos, esta colectividade remunerava o formador da “escola de música” – cerca de 150 escudos mensais – e pagava o transporte dos músicos da Banda de Caneças, que se deslocavam aos ensaios e serviços na Amadora. Estranhamente, o regente José Figueiredo não auferia vencimento. Os executantes também não eram remunerados, incluindo os provenientes da Banda de Caneças.¹⁵²⁹ Contrariamente, Palminha afirma que os músicos de Caneças recebiam uma quantia pela presença nos ensaios. Este entrevistado refere que, como havia carência de executantes, a fim de cativar os músicos, os serviços realizados eram remunerados, embora em quantias diferenciadas consoante a sua qualidade e experiência.¹⁵³⁰

A principal actividade performativa da banda de Carnaxide consistiu em concertos, quer na respectiva localidade, quer noutras regiões em contexto de intercâmbios. A participação no principal mercado das filarmónicas em Portugal – festas religiosas e respectivas procissões – estava proibida nos respectivos estatutos.¹⁵³¹ Na congénere da Amadora destacaram-se as procissões, arruadas e concertos realizados, quer no contexto de festas religiosas, quer no âmbito protocolar, sendo a maioria das actuações nas redondezas e sem a participação em “despiques” com outras bandas.¹⁵³²

A par da atribuição de subsídios, a CM de Oeiras promoveu a divulgação da actividade artística das filarmónicas, uma vez que os apoios monetários concedidos implicavam a apresentação de concertos públicos no concelho. Neste contexto, sob o patrocínio da edilidade, no dia 5 de Setembro de 1965, a Banda de Carnaxide efectuou um concerto no Parque Municipal de Oeiras, sob a regência de Domingos Canhão, cujo programa foi *Cielo Andaluz*, um *Pasodoble* de Marquina; *Cavalaria Ligeira*, de Suppé; *Patusca*, segunda fantasia de Sorozabal; *Suite Oriental*, de Poppy; *Conspicuidade*, sinfonia de Serra e Moura; *Panorama Lusíada*, fantasia portuguesa de Silva Marques; e *O Congressista*, *pasodoble* de Mourato.¹⁵³³

¹⁵²⁶ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 6, 31-01-1964, não catalogado.

¹⁵²⁷ Ludgero Alves, op.cit..

¹⁵²⁸ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵²⁹ Entrevista a Gaspar. Tal como os músicos da SFCIA que colaboravam com a Banda de Caneças.

¹⁵³⁰ Entrevista a Palminha.

¹⁵³¹ Durante a Primeira República, vários elementos anticlericais exigiram a alteração dos respectivos estatutos de modo a proibir a banda de participar em cerimónias ou eventos religiosos.

¹⁵³² Entrevista a Palminha.

¹⁵³³ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Programa de concerto*, 05-09-1965.

A impossibilidade de possuir uma sede com condições físicas dignas está relacionada com as dificuldades financeiras das filarmónicas, que não possuíam capacidade monetária para erigir um edifício de raiz. Houve, porém, excepções, nomeadamente a Banda de Carnaxide a qual, segundo os entrevistados, possuía uma sede condigna no período em estudo, tal como um bar. Esse bar, frequentado por sócios e simpatizantes da banda, foi uma fonte de receitas relevante para a filarmónica.¹⁵³⁴ A Banda da Amadora não teve o mesmo privilégio porque, até 1971, as suas sedes consistiram em casas degradadas cedidas por amigos dos sócios fundadores. A partir desse ano, fixou-se num andar de residência alugado, embora com deficientes condições. Devido à precariedade das sedes, todas as actividades da banda tinham de ser realizadas em locais de terceiros.¹⁵³⁵ Os entrevistados comprovam que, no período em consideração, esta colectividade nunca possuiu uma sede condigna.¹⁵³⁶

No referente à estrutura das bandas, em termos de organização, Trindade, Sousa, Almeida (SFFC), Gaspar e Palminha (SFCIA) confirmam que as respectivas filarmónicas eram bem organizadas. Especificamente na SFCIA, logo nos seus primeiros meses de existência, os respectivos estatutos foram discutidos e aprovados em Assembleia Geral, embora o Governo Civil de Lisboa apenas os aprovasse em 1963.¹⁵³⁷ A primeira assembleia-geral da SFCIA foi realizada em 25 de Novembro de 1959 e nessa reunião foram eleitos os primeiros corpos gerentes (nas primeiras semanas a sociedade foi regida por uma comissão organizadora) nos quais Ludgero Alves foi Presidente da Direcção e, posteriormente, tesoureiro. Refira-se que a denominação da colectividade foi aprovada por unanimidade e os primeiros 250 sócios foram considerados sócios fundadores.¹⁵³⁸ Em 1963 esta colectividade possuía mais de 800 sócios, a julgar pelo número de associado de André Moreira – sócio nº 844.¹⁵³⁹ No seio desta colectividade foi criado um órgão representativo dos músicos, o que testa a sua boa organização (v. Anexo 5.6).

Em suma, a situação financeira das bandas oeirenses é o fenómeno mais consensual entre os entrevistados. De forma complementar a outras fontes de informação, todos confirmam a débil condição financeira das respectivas filarmónicas. Contrariamente às congéneres de outros concelhos, as principais fontes de receita das bandas oeirenses foram os apoios municipais, as quotizações dos sócios e as dádivas particulares. As maiores despesas foram a compra e manutenção de instrumentos e fardamentos. Quanto às respectivas sedes, tinham condições físicas distintas: a da SFFC possuía boas condições, ao contrário da congénere da Amadora. Ambas as bandas possuíam uma boa estrutura e organização.

¹⁵³⁴ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵³⁵ Ana Martins *et al.*, op. cit..

¹⁵³⁶ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

¹⁵³⁷ Entrevistas a Trindade, Sousa, Almeida, Gaspar e Palminha.

¹⁵³⁸ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 1, 25-11-1959, não catalogado.

¹⁵³⁹ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 4, 09-01-1963, não catalogado.

5.5.3. Organologia

Um dos efeitos da debilidade financeira de muitas filarmónicas foi a escassez de instrumentos musicais e o mau estado de conservação dos existentes, uma vez que o preço de instrumentos novos era incomportável para a maioria das bandas, nomeadamente a de Carnaxide: “(...) como é sabido a compra de instrumentos novos atinge neste momento preços incomportáveis para os magros recursos financeiros de colectividades como a nossa”.¹⁵⁴⁰ Os entrevistados desta filarmónica têm uma opinião discordante: bom, segundo Trindade, e razoável, na opinião de Sousa e de Almeida. Quanto à eventual insuficiência as opiniões também divergem. Trindade diz que eram suficientes, Sousa refere que havia carência de instrumentos e Almeida considera que eram suficientes, mas que não sobravam. Trindade diz inclusivamente que até aos anos setenta eram comprados anualmente dois ou três instrumentos e que a banda tinha mais capacidade para os adquirir do que teve posteriormente. Almeida não partilha desta opinião e refere que adquiriam somente um instrumento de cada vez e não era todos os anos, opinião partilhada por Sousa que também considera que raramente se compravam instrumentos e que os mesmos eram pagos às prestações, em lojas lisboetas,¹⁵⁴¹ o que demonstra a impossibilidade de pagar um instrumento a pronto pagamento.

Na Banda da Amadora, segundo Gaspar e Palminha, o estado geral dos instrumentos musicais era mau. Palminha refere mesmo que “os instrumentos eram muito velhos e andavam sempre em reparação”. Refere também que “aquilo [os instrumentos] estava tudo a cair aos bocados”. Além do mau estado de conservação, não eram suficientes para as necessidades da banda, sendo poucos os instrumentos adquiridos na época. Palminha refere que eles eram comprados pela própria banda, embora alguns fossem doados por empresas particulares e, após o 25 de Abril, pelo município. Gaspar refere que a banda adquiria, em média, um instrumento novo por ano, mas Palminha considera que havia anos que não era adquirido algum.¹⁵⁴² Portanto, verificamos que, ao nível do estado de conservação dos instrumentos e da sua disponibilidade, a Banda de Carnaxide estava em vantagem face à congénere da Amadora.

Todos os entrevistados da Banda de Carnaxide consideram que o estado do instrumental impediu a banda de ter um melhor desempenho musical, ou seja, com melhores instrumentos o nível musical seria superior: “É como lhe digo os instrumentos iam até ao fim... até durarem... estou convencido que com melhores instrumentos teríamos melhores resultados”. Tal como Almeida, Trindade considera o mau estado dos instrumentos como factor impeditivo de a banda

¹⁵⁴⁰ Arquivo da SFFC, *Presidente da direcção da SFFC em carta dirigida à FPCCR*, 24-03-1986, não catalogado. Se em 1986, numa época de maior desafogo financeiro das filarmónicas a de Carnaxide tinha problemas financeiros, é pouco provável que nas décadas precedentes a situação fosse melhor.

¹⁵⁴¹ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵⁴² Entrevistas a Gaspar e Palminha.

evoluir musicalmente: “Sim, teve uma certa influência. Não se podia comprar vários instrumentos... tínhamos músicos para isso, não tínhamos era dinheiro para comprar instrumentos... monetariamente foi sempre um bocado complicado”.¹⁵⁴³ Segundo estes entendimentos, constatamos uma incoerência quando os entrevistados referem que o estado do instrumental da Banda de Carnaxide oscilou entre o bom e o razoável e que era suficiente.

Na Banda da Amadora, Palminha considera que o desempenho musical seria superior, caso possuísse melhores instrumentos. Gaspar discorda, embora admita que com instrumentos novos a banda soaria melhor. Não obstante a sua opinião parecer contraditória, Gaspar justifica-a, mencionando que com instrumentos novos era melhorado o som e a execução, mas não a afinação, porque a banda não era desafinada.¹⁵⁴⁴

| | Banda da SFFC | Banda da SFCIA | Banda de Barcarena |
|---------------------------|---------------|----------------|----------------------|
| Flautim | Sim | Não | Não |
| Flauta | Sim | Não | Não |
| Oboé | Sim | Não | Não |
| Fagote | Não | Não | Não |
| Clarinete Mib | Sim | Sim | Um |
| Clarinete soprano | Sim | Sim | Oito |
| Clarinete baixo | Não | Não | Não |
| Saxofone soprano | Sim | Sim | Não |
| Saxofone alto | Sim | Sim | Dois |
| Saxofone tenor | Sim | Sim | Dois |
| Saxofone barítono | Sim | Sim | Não |
| Trompa | Não | Não | Não |
| Saxtrompa / Clavicorne | Sim | Sim | Dois ¹⁵⁴⁵ |
| Trompete | Sim | Sim | Dois |
| Fliscorne | Sim | Sim | Um |
| Cornetim | Sim | Sim | Dois |
| Trombone | Sim | Sim | Dois |
| Bombardino | Sim | Sim | Não |
| C.B. Mib | Sim | Sim | Dois |
| Tuba | Sim | Não | Não |

¹⁵⁴³ Entrevistas a Almeida e Trindade.

¹⁵⁴⁴ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

¹⁵⁴⁵ Apenas dois clavicornes.

| | | | |
|-----------|-----|-----|-----|
| Percussão | Sim | Sim | Sim |
|-----------|-----|-----|-----|

Quadro 5.6. Constituição instrumental das bandas do concelho de Oeiras em 1971¹⁵⁴⁶

Independentemente do estado de conservação, não deixa de ser admirável o facto de a banda de Carnaxide possuir flauta e oboé, instrumentos pouco usuais em filarmónicas devido sobretudo ao seu elevado preço, especialmente o oboé. Refira-se também a existência da família completa dos saxofones nas bandas de Carnaxide e da Amadora. Embora tenha existido temporariamente um flautim, na Banda da Amadora, ao longo do período em estudo este agrupamento não possuiu flauta, oboé, fagote nem clarinete baixo.¹⁵⁴⁷

Além da escassez de instrumentos e do mau estado de conservação dos existentes, as dificuldades financeiras das filarmónicas dificultaram a substituição dos instrumentais de diapasão de afinação brilhante por outros de afinação normal. Na Banda de Carnaxide foram utilizados instrumentos brilhantes até aos anos oitenta, e só então foi iniciada a troca pelos de afinação normal.¹⁵⁴⁸ Embora a Banda da Amadora tenha iniciado actividade com um instrumental brilhante, em 1959, na década de 1970 fez a transição para os instrumentos de afinação normal, mas não de forma integral e imediata, o que implicou o uso de instrumentos de ambas afinações em simultâneo durante vários anos. Gaspar refere que essa transição levou cerca de cinco anos a ser concluída, enquanto Palminha refere que foi ao longo de toda a década de setenta.¹⁵⁴⁹

Em resumo, na Banda de Carnaxide o estado de conservação dos instrumentos oscilou entre o bom e o razoável, enquanto na congénere da Amadora foi mau. Particularmente na Banda da Amadora, além de antiquados, os instrumentos eram insuficientes para as necessidades. Na Banda de Carnaxide a transição do diapasão de afinação brilhante para o normal ocorreu somente na década de 1980 e na congénere da Amadora foi no decénio anterior. Além de tardia, a transição não foi total e simultânea, o que levou ambas as bandas a utilizarem ambas afinações em simultâneo durante alguns anos.

¹⁵⁴⁶ Os dados relativos às bandas de Carnaxide e Amadora foram obtidos nas entrevistas. Como não foram quantificados os instrumentos de cada naipe apenas consta a informação se os mesmos existiam ou não. Quanto à Banda de Barcarena, foram conseguidos no já referido inquérito da SEIT.

¹⁵⁴⁷ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

¹⁵⁴⁸ Entrevistas a Trindade e Sousa. Porém, esta mudança não foi total e imediata, sendo utilizadas ambas as afinações simultaneamente durante vários anos, uma opção prejudicial ao desempenho musical da banda. Num ponto de vista bastante evidente, Trindade considera que, apesar de o diapasão “normal” soar melhor que o “brilhante”, era preferível utilizar apenas o “brilhante” em vez dos dois diapasões em simultâneo, como se utilizou ao longo da década de oitenta. Curiosamente, Sousa considera que, devido ao nível de exigência do maestro, a banda não soava desafinada ao utilizar duas afinações em simultâneo.

¹⁵⁴⁹ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

5.5.4. Formação musical dos elementos das bandas

A inexistência de uma escola de música organizada e a conseqüente formação musical deficiente, facultada pelos elementos mais velhos aos mais novos, foi um dos motivos que contribuiu para o declínio, a estagnação, e até a extinção, de filarmónicas durante o período que nos propomos a estudar. No caso da Banda de Carnaxide, desde os anos de 1930 possui uma escola de música gratuita, apesar de nunca ter sido oficializada.¹⁵⁵⁰ O formador que ministrava as aulas nessa escola não era o regente, como na maioria das congéneres, mas um ou mais instrumentistas da banda. Quanto à sua aptidão pedagógica, as opiniões dos entrevistados são divergentes, sendo que Sousa considera que eram musicalmente competentes, enquanto Trindade e Almeida discordam. Almeida justifica a sua opinião da seguinte forma:

*Para lhe ser franco... devo-lhe dizer... olhando pelo menos pelo meu passado que nem sempre... vamos lá ver... o solfejo... eu solfejei sem entoar o solfejo, o que eu acho que é uma asneira... uma pessoa muitas vezes sabe ler música, mas não é capaz de a entoar. Eu olho para uma coisa e não sou capaz de a entoar! (...) Acho que essa foi a grande asneira.*¹⁵⁵¹

Tal como a Banda de Carnaxide, a da Amadora teve uma escola de música cujas aulas, a partir de 1965, foram leccionadas por José Gaspar, o qual posteriormente teve a colaboração de outro formador (de idade avançada) que leccionava clarinete e saxofone. Palminha considera que José Gaspar tinha conhecimentos musicais suficientes para formar aprendizes, enquanto este considera que o seu colega formador “não podia ir mais longe”,¹⁵⁵² ou seja, tinha conhecimentos musicais limitados. O trabalho de José Gaspar como formador deu frutos positivos, sobretudo a partir do início dos anos setenta, quando formou uma pequena banda composta pelos aprendizes. De acordo com o próprio, esse grupo participou em diversos serviços, nomeadamente em peditórios, e era composto aproximadamente por vinte e oito executantes, incluindo alguns mais velhos. Segundo Gaspar, na segunda metade da década de sessenta a escola de música tinha um número elevado de aprendizes, embora reconheça que menos de metade ingressou na banda. Gaspar refere ainda que não era difícil o recrutamento de aprendizes e que era através de amigos, e de alguma pressão familiar, que os jovens ingressavam na escola de música da banda.¹⁵⁵³ O grande número de aprendizes formado na década de setenta foi relevante para contrariar uma

¹⁵⁵⁰ Em 1986, por exemplo, era frequentada por trinta alunos com idades compreendidas entre os sete e os dezoito anos, apud *Presidente da direcção da SFFC em carta dirigida à FPCCR*, 24-03-1986, Arquivo da SFFC, não catalogado; e *Presidente da direcção da SFFC em carta dirigida à Direcção-geral da Acção Cultural*, 22-04-1986, Arquivo da SFFC, não catalogado.

¹⁵⁵¹ Entrevista a Almeida.

¹⁵⁵² Entrevistas a Gaspar e Palminha.

¹⁵⁵³ Entrevista a Gaspar.

eventual extinção da banda em meados desta década, aquando da saída dos elementos provenientes da Banda de Caneças, dado que muitos dos aprendizes juntaram-se a uma banda então constituída somente por dezasseis ou dezassete músicos.

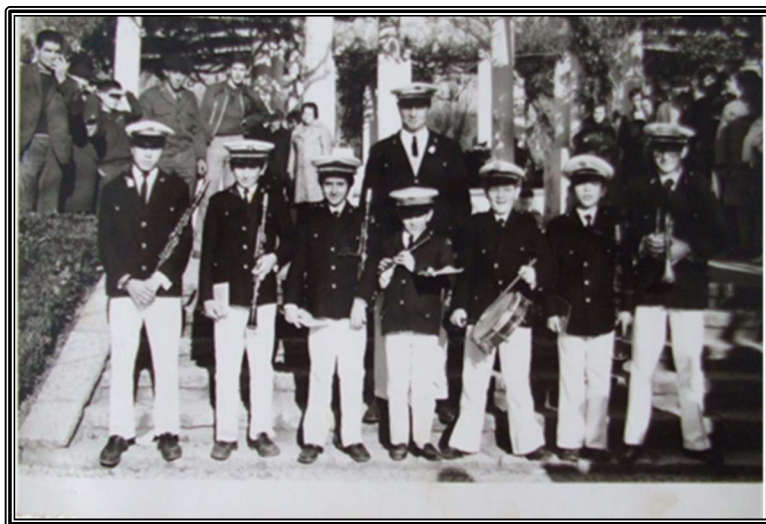


Figura 5.40. José Gaspar e os aprendizes da Banda da Amadora, 1972¹⁵⁵⁴

Palminha concorda com a abundância de aprendizes na escola de música referida por Gaspar e quanto à desistência da maioria antes do ingresso na banda. Contudo culpa, não apenas a falta de empenho dos aprendizes (“Às vezes alguns andavam lá três ou quatro meses e depois aborreciam-se daquilo e depois deixavam...”), como a escassez de instrumentos para ceder aos aprendizes e o seu mau estado de conservação:

*A colectividade tinha mais dificuldade com instrumentos... os instrumentos eram muito velhos e muitas das vezes tinham que estar à espera de um instrumento. Geralmente quando chegávamos à lição número 56 do Freitas Gazul é que nos era entregue um instrumento, e muitas vezes não havia porque havia muitas dificuldades, os instrumentos eram muito velhos, tinham que andar sempre em reparações... porque esta sociedade nunca foi uma sociedade financeiramente (...).*¹⁵⁵⁵

Como formador, Gaspar admite que não podia ser exigente, caso contrário os aprendizes desistiam: “(...) a gente não podia apertar muito com eles, porque senão eles chateavam-se... eles ficavam todos satisfeitos quando entravam na banda”.¹⁵⁵⁶

Da mesma forma, na escola de música da Banda de Carnaxide os entrevistados concordam com a ideia de que uma parte dos aprendizes desistia ao longo da aprendizagem

¹⁵⁵⁴ Fotografia cedida por José Gaspar

¹⁵⁵⁵ Entrevista a Palminha.

¹⁵⁵⁶ Entrevista a Gaspar.

musical. Trindade relata que “[muitos] entraram na escola de música, não chegaram foi à banda. Mas houve muitos que entraram. Houve muitos e bons. Depois desistiam. Depois iam para a tropa... começavam a namorar”; enquanto Sousa menciona: “No meu ano... em quinze aprendizes, éramos capazes de entrar quatro ou cinco”; E Almeida: “Não. Nem todos os anos [entravam músicos na banda]. Mas normalmente... um ou outro... mas eram poucos... até porque a maior parte deles acabava por desistir”. Segundo Almeida, não era difícil o recrutamento de aprendizes para a escola de música, sendo que o problema era a sua permanência lá: “Eles até apareciam. Depois provavelmente na escola não os sabiam motivar por ter pouco aproveitamento (...)”. Almeida considera o processo de formação pouco motivador e a principal razão para a desistência de tantos aprendizes: “Era um bocado maçuda. Além disso, pegavam no instrumento e tinham que andar a estudar até entrar na banda (...) e nem toda a gente tinha paciência para aquilo... [...] Não os sabiam motivar”. Essa formação, segundo Trindade, demorava em média dois anos até o aprendiz ingressar na banda: “(...) Hoje é diferente (...). Naquele tempo nós andávamos um ano no solfejo (...) e depois é que começávamos a ter instrumento... andávamos quase um ano com o instrumento e depois é que íamos para a banda”. Também Sousa considera que a aprendizagem do instrumento era tardia face ao início da aprendizagem do solfejo: “(...) os métodos foram avançando. No meu tempo, o instrumento só vinha muito depois. Depois começou-se a modificar e o instrumento em vez... era mais rápido... era capaz de durar aí um ano...”.¹⁵⁵⁷ De qualquer maneira, apesar da desistência de uma parte significativa dos aprendizes, todos os entrevistados consideram que o ingresso de músicos provenientes da escola de música era suficiente para colmatar as saídas de outros, o que nos leva a concluir que, se a maioria dos aprendizes ingressasse na banda, esta teria maiores dimensões e maior variedade instrumental.

Gaspar e Palminha são unânimes em reconhecer que, em grande parte do período em estudo, nenhum músico da Banda da Amadora estudou no conservatório. No entanto, a organização do Concurso de Aprendizes de Música da FPCCR, a partir do ano 1969, no qual participaram diversos executantes desta banda, foi um estímulo para o posterior ingresso no conservatório de diversos elementos da banda.¹⁵⁵⁸

¹⁵⁵⁷ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵⁵⁸ Entrevistas a Gaspar e Palminha.



Figura 5.41. Concorrentes ao Concurso de Aprendizizes de Música da FPCCR, 1972¹⁵⁵⁹



Figura 5.42. Aluno a prestar provas na SFCIA para o Concurso de Aprendizizes da FPCCR, 1972¹⁵⁶⁰

Identicamente, na Banda de Carnaxide não houve executantes a estudarem em conservatórios ou que tenham participado em cursos ou concursos organizadas pela FNAT, FPCCR ou outra entidade, embora existissem na região várias escolas de música oficiais. Quanto à aptidão musical do maestro, as opiniões dos entrevistados também são unânimes ao reconhecerem mérito aos dois regentes que dirigiram a Banda de Carnaxide entre os anos cinquenta e setenta. Eles destacam o facto de serem músicos profissionais, de bandas militares, além de compositores.¹⁵⁶¹ Na congénere da Amadora, Gaspar e Palminha também consideram que o regente Figueiredo era uma pessoa competente e com bastantes conhecimentos musicais, embora pensem que nunca frequentou qualquer curso de formação de regência. O maestro José

¹⁵⁵⁹ Fotografia cedida por José Gaspar.

¹⁵⁶⁰ Fotografia cedida por José Gaspar.

¹⁵⁶¹ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

Figueiredo, compositor (v. Anexo 5.7) e músico profissional numa banda do Exército, regeu a Banda da Amadora desde a sua génese até ao final do terceiro quartel do século XX, tendo dirigido simultaneamente a Banda de Caneças.¹⁵⁶²

Sinteticamente, as opiniões relativas à adequabilidade da formação musical ministrada aos aprendizes das bandas oeirenses não são lineares. Embora alguns entrevistados a considerem de qualidade, outros admitem que o método de ensino não era apropriado, o que esteve na origem de muitas desistências. Esse método consistiu unicamente na aprendizagem do solfejo, não entoado, seguido do treino instrumental. Especificamente na Banda da Amadora, a escassez de instrumentos musicais para os aprendizes originou, igualmente, desistências. A ausência de escolas de música devidamente estruturadas no seio das bandas foi uma realidade e, embora existissem diversas escolas de música oficiais na região de Lisboa, não são conhecidos regentes ou executantes destas duas bandas que as tenham frequentado. Quanto aos maestros, as filarmónicas oeirenses beneficiaram da existência de diversas bandas militares na região de Lisboa, cujos membros frequentemente exerciam funções de regentes em bandas civis, como sucedeu nas de Carnaxide e da Amadora. Estes regentes eram músicos profissionais, o que lhes possibilitava um contacto diário com a música e a maior possibilidade de troca de ideias e de reportório com os seus pares.

5.5.5. Aceitação local

As opiniões dos entrevistados são uniformes quanto à aceitação da Banda de Carnaxide na comunidade: Trindade e Sousa afirmaram convictamente e Almeida respondeu em concreto: “Era bem aceite, era. Era bem aceite até nas redondezas (...). Realmente as pessoas gostavam”. De acordo com Trindade, além de bem aceite e acarinhada pela população, habitualmente os apoiantes acompanhavam-na nas actuações fora da localidade: “era muito engraçado porque por vezes era só o nosso povo que fazia a festa. Íamos muitas vezes a Torres Vedras”. Trindade refere ainda a existência de laços de camaradagem entre a filarmónica e a comunidade local, que era um meio pequeno: “Isto era uma família. Isto era pequeno, agora é que é grande. Sabíamos todos quando o fulano estava doente... conhecíamos a vida...”. Também é unânime, entre os entrevistados, a existência de manifestações de apoio e carinho à filarmónica, bem como a realização frequente de concertos na localidade. Sem essa proximidade e boa relação com a

¹⁵⁶² Entrevistas a Gaspar e Palminha.

comunidade, a banda teria sido extinta, na opinião de Trindade: “Ah pois sim. Pois claro. Quando havia uma crise, as pessoas reuniam-se e ajudavam”; de Sousa: “Sim... Repare... a banda vai fazer 150 anos e praticamente não houve interregnos... se não fosse assim, a banda não aguentava...”; e também de Almeida: “Acho que sim. (...). Toda a gente queria que ela não acabasse. Toda a gente apoiou e fez com que ela não acabasse”. Trindade refere ainda que a actividade da banda não cessou porque: “[Carnaxide] era uma localidade pequena e unida... as pessoas eram bairristas e tinham muito orgulho na nossa banda”.¹⁵⁶³ O próprio regente Francisco Villa Nova aludiu, em 1966, à forma como esta filarmónica era vista pela população: “Carnaxide pode orgulhar-se da sua banda, pois ela tem sabido, através dos anos, merecer o respeito e a admiração de todos (...)”.¹⁵⁶⁴

Na Banda da Amadora esta questão não foi tão consensual, ao que não é alheio o facto de a colectividade estar sediada num meio urbano, ao contrário da congénere de Carnaxide. A freguesia da Amadora foi uma das que mais cresceu em Portugal, durante o terceiro quartel do século XX, devido ao êxodo rural que levou pessoas da província em direcção à Área Metropolitana de Lisboa. Pese embora a Amadora ser habitada à época, maioritariamente, por pessoas sem raízes locais, a Banda da Amadora teve uma boa aceitação no seio de algumas franjas da população. Um dos motivos para o carinho dessas pessoas pelo agrupamento estará relacionado com sentimentos saudosistas que a filarmónica provocava nos amadorenses originários de localidades rurais, onde as bandas tinham uma forte implantação. Numa carta de 1967, dirigida ao Presidente da CM de Oeiras, o vice-presidente dessa sociedade descreve alguns dos comentários ouvidos durante as exibições da banda: “Até parece que estou na minha terra a ouvir a nossa banda a tocar em dias festivos”. O mesmo indivíduo descreve um dos passatempos dos habitantes das aldeias aos Domingos de tarde:

*A maioria da população é oriunda da província, onde quase todos os Domingos há concertos efectuados pelas bandas locais e onde o povo se aglomera em volta de um coreto uma tarde a ouvir e a apreciar a música, havendo entre eles verdadeiros apreciados deste recreio musical e único nas nossas terras mais distantes desde Trás-os-Montes até ao Algarve.*¹⁵⁶⁵

Esta predilecção pelos concertos das bandas ao Domingo manteve-se após os indivíduos da província se instalarem nos meios urbanos, sendo que a Banda da Amadora realizava com frequência concertos na localidade, para gáudio da maioria da população:

¹⁵⁶³ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵⁶⁴ Mariano Roque Laia (Dir.), op. cit., s.p..

¹⁵⁶⁵ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Vice-presidente da Banda da SFCIA em carta dirigida ao Presidente da CM de Oeiras, 27-04-1967.*

*Pedimos a V. Ex.^a. Se digne conceder autorização de podermos utilizar o coreto desmontável a fim de satisfazer os pedidos recebidos para a efectuação de concertos, o que faremos com bastante prazer pois sabemos de antemão irmos ao encontro da maioria dos habitantes da nossa freguesia.*¹⁵⁶⁶

Além dos concertos que realizava, a Banda da Amadora percorria frequentemente as ruas da localidade, não só para cumprimentar entidades oficiais e particulares, como para divulgar o seu trabalho artístico, o qual era valorizado e bem aceite pela população: “(...) Tendo sido recebida pela população com verdadeira manifestação de carinho e boa vontade, a testemunhar temos os imensos pedidos recebidos tanto por carta como verbalmente”.¹⁵⁶⁷ Relativamente à opinião dos entrevistados, Gaspar afirma que o grau de aceitação da banda na comunidade local era bom, enquanto Palminha é mais específico e considera que o mesmo variava de acordo com a faixa etária da população local. Para este músico a filarmónica era bem aceite junto das pessoas mais velhas, sobretudo os sócios, e que estes gostavam e acompanhavam a banda mas, junto dos mais jovens, a banda não era bem aceite: “Só a malta mais velha é que vinha ouvir a banda. Agora a juventude não ligava nenhuma. Eles às vezes até gozavam com o pessoal”. A explicação dada por Palminha para essa indiferença pela banda, por parte dos jovens, relaciona-se com as diferentes preferências musicais destes, designadamente pelos géneros da então música moderna, sobretudo o *rock*, bem como pelo desconhecimento da música interpretada pelas bandas.¹⁵⁶⁸ O ponto de vista de Palminha tem sentido, quando refere que os mais velhos gostavam da banda (contrariamente aos mais novos), pois muitos deles eram oriundos da província, onde as actuações das filarmónicas eram o principal passatempo dominical, como foi referido. Quanto aos jovens, muitos nasceram no meio urbano da Amadora e, conseqüentemente, eram consumidores e apreciadores dos géneros musicais modernos em voga nos meios citadinos.

A banda da Amadora foi organizada em 1959, numa época em que existia outra filarmónica na localidade. Uma boa aceitação local para com ambas foi crucial para a sua sobrevivência. Entre os particulares, Ludgero Alves teve um papel de relevo e, por isso, foi diversas vezes elogiado e louvado nas reuniões de Assembleia Geral: “(...) a energia e vitalidade que anima os senhores Pereira Júnior e Ludgero Alves garantem não só uma confiança de continuidade da Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora, como também inspirou aos outros confiança no trabalho (...)”.¹⁵⁶⁹ Paralelamente, além dos particulares, inúmeras entidades colaboraram na formação e desenvolvimento desta filarmónica, designadamente, comerciantes e industriais da Amadora. Além de uma comissão organizadora, e

¹⁵⁶⁶ Id. Ibid..

¹⁵⁶⁷ Id. Ibid..

¹⁵⁶⁸ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

¹⁵⁶⁹ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta nº 6, 31-01-1964, não catalogado.

respectivos órgãos sociais, foi constituída uma comissão de honra composta por diversas pessoas influentes na localidade, como um Vereador da CM de Oeiras, o Presidente da Junta de Freguesia da Amadora ou o Comandante dos Bombeiros desta localidade.

Trindade, Sousa e Almeida, consideram que no período em estudo era prestigiante integrar a Banda de Carnaxide e que esta era considerada, não só pelos músicos, como pela população em geral, um meio de promoção musical e cultural e não somente uma forma de passatempo.¹⁵⁷⁰ A opinião de Gaspar vai no mesmo sentido, ao considerar que participar na filarmónica da Amadora era uma actividade prestigiante e que os músicos levavam a sério essa actividade. Já Palminha refere que, embora as pessoas não dessem muito valor aos músicos, estes levavam a sério a actividade musical.¹⁵⁷¹

Concisamente, no terceiro quartel do século XX as duas bandas oeirenses em consideração tiveram uma boa aceitação nas respectivas localidades, sobretudo a de Carnaxide. Na Banda da Amadora a boa aceitação foi mais visível em faixas etárias elevadas, nomeadamente em pessoas provenientes dos meios rurais, que posteriormente se estabeleceram nesta localidade. Um apontamento para referir que a Banda da Amadora foi criada durante o período em estudo (em 1959) graças a dádivas e outros apoios da população.

5.5.6. Dados complementares

Entre 1942 e 1961 a Banda de Carnaxide foi dirigida pelo tenente Francisco Carraça Villa Nova o qual, por motivos de saúde, foi substituído em Setembro de 1961, por Domingos Canhão.¹⁵⁷² Este maestro manteve-se no cargo até 1983, retirando-se numa época de dificuldades para a colectividade. Se no terceiro quartel do século XX a Banda de Carnaxide teve uma fase considerada positiva pelos entrevistados, o mesmo não sucedeu a partir de meados da década de setenta, face a vários períodos de inactividade provocados por conflitos internos e consequente redução de elementos. As dificuldades enfrentadas pela Banda da SFFC, após o 25 de Abril de 1974, deveram-se a questões políticas relacionadas com a criação de uma cooperativa de consumo, próxima da sede da banda, com ligações a um partido político. A aderência de vários elementos da filarmónica a esta cooperativa, sobretudo os mais jovens, originou conflitos internos

¹⁵⁷⁰ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵⁷¹ Entrevistas a Gaspar e Palminha.

¹⁵⁷² Mariano Roque Laia (Dir.), op. cit., s.p..

que levaram ao afastamento de elementos da banda, principalmente os mais velhos, provocando uma redução drástica dos elementos.¹⁵⁷³ Esses conflitos acentuaram-se quando a direcção da colectividade decidiu alugar as instalações a partidos políticos para a realização de comícios, o que levou os sócios mais próximos da igreja a contestarem o facto de a colectividade cooperar com partidos políticos, enquanto estava impedida, estatutariamente, de colaborar em serviços religiosos. Acresce que os preços do aluguer das instalações não foram semelhantes para todos os partidos, o que causou indignação nos militantes de partidos menos aceites na colectividade. Segundo Sousa, além de pagarem preços diferentes, pelo menos um dos partidos viu negado o aluguer, o que fez com que quatro ou cinco músicos abandonassem de imediato a banda.¹⁵⁷⁴ A par da política, a religião interferiu directamente na actividade da Banda de Carnaxide, face à proibição de participar naquele que é considerado o principal mercado das filarmónicas em Portugal – as festas religiosas. Todos os entrevistados afirmam que essa obrigatoriedade foi cumprida e, à excepção de Sousa, concordam que a mesma foi prejudicial.¹⁵⁷⁵

Em 1959 foi fundada a Banda da SFCIA, após uma cisão no seio da Banda da Sociedade Filarmónica Recreio Artístico da Amadora provocada por divergências entre elementos. A sua denominação relaciona-se com o facto de inicialmente ter sobrevivido com a ajuda dos comerciantes e industriais locais. Em meados da década de setenta, diversos problemas interferiram na actividade da Banda da Amadora e alguns potenciaram a escassez de músicos. Palminha confirma esse período difícil, aquando da saída do maestro José Figueiredo, e refere que o regente que o substituiu (José Gaspar) – devido às dificuldades financeiras da sociedade – dispensou os músicos da Banda de Caneças que colaboravam com a banda, sendo que esta ficou dependente da integração imediata dos aprendizes na banda,¹⁵⁷⁶ a maioria dos quais não estava preparada musicalmente para a integrar. Entretanto faleceu Ludgero Alves, principal dinamizador e angariador de donativos para banda. Portanto, além do afastamento involuntário de dois indivíduos importantes na actividade da banda desde a sua génese (José Figueiredo e Ludgero Alves), esta viu-se privada dos colaboradores da Banda de Caneças. Também é provável que em 1974 – ano da Revolução dos Cravos – tenham havido desentendimentos no seio dos corpos gerentes da colectividade uma vez que, de acordo com documentos oficiais, e contrariamente aos outros anos, nesse ano houve dificuldades em eleger uma direcção devido à indisponibilidade dos sócios para tal.¹⁵⁷⁷

¹⁵⁷³ Não esqueçamos que em bandas com cerca de trinta elementos, como era usual na época, a saída de oito ou dez elementos provocava de imediato um desequilíbrio enorme no seio da banda, sobretudo se vários deles pertencessem ao mesmo naipe.

¹⁵⁷⁴ Entrevistas a Sousa.

¹⁵⁷⁵ Entrevistas a Trindade, Sousa e Almeida.

¹⁵⁷⁶ Entrevista a Palminha.

¹⁵⁷⁷ Arquivo SFCIA, *Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral*, Acta 21, 10-12-1974, não catalogado.

No período em consideração, o repertório da Banda da Amadora consistiu essencialmente em marchas, hinos, rapsódias e outros arranjos de música popular, compostos na maioria por compositores portugueses, sobretudo pelo regente José Figueiredo (v. Anexo 5.7). Temas de música latino-americana e anglo-saxónica foram interpretados somente a partir de finais da década de setenta, à excepção de um arranjo para banda de *Jesus Cristo Superstar*, a primeira obra daquele estilo interpretada pela banda. Palminha considera que este tipo de música causou impacto, quer nos elementos da banda, quer nos ouvintes, que passaram a assistir aos concertos com mais frequência: “Estavam sempre a ouvir a mesma coisa... era sempre o mesmo repertório... quando começou a tocar isso... esse tipo de música... as pessoas diziam que assim já dava gosto ouvir a banda”.¹⁵⁷⁸

Ao contrário de muitas congéneres da região de Lisboa, o repertório interpretado pela filarmónica de Carnaxide assemelhou-se às bandas da região norte litoral do país: transcrições para banda de trechos orquestrais, sobretudo poemas sinfónicos e aberturas de ópera e de zarzuelas. *Tosca* (Puccini), *Lohengrim* (Wagner), *Gioconda* (Ponchielli), *Cavaleria Ligeira* (Suppé), *Cármén* (Bizet), *Aida* (Verdi), *Segunda rapsódia húngara* (Liszt) e *Suíte Alentejana* (Luís de Freitas Branco) foram as obras de referência desta banda, que também interpretou obras de Beethoven e Rossini, além das habituais marchas, *pasodobles*, hinos, fantasias e rapsódias baseadas em temas populares portugueses (incluindo dos regentes Francisco Villa Nova e Domingos Canhão), das quais se destacaram *Uma festa na Serra do Pilar*, de Sousa Morais, *Rapsódia do Minho* e *Rapsódia Portuguesa*, de Figueiredo. Trechos de música latino-americana e anglo-saxónica foram incluídos posteriormente, na década de oitenta, e tiveram uma repercussão positiva, não só nos elementos da banda, como no público.¹⁵⁷⁹ Em 18 de Outubro de 1959 sabemos que efectuou um concerto, inserido nas festas da Cruz-Quebrada, onde interpretou um programa de acordo com a tipologia de repertório acima referida: *Gerona*, marcha de S. Lope; *Semiramide*, sinfonia de Rossini; *Instantâneos*, fados de Sousa Moraes; *Cavaleria Rusticana*, ópera de Mascagni; *Cenas rústicas*, suíte de Villa Nova; *Alto camarada*, marcha militar de Teike.¹⁵⁸⁰

Recordamos que a indisponibilidade de fontes levou-nos a excluir a Banda da Associação dos Bombeiros Voluntários Progresso Barcarenense da nossa investigação. Porém, existem dados que ajudam a caracterizar este grupo musical no período em estudo, designadamente, as respostas a um inquérito da SEIT às filarmónicas, em 1971. A sua análise permite compreender os problemas de ordem material e os de natureza artística e humana. Quanto aos primeiros, o inquérito refere uma situação financeira difícil, cujas únicas receitas eram as quotizações e alguns

¹⁵⁷⁸ Entrevistas a Gaspar e Palminha. Durante o Estado Novo a interpretação desta obra foi proibida certamente devido ao seu argumento controverso e contrário aos valores defendidos pelo regime português.

¹⁵⁷⁹ Entrevista a Trindade e Sousa.

¹⁵⁸⁰ *O Cruz Quebradense*, Cruz-Quebrada, Outubro de 1959, p. 14.

subsídios de proveniência não mencionada. Além das despesas relativas à banda, refere as inerentes à actividade operacional dos bombeiros. Concretamente em relação ao instrumental, o seu estado de conservação era razoável, mas insuficiente. Os problemas de natureza humana estavam ligados ao recrutamento de músicos, considerado difícil, sendo que, por várias razões, os músicos não compareciam nos ensaios com regularidade. Tal como na banda, na escola de música era difícil a angariação de aprendizes. O maestro era um músico profissional, remunerado, e responsável pelo ensino na escola da banda. Através da constituição instrumental mencionada, constatamos que a banda possuía vinte e seis executantes de instrumentos de sopro mais o naipe de percussão, constituído entre dois e quatro elementos (vinte dos músicos residiam em Barcarena). Esse inquérito também menciona que a banda estava desfalcada de elementos por diversas razões, mas não as especifica. O mesmo documento revela uma boa aceitação da banda na localidade e o registo de “manifestações de apoio e carinho pela banda, ao que a banda retribuía com concertos periódicos na localidade, embora as saídas fossem poucas”.¹⁵⁸¹

Analogamente, a Banda da Sociedade Filarmónica Recreio Artístico da Amadora foi excluída deste estudo, embora possamos apresentar alguns dados. Após a cisão de 1959 (que originou a criação da SFCIA), a actividade deste agrupamento foi intermitente e com períodos de inactividade, como a ocorrida logo após a dissidência de alguns elementos em 1959. Num documento elaborado manualmente, Ludgero Alves (um dos dissidentes que em 1959 fundaram a SFCIA) escreve o seguinte: “Em Agosto de 1958 houve a desinteligência entre a banda e a direcção, sobre um ensaio que a banda tinha que ter para no domingo seguinte dar um concerto no Jardim Delfim Guimarães. Foi daí que ela acabou (...). [em Novembro de 1959] o Sr. Matos não sabia que ela [a banda] tinha acabado”.¹⁵⁸² Mesmo tendo conhecimento de um subsídio de 5000 escudos da CM de Oeiras, em 1964, e outro de mil escudos, em 1965, do Governo Civil de Lisboa,¹⁵⁸³ não é garantido que a filarmónica desta sociedade estivesse activa, uma vez que esses valores podem ter como destino outras actividades e valências da colectividade, que se manteve activa. Porém, pelo menos no ano de 1966, a banda desta sociedade teve actividade, sendo considerada por um periódico local “o símbolo e a razão da existência [da sociedade], embora possuísse também um conjunto cénico”.¹⁵⁸⁴ Segundo Luís Fonseca, este agrupamento tinha uma parceria com a Banda Incrível Almadense para se complementarem, ou seja, nos serviços mais importantes, músicos da Incrível ajudavam a Recreio Artístico e vice-versa. Este acordo foi concretizado em virtude de ambas as filarmónicas possuírem o mesmo regente – o subchefe

¹⁵⁸¹ ANTT Lisboa, SNI, Cx. 5672, *Inquérito da SEIT*, 1971.

¹⁵⁸² Ludgero Alves, op. cit., 1990.

¹⁵⁸³ AMO, Cx. SMR-1 (1964 a 1989), *Presidente da CM de Oeiras em carta dirigida ao presidente da SFRAA*.

¹⁵⁸⁴ *Costa do Sol*, Ano III, 117, 16-07-66, p. 1.

Anjos.¹⁵⁸⁵ Por volta de 1975 a Banda da Sociedade Filarmónica Recreio Artístico cessou actividade em definitivo, embora tenha entrado em declínio anos antes, o que nos leva a sustentar que ela nunca recuperou totalmente da cisão de 1959. Esta banda usou, até ao seu término, instrumentos de diapasão brilhante.¹⁵⁸⁶

Nas décadas de 1940 e 1950 assistimos a uma decadência quase generalizada nas filarmónicas do concelho de Oeiras, seguida de uma posterior revitalização a partir de finais dos anos de 1970 e, sobretudo, nas décadas de oitenta e noventa, embora com excepções. Essa decadência é atestada pelo elevado número de bandas extintas por volta de meados do século XX, nomeadamente, em Paço de Arcos, Linda-a-Velha, Cruz-Quebrada, Porto Salvo e Linda-a-Pastora. Igualmente, as duas filarmónicas da freguesia de Oeiras foram extintas nos anos cinquenta – bandas da Academia de Instrução Musical Oeirense e da Sociedade União Musical e Escolar Oeirense.¹⁵⁸⁷ Como refere Salvador Costeira,

*Oeiras foi, com desenvolvimento nos dois primeiros quartéis do século XX, uma vila de grandes músicos, e bandas de significativa projecção, como a da velha Academia, a dos «Carecas», ou seja a SUMEO, e ainda a dos bombeiros e a da Fundação de Oeiras (...). Porém, por razões de ordem diversa, todas elas se esfumaram no tempo, e com um golpe fatal no início do terceiro quartel do século XX.*¹⁵⁸⁸

Apesar de não sabermos especificamente os motivos para a extinção de tantas bandas – não sendo de descurar as alterações sociais, económicas e culturais ocorridas neste concelho vizinho da capital, aliadas ao facto de todas essas bandas estarem sediadas na zona litoral do concelho, a mais urbanizada – é um facto que todas desapareceram no mesmo período temporal (meados do século XX). A decadência das bandas oeirenses, porém, não atingiu todas de igual forma, uma vez que algumas resistiram, designadamente, as de Carnaxide e da Amadora, esta, fundada inclusivamente durante esse período. A banda de Carnaxide, não apenas permaneceu activa como, em termos de matéria humana, não teve um défice significativo de elementos (excepto em meados da década de setenta, por motivos políticos atrás explanados). Para esse período considerado positivo pelos entrevistados contribuíram os regentes, nomeadamente Francisco Villa Nova e Domingos Canhão, ambos músicos profissionais. De acordo com

¹⁵⁸⁵ Entrevista a Luís Fonseca, Nespereira, 25-05-2014. Este nespereirense viveu e trabalhou durante vários anos na Amadora, tendo inclusive participado nas bandas desta localidade.

¹⁵⁸⁶ Em 1 de Outubro de 1989 este agrupamento foi reactivado e passou a denominar-se Banda da Sociedade Filarmónica de Apoio Social e Recreio Artístico da Amadora.

¹⁵⁸⁷ Deve ser feita uma excepção à Banda da Fundação, extinta apenas em 1974, mas por motivos específicos, sendo esta uma banda muito particular devido à sua ligação a uma empresa.

¹⁵⁸⁸ *Apud* Sandra Fernandes e Osvaldo Gago, “Apresentação” in *Maestro Joaquim Alferes – fotobiografia*, Oeiras, fotobiografias.com, 2004.

Trindade, a competência destes regentes fez com que o período em estudo tenha sido de evolução em termos musicais.¹⁵⁸⁹ Num periódico dos anos sessenta, foi referido um período áureo da banda, aliado à competência do maestro Villa Nova:

*(...) é digno de realce (...) um dos períodos áureos em que a banda foi dirigida por um homem que à colectividade deu todo o seu esforço e dedicação (...) quer ensaiando, organizando ou mesmo orientando pondo sempre o interesse da banda acima dos seus. Estamos a referir ao maestro Villa Nova.*¹⁵⁹⁰

Almeida considera igualmente, o terceiro quartel do século XX, um período de evolução na Banda de Carnaxide e justifica a sua opinião com a existência de uma conjugação de factores:

*Eu acho que ela teve uma evolução... vamos lá ver... desde que eu entrei, em 1950... eu não digo que teve uma evolução... mas teve muito boa realmente nas mãos desse senhor Canhão... se não teve evolução, também não teve declínio... eu diria até que teve alguma evolução. Eu lembro-me de ir dar um concerto a Algés e estava lá o [José] Atalaya (...) e ele disse que ficou muito admirado como é que a nossa banda tocava uma peça daquelas. Ele admirava-se como uma banda amadora ousava-se tocar aquilo, e para mais executar da maneira que executou. Eu acho que realmente a banda estava muito boa. Talvez até com alguma evolução. Não foi só a banda. Foram também os dirigentes (...). Por outro lado se calhar a própria organização mais sólida da banda... um maestro que realmente nos motivava. E provavelmente tudo isso de conjugou.*¹⁵⁹¹

Além do papel do maestro e dos dirigentes, Almeida realça a aptidão musical dos músicos: “Devido à qualidade dele [do maestro] e não só... ele apanha a melhor matéria-prima. Na altura as pessoas estavam mais receptivas a ir tocar”. Trindade também reconhece o terceiro quartel do século XX como um período evolutivo: “Evoluímos mais aqui em Carnaxide... com os regentes que arranjamos. O Villa Nova, depois o Canhão...”. Este entrevistado considera mesmo que esse período foi o auge da Banda de Carnaxide. Sousa considera que o terceiro quartel do século XX “foi até uns anos em que a banda teve muito bem”, particularmente “devido à qualidade dos seus maestros”.¹⁵⁹²

Contrariamente, a Banda da Amadora teve especiais dificuldades nesse período, tanto mais que foi uma das poucas fundadas em Portugal, no decorrer do terceiro quartel do século XX. A criação desta filarmónica só foi possível com o apoio de comerciantes e industriais da

¹⁵⁸⁹ Entrevista a Trindade.

¹⁵⁹⁰ *O Cruz-Qubradense*, Cruz-Quebrada, Ano II, nº 16, Maio de 1968, p. 7-8.

¹⁵⁹¹ Entrevista a Almeida.

¹⁵⁹² Entrevistas a Almeida, Trindade e Sousa.

Amadora, o qual posteriormente não foi tão relevante, dada a estagnação a que a mesma foi sujeita, sobretudo nos aspectos humano e material.

Conclusivamente estamos convictos de uma decadência *bandística* em Oeiras, no período em estudo, sobretudo se tivermos em conta as bandas existentes antes e depois de meados do século XX. Quanto à única activa em todo o terceiro quartel do século XX, a Banda de Carnaxide, consideramos que – exceptuando a vertente artística, que parece ter evoluído, segundo a opinião unânime dos entrevistados desta banda – houve uma estagnação em diversos aspectos, pois pouco ou nada mudou face ao período antecessor: repertório, estilo de fardamento, locais de actuação, constituição e estado de conservação dos instrumentos ou constituição humana. Após um quarto de século de particular decadência ou estagnação no movimento *bandístico* oeirense, a partir de meados da década de 1970 foi iniciado progressivamente um período de revitalização, visível, quer no aumento da dimensão das bandas existentes, quer nas várias que surgiram ou ressurgiram a partir de então e já identificadas no início do subcapítulo 5.5.

5.6. Síntese conclusiva

Os recursos humanos disponíveis nas bandas dos quatro municípios considerados foram influenciados pela difícil retenção de músicos e pela dificuldade em captar aprendizes, o que fomentou a redução do número de elementos em algumas bandas ou o seu término definitivo ou temporário, como as de Espadanedo, Cinfães, Castanheirense, Santa Cruz, Silvarense e Castelo Novo. Para a primeira dificuldade contribuíram os fenómenos da emigração de músicos e da Guerra Colonial. Especificamente o primeiro, teve uma repercussão desigual entre as bandas, incluindo no mesmo concelho, embora seja possível esboçar as seguintes linhas: em Cinfães esse fenómeno demográfico teve um impacto superior nas bandas de Espadanedo, Cinfães e, sobretudo, Ferreiros; em Águeda afectou especialmente as duas de Fermentelos, uma localidade de fortes hábitos emigratórios; no Fundão afectou e foi decisivo para o fim de quase todas; finalmente, nas filarmónicas de Oeiras este fenómeno não foi sentido nas duas bandas estudadas, ao que não foi alheio o aumento significativo da população residente no município e, por sua vez, de potenciais recursos humanos. A mobilização de músicos para a Guerra Colonial teve um impacto menor na actividade das bandas. Além de se prolongar por menos tempo, apenas foram alistados jovens em idade de recrutamento. Nas bandas constituídas maioritariamente por músicos de idade avançada, ou crianças, tal fenómeno não teve repercussão.

A outra causa do défice de elementos em algumas bandas civis foi a difícil captação de aprendizes, um fenómeno transversal às integradas no nosso estudo. Diversas circunstâncias contribuíram para essa dificuldade de recrutamento: o aparecimento de alternativas de entretenimento direccionadas à juventude (incluindo desportivas), as novas preferências musicais dos jovens por géneros modernos, a disseminação das aparelhagens sonoras e de conjuntos musicais concorrentes das bandas ou o aparecimento da TV. Estes fenómenos tiveram maior relevância nas zonas urbanas ou semiurbanas, ou seja, não tiveram impacto em aldeias do Fundão, de Cinfães ou de Águeda, mas tiveram em Oeiras, onde contribuíram para a aniquilação de quase todas as bandas, em meados do século XX. O método desmotivante e limitador de formação musical proporcionado aos aprendizes, a não identificação sentida pelos potenciais aprendizes com os executantes das bandas (maioritariamente adultos) nem com a tipologia de repertório interpretado e as actividades desenvolvidas ou ainda a indisponibilidade de instrumentos musicais para ceder aos aprendizes também obstruíram o ingresso de músicos.

As debilidades financeiras foram transversais a todas as filarmónicas. O principal rendimento foi o valor obtido na participação em serviços religiosos, à excepção das bandas oeirenses, onde as quotizações, donativos e alguns apoios públicos foram mais relevantes. A maioria das bandas não beneficiou de apoios públicos, quer do poder local, quer do central. As despesas mais significativas foram a remuneração do regente, a compra e manutenção de instrumentos musicais e fardamentos e o pagamento aos instrumentistas, à excepção das sediadas

em Oeiras, onde estes não eram remunerados. As dificuldades financeiras das bandas dificultaram a aquisição e a renovação de diverso tipo de material, a construção de uma sede com condições dignas ou a contratação de um maestro músico profissional. No período em estudo, onze das dezasseis bandas investigadas encontravam-se legalizadas e possuíam os respectivos estatutos aprovados pelas entidades competentes (as restantes cinco estavam isoladas de qualquer colectividade). Porém, a estrutura organizacional era frágil e amadorística, já que comumente esses documentos não eram cumpridos, sendo frequente a não realização de eleições para os órgãos sociais nem reuniões de carácter formal. Devemos abrir uma excepção às duas bandas de Oeiras, cujo funcionamento estava subordinado aos respectivos órgãos directivos, estando ambas integradas numa associação, tal como a maioria das bandas da região sul do país.

A maioria das bandas possuía um instrumental pouco variado e em mau estado de conservação, além de, por vezes, ser insuficiente. Comprovamos que quase todas as bandas iniciaram a transição da afinação do diapasão brilhante para o normal somente após o 25 de Abril de 1974 e uma parte delas utilizou ambas as afinações em simultâneo. O modelo organológico das bandas era homogéneo e não teve alterações significativas ao longo do terceiro quartel do século XX. Esse modelo era deficiente e impossibilitou-as de interpretar parte do reportório escrito para banda, que exigia instrumentações mais completas. Os fundamentos para a não inclusão dos instrumentos em falta relacionam-se com o seu elevado custo, dificuldades de aprendizagem e ausência de formadores qualificados para o seu ensino.

A formação musical dos elementos das filarmónicas era maioritariamente rudimentar e limitadora. Aos aprendizes era proporcionado um ensino informal e sem metodologia, facultado por um membro da banda, geralmente o regente, responsável pelo ensinamento de todos os instrumentos. A aplicação de um método de ensino desajustado era, igualmente, transversal a todas as bandas. Não obstante o número elevado de crianças que manifestava interesse em aprender música, na maioria das bandas estudadas o ingresso de aprendizes era escasso, uma consequência da desistência de uma parte significativa deles, face ao ensinamento pouco atractivo facultado pelos formadores, além de o período de aprendizagem ser frequentemente demasiado longo, o que potenciava desmotivação e consequentes desistências. Este fenómeno, aliado à escassez de condições materiais, incluindo instrumentos musicais, teve influência no défice de instrumentistas em algumas filarmónicas. A ausência de um espaço físico para o ensino foi comum a quase todas as filarmónicas. A formação musical insuficiente dos executantes das bandas alongava-se à maioria dos regentes, pois quase nenhum obteve formação musical formal em conservatórios ou academias de música.

A aceitação das filarmónicas nas respectivas localidades foi heterogénea entre elas, embora tenha sido boa na maioria, designadamente, nas bandas de Cinfães, Fundão e em algumas de Águeda e Oeiras. Igualmente, o carinho, o empenho e a dedicação dos músicos pela respectiva banda foram determinantes, sobretudo, nas filarmónicas dos concelhos de Cinfães, Águeda,

Fundão e na de Carnaxide, além de terem um papel decisivo na atracção de familiares e amigos. Porém, em algumas bandas (sobretudo na da Amadora) essa aceitação foi maior nas faixas etárias elevadas da população visto que os jovens frequentemente tinham outras preferências musicais. Embora o prestígio pessoal em integrar uma filarmónica tenha sido variável entre bandas, contrariamente a Águeda, nos concelhos de Cinfães e Fundão era motivo de orgulho e prestígio, além de ser uma oportunidade de elevação social no seio da comunidade, face ao prestígio que a banda granjeava na região. Porém, em algumas bandas, sobretudo nas aguedenses, e em algumas de Cinfães e do Fundão, por vezes os músicos eram associados ao consumo excessivo de álcool.

O repertório musical interpretado consistiu sobretudo em transcrições de obras orquestrais de autores estrangeiros, marchas, fantasias e arranjos de música popular (incluindo géneros dançantes originários de outros países, como a valsa e a polca), apesar das dissemelhanças entre regiões. A não inclusão de obras baseadas em temas musicais latino-americanos e anglo-saxónicos, está ligada ao frequente desconhecimento e dificuldades de acesso a este género de repertório por parte dos regentes, bem como às dificuldades de interpretação ou à inexistência de condições instrumentais para o executar.

Corroboramos afinidades e dissemelhanças entre as bandas pesquisadas. Por um lado, a situação financeira, o tipo de formação musical facultada aos músicos, o género e a faixa etária dos executantes, unem a generalidade das bandas estudadas; por outro, a disponibilidade de executantes, o grau de aceitação local, a tipologia do repertório interpretado, a organização e estrutura das bandas, os contextos de actuação e a formação musical dos regentes, são fenómenos que as separam e que variaram entre regiões e até entre bandas do mesmo concelho.

Estamos convictos que o terceiro quartel do século XX foi um período pouco dinâmico, ou mesmo, de declínio (veja-se a quantidade de bandas extintas) nas filarmónicas consideradas. Uma inércia que é mais visível se tivermos em consideração as mutações aceleradas da sociedade portuguesa. Perante uma sociedade em mutação as bandas não foram capazes de transformar-se, adaptar-se e arranjar formas de cativar, quer aprendizes, quer o público. Permaneceram inertes e agarradas ao passado. Diversas personalidades contestaram o estado de paralisia das filarmónicas, o seu défice de inovação e incapacidade de adaptação ao meio envolvente. Silva Dionísio acusou as colectividades de serem compartimentos estanques e desafiou os dirigentes e regentes a medidas inovadoras, como a troca de regentes em alguns ensaios, a presença de músicos em ensaios de sociedades vizinhas e a realização de ensaios em conjunto com outras bandas, aproveitando repertório comum.¹⁵⁹³ Num colóquio, Humberto Biu alertou para a necessidade de

¹⁵⁹³ ABSGNR ESD, BF2, *As filarmónicas e os seus problemas*, palestra, convite de Manuel Furtado, p. 3.

as bandas evoluírem para acompanhar a evolução da sociedade: “Parece-nos pois de concluir que as bandas de música se querem sobreviver, têm efectivamente de andar com os tempos”.¹⁵⁹⁴

¹⁵⁹⁴ Joaquim Fernandes e Manuel Gonçalves, “Música Popular Portuguesa”, in AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa - Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984, p. 86.

Conclusões

Para compreender as bandas civis no terceiro quarto do século XX é essencial ter em consideração a conjuntura política, económica e social do país, nomeadamente, o facto de Portugal ser um país pobre, atrasado, desigual e com taxas de analfabetismo elevadas, sobretudo nos meios rurais. Reflexo dessa situação, as bandas foram condicionadas pelos obstáculos subjacentes, sobretudo do ponto de vista financeiro, dado que uma parte significativa do orçamento do país era direccionada para travar três frentes de guerra em África. A par disso, a educação e a cultura não eram prioritárias num país governado por um regime de cariz conservador e avesso à mudança e à inovação.

Fundamentalmente, não foram proporcionadas às bandas as condições necessárias para um pleno desenvolvimento da sua actividade como ocorreu noutros períodos. Ainda assim, a maioria teve a capacidade de sobreviver e levar adiante um papel musical e social de relevo. Quando lhes foram dadas melhores condições, sobretudo a partir da década de 1980, elas inovaram e reinventaram-se a vários níveis, alcançando patamares artísticos e uma relevância social como nunca na sua história, adaptando-se facilmente a uma sociedade também ela reinventada. É justo assinalar, todavia, a maior consciencialização para os problemas das bandas ocorrida a partir de finais da década de sessenta, quando organismos públicos e privados levaram a cabo iniciativas para as promover e estimular.

O fenómeno ocorrido nas bandas não foi único e alongou-se a outros campos da vida musical portuguesa, pois não houve condições para um desenvolvimento musical, não obstante a acção consistente desenvolvida pela FCG. A pouca formação e consequente incapacidade de inovar nos responsáveis directivos das bandas também não foi exclusiva deles, uma vez que a baixa escolaridade foi transversal à maioria dos portugueses. Como atestamos nesta tese, muitos responsáveis directivos das bandas (tal como os músicos e regentes) provinham de meios socioeconómicos desfavorecidos e possuíam uma visão limitada e redutora das bandas.

O predomínio de homens nas bandas, como noutras áreas da sociedade, foi um dos efeitos do ambiente conservador e patriarcal vivido em ditadura, tal como o adiamento do emancipar da mulher na sociedade portuguesa e o seu consequente desejo de participar em actividades antes reservadas aos homens. Como explanamos neste trabalho, o posterior ingresso de mulheres nas bandas – ocorrido em consequência de uma evolução de mentalidades – foi crucial para a sua revitalização, quer pelo seu papel artístico, quer pela atracção que exerceu nos jovens do sexo masculino.

Apesar de alguma perda de relevância na sociedade portuguesa e não obstante os problemas e fragilidades, mencionados ao longo deste trabalho, as filarmónicas ocuparam um espaço fundamental na vida musical portuguesa e atenuaram, dentro das suas capacidades, o atraso cultural e educacional do país. É digno de realce o seu papel num país com índices culturais e educativos distantes da realidade de outros países europeus. Pese embora as naturais lacunas, esse papel foi especialmente valioso no âmbito do ensino musical, daí, a expressão tão utilizada na época: “as bandas são o conservatório do povo”. Das bandas civis saiu uma parte significativa dos instrumentistas de sopro das bandas militares e das orquestras profissionais. Vários músicos de sopro, iniciados em filarmónicas, tornaram-se referências nacionais no seu instrumento e leccionaram na principal instituição de ensino musical à época, o Conservatório Nacional. O facto de hoje existir uma “escola” de instrumentos de sopro que rivaliza com as melhores da Europa não é indiferente à tradição de bandas de música existente no nosso país.

O papel social e divulgativo das bandas foi também inquestionável, sobretudo nos meios rurais, onde eram com frequência a única actividade lúdica da população. As bandas eram o agrupamento musical mais disseminado no país e, com frequência, o único meio de a população ter acesso à audição das grandes obras da história da música. Sem elas algumas dessas obras nunca seriam interpretadas nos meios rurais, onde as orquestras de Lisboa e do Porto nunca se apresentavam, face à inexistência de condições técnicas. O papel cultural e educativo das bandas é mais valioso se tivermos em conta o número residual de escolas de música oficiais, orquestras e outros agrupamentos musicais profissionais. As bandas também tiveram um papel relevante na participação em eventos institucionais e sobretudo nas festas religiosas, pois geralmente eram o único agrupamento musical permitido pela igreja em determinadas funções.

Em suma, estes agrupamentos foram uma espécie de oásis no panorama cultural português, com uma capacidade de superação e sobrevivência dignas de realce. Importa, contudo, enfatizar a heterogeneidade das bandas civis portuguesas reportada nesta tese, mais evidente entre os meios rurais do interior e regiões urbanas do litoral. Naturalmente, essa heterogeneidade foi um obstáculo à elaboração de um retrato fiel desses agrupamentos no período considerado.

O espaço fundamental que as bandas civis ocupam na vida musical portuguesa levou-nos a realizar a presente investigação, cujo cerne se concentra no estudo desses agrupamentos no decorrer do terceiro quartel do século XX, particularmente dos concelhos de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras. As diversas afinidades entre o panorama nacional, discutido no capítulo 2, e o estudo mais aprofundado de um número seleccionado de casos, objecto do último capítulo, permitem uma análise robusta das bandas em Portugal. Dito isto, a consciência dos riscos de generalização esteve sempre presente havendo apenas a preocupação em apontar o que possam ser traços comuns, sobretudo com as filarmónicas de concelhos vizinhos ou da mesma região.

Numa época de mutações a vários níveis no mundo ocidental, e em particular em Portugal, é interessante notar que as filarmónicas não parecem inovar face ao período antecessor,

nomeadamente, ao nível dos recursos humanos, da situação financeira e paradigma organizacional, do instrumentário e outros bens materiais, assim como do tipo de ensino praticado. O estilo dos uniformes, as práticas performativas e o género de repertório musical interpretado também permaneceram inalterados. Nesta linha de pensamento podemos concluir que o terceiro quartel do século XX foi um período pouco dinâmico para o movimento filarmónico português – de proporções diferentes entre regiões – ou, até mesmo, de declínio, se tivermos em conta as dezenas de bandas civis reduzidas de elementos ou cessadas. Existem porém excepções que não podemos ignorar, como em Tarouquela, ao que não foi alheio o estatuto de banda municipal e o conseqüente apoio camarário privilegiado, além de importantes donativos de sócios.

Apesar de as filarmónicas não acompanharem o ritmo de transformação acelerado que caracterizou a sociedade portuguesa, foi possível verificar que a sua actividade foi influenciada pela complexa conjuntura política, económica, demográfica, social e cultural do país, e pelos fenómenos daí subjacentes, que afectaram sobretudo os recursos humanos, fomentando a redução de elementos ou o término definitivo ou temporário de algumas bandas. O estudo dos casos que analisamos mais aprofundadamente corrobora esta situação: seis das dezasseis bandas abordadas foram extintas.¹⁵⁹⁵

No referente aos cinco objectivos específicos expostos na introdução, podemos enumerar várias questões importantes que aferimos:

I. A disponibilidade de recursos humanos nas bandas foi influenciada pelo afastamento dos músicos e / ou pela dificuldade de captar aprendizes. Para a primeira razão contribuíram sobretudo os fenómenos da emigração de músicos e da mobilização para a Guerra Colonial. Ambos tiveram uma relevância desigual consoante as bandas e as regiões, embora seja possível esboçar o seguinte:

– A emigração afectou a actividade de uma quantidade significativa das filarmónicas portuguesas, atendendo ao número de músicos que emigrou em busca de melhores condições de vida. Este fenómeno teve especial relevo nos meios rurais do norte e centro do país, as regiões onde o impacto terá sido maior. O nosso Estudo de Casos atesta este ponto de vista, pois foi precisamente em Cinfães, Águeda e Fundão que a emigração de músicos foi mais relevante, embora algumas bandas de Cinfães e Águeda não tenham sido afectadas. Nas duas filarmónicas de Oeiras o êxodo demográfico não teve relevância, registando-se aliás um aumento significativo da população residente no concelho e, por sua vez, de potenciais recursos humanos. Isto porque, Oeiras foi um espaço de atracção e concentração urbana;

¹⁵⁹⁵ À excepção de uma, as restantes foram reactivadas posteriormente, sobretudo após a revolução democrática.

– Quanto à mobilização de músicos para a Guerra Colonial, teve um impacto menor na actividade das filarmónicas, incluindo as do nosso estudo, porque, além de se prolongar por um período de tempo inferior, apenas foram mobilizados para o conflito os jovens em idade de recrutamento. Portanto, nas bandas constituídas maioritariamente por músicos de idade avançada, ou crianças, tal fenómeno não teve repercussão. Ainda assim, vários dados indicam que este conflito bélico contribuiu para a falta de executantes nalgumas filarmónicas, isto porque, por menor que fosse o número de músicos mobilizados, a sua ausência fez-se sentir devido às dimensões limitadas das bandas. Por outro lado, a Guerra Colonial estimulou o êxodo de jovens músicos receosos do recrutamento militar. Em 1971, quase duas centenas de bandas portuguesas referiram a mobilização de músicos para a guerra colonial como lesiva ao seu funcionamento;

– A dificuldade de captação de aprendizes foi factual na esmagadora maioria das bandas civis e foi transversal às dezasseis bandas do nosso estudo, incluindo as que possuíam uma dimensão humana habitual para a época. Os múltiplos factores associados ao crescimento económico, ao consumo, a novos hábitos adquiridos e às mudanças de mentalidades enquadrados nas transformações sociais, económicas, culturais e demográficas, ocorridas no seio da sociedade portuguesa entre as décadas de cinquenta e setenta – apesar dos ataques serrados da igreja e do regime – determinaram ou acentuaram a dificuldade em recrutar aprendizes para as filarmónicas, designadamente, o aparecimento de alternativas de entretenimento apelativas aos jovens (incluindo actividades desportivas), as novas preferências musicais dos jovens por géneros então considerados modernos, a disseminação de aparelhagens sonoras e de conjuntos musicais concorrentes das bandas ou o advento da televisão;

– Os factores referidos no parágrafo anterior tiveram maior relevância precisamente nas zonas urbanas ou semiurbanas. Ou seja, não tiveram repercussão em aldeias do norte e centro do país (não só devido à maior dificuldade de penetração de “hábitos modernos”, como à frequente falta de electrificação necessária para a utilização de aparelhos), mas tiveram em regiões urbanas do litoral, como Oeiras. Neste município, as referidas transformações influenciaram de forma significativa a actividade da maioria das filarmónicas em meados do século XX e terão contribuído para a aniquilação de quase todas elas. A Banda da Amadora foi a única deste município – entre as localizadas em zonas urbanas – que se manteve activa, pesem embora as assumidas dificuldades em recrutar músicos. Opostamente, nas bandas dos concelhos do Fundão, Cinfães, Águeda e na de Carnaxide (freguesia oeirense, mas de características rurais) aqueles factores não tiveram um impacto expressivo ou influente no recrutamento de aprendizes para as filarmónicas porque tardaram em impor-se em meios rurais. Verificamos que nos quatro concelhos considerados no nosso Estudo de Casos, as bandas tiveram maior dificuldade de sobrevivência na sede de concelho, mais desenvolvida e com diversas formas de entretenimento. Em todos eles, diversas bandas foram extintas nas décadas de 1940 e 1950. Em suma, as filarmónicas dos meios rurais foram afectadas sobretudo pela dificuldade de retenção de

elementos. Por sua vez, as dos meios urbanos foram mais atingidas pela dificuldade em recrutar músicos;

– Durante décadas as bandas desfrutaram do privilégio de serem o único ou o principal meio recreativo ou de animação musical dos jovens de uma localidade. Nos anos cinquenta e sessenta perderam esse exclusivo, nos meios urbanos e em sedes de concelho. Face à não adaptação a um meio envolvente em rápida metamorfose, as bandas perderam o monopólio do associativismo recreativo, e musical em particular, em benefício de formas de entretenimento alternativas disseminadas a partir de então;

– A dificuldade em recrutar músicos nas filarmónicas tem outras explicações: o método desmotivante e limitador de formação musical proporcionado aos aprendizes – que provocou a desistência de uma parte significativa deles – , a não identificação sentida pelos potenciais aprendizes (de tenra idade) com os executantes das bandas (maioritariamente adultos) e muito menos com a tipologia de repertório interpretado e as actividades desenvolvidas ou ainda a indisponibilidade de instrumentos musicais para ceder aos aprendizes. Fundamentalmente, as bandas civis não proporcionaram às crianças e jovens incentivos ou contrapartidas para a sua participação, mantendo-se estáticas no tempo face ao desenvolvimento acelerado da sociedade;

– Os diferentes dados obtidos permitiram-nos verificar que, nas décadas precedentes ao período cronológico que nos propusemos a estudar, a dimensão habitual das filarmónicas não parece ter divergido significativamente face ao terceiro quartel do século XX. Neste sentido, pretendemos elucidar que no terceiro quartel do século XX não houve uma redução generalizada do número de músicos nas filarmónicas face a décadas anteriores, salvo algumas excepções, designadamente em bandas do interior norte e centro, como as do Fundão. Todavia, também não houve um acréscimo significativo, houve sim, uma manutenção no número de elementos, face às décadas precedentes, ou um ligeiro aumento em alguns casos. Aliás, interessa destacar que, entre o início e o fim do terceiro quartel do século XX, várias bandas incluídas na nossa investigação aumentaram, ainda que de forma pouco expressiva, o número de elementos, nomeadamente, as bandas de Nespereira, Cinfães, Tarouquela (concelho de Cinfães), Marcial, Castanheirense, Alvareense, Nova e 12 de Abril (Águeda). As bandas de Espadanedo e Ferreiros, ambas de Cinfães, mantiveram sensivelmente o número de músicos. Contrariamente, todas as filarmónicas fundanenses viram reduzidos os seus efectivos no decorrer desse período, tal como as duas congéneres de Oeiras, embora somente no final desse período e devido a motivos particulares;

– Corroboramos discrepâncias a propósito da dimensão das bandas. Verificamos bandas da região norte litoral e dos distritos de Lisboa e Setúbal com uma dimensão bastante acima da média e a rondar as quatro dezenas e outras com cerca de metade desse quantitativo, sobretudo no interior norte e centro. Essas disparidades também ocorreram entre filarmónicas do mesmo concelho, como em Cinfães, Águeda e Oeiras, onde coexistiram bandas com uma dimensão habitual para a época e semelhante à de décadas antecessoras, a rondar as três dezenas de

elementos, outras desfalcadas e algumas (poucas) com uma dimensão acima da média. Diferentemente dos restantes municípios, no Fundão a disponibilidade de executantes foi deficitária em todas as bandas locais, o que levou ao seu termo (permanente, nalguns casos);

– Ainda acerca desta matéria demonstramos a exclusividade de executantes do sexo masculino – um fenómeno comum à esmagadora maioria das filarmónicas do país, como é referido no capítulo 2 – e a elevada média etária dos músicos. Os elementos das filarmónicas pertenciam, essencialmente, a estratos socioeconómicos mais desfavorecidos da população e laboravam maioritariamente na agricultura e, embora em menor número, nos serviços. Uma excepção deve ser feita aos músicos de bandas de zonas industrializadas, como a Alvarense e a 12 de Abril, cuja maioria estava empregada na indústria que progressivamente se multiplicou naquelas localidades aguedenses. As ligações familiares (sobretudo entre pais e filhos) foram uma razão para o ingresso de crianças e jovens nas bandas, incluindo os primeiros elementos do sexo feminino, habitualmente descendentes de músicos. Finalmente, no quarto de século em consideração é constatável, não só a extinção – temporária ou definitiva – de inúmeras filarmónicas (incluindo em Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras), como a criação de um número residual delas. No nosso estudo foi apenas uma, em 1959, na Amadora (Oeiras), um número reduzido face a décadas anteriores.

II. Tal como o estudo da disponibilidade de recursos humanos, a análise das condições financeiras das bandas civis é outro objectivo específico da nossa tese. Salientamos as seguintes conclusões:

– As debilidades financeiras foram extensivas à maioria das bandas do país e transversais às dezasseis do nosso estudo. Fruto sobretudo da desproporção entre receitas e despesas, podem ter dificultado a manutenção de actividade de algumas bandas;

– O principal rendimento das bandas civis das regiões norte e centro – o único, em alguns casos – foi o valor obtido na participação em serviços religiosos. No sul, incluindo em Oeiras, evidenciaram-se as quotizações e os donativos. A maioria das bandas não beneficiou de apoios públicos, quer do poder local, quer do central, e as poucas que usufruíram – como as de Tarouquela, Carnaxide e Amadora – foram auxílios residuais e não sistemáticos;

– As despesas mais significativas foram a remuneração do regente e a aquisição e reparação de instrumentos musicais e fardamentos. O pagamento aos músicos foi outra despesa relevante, à excepção das bandas do sul (como em Oeiras), onde estes geralmente não eram remunerados;

– As dificuldades financeiras das bandas dificultaram a aquisição e a renovação de diverso tipo de material, a construção de uma sede ou sala de ensaio com condições dignas ou a contratação de um maestro músico profissional;

– No âmbito do suporte financeiro devemos ter em linha de conta a seguinte ideia: na Regeneração e na 1ª República as bandas tiveram como suportes e patrocinadores os párocos, professores primários, proprietários abastados e, sobretudo, as elites políticas locais; no pós 25 de Abril de 1974 e, principalmente na década seguinte, esse papel coube ao poder local e a alguns mecenas; no período em estudo, houve uma espécie de vázio nesse sentido, portanto, faltou às filarmónicas quem as amparasse e contribuísse para a sua estabilidade financeira. Este fenómeno não foi alheio a uma época de letargia nas bandas portuguesas.

– A propósito do paradigma organizacional, no período em estudo, foi comum as bandas das regiões norte e centro estarem isoladas de uma colectividade e serem coordenadas somente por um director, embora algumas tivessem estatutos aprovados e órgãos sociais. No nosso Estudo de Casos, nove das catorze bandas do norte e centro encontravam-se legalizadas e possuíam estatutos (as restantes cinco não tinham e estavam isoladas de qualquer colectividade). Porém, a estrutura organizacional era frágil e amadorística, já que comumente esses documentos não eram respeitados, sendo frequente a não realização de eleições para os órgãos sociais nem reuniões de carácter formal. Opostamente, as bandas da região sul do país (como as duas de Oeiras) estavam ligadas a sociedades recreativas ou culturais, habitualmente oficializadas e com uma organização mais eficaz, e com outras valências além do grupo musical.¹⁵⁹⁶

III. Reconhecer o modelo e outros aspectos organológicos das bandas é um dos objectivos específicos mencionados na introdução desta tese. Face à incapacidade financeira de renovar ou consertar, o instrumental das filarmónicas – quer a nível nacional, quer das dezasseis consideradas no nosso Estudo de Casos – era pouco variado e o estado de conservação oscilou entre o mau e o razoável, além de ser maioritariamente insuficiente, uma situação duplamente prejudicial: além da perda de aprendizes, a outros era-lhes cedido um instrumento que não era a sua primeira escolha. Podemos reportar outras conclusões relativas ao instrumentário:

– O paradigma instrumental mais comum nas bandas civis portuguesas, e em particular nas de Cinfães, Águeda, Fundão e Oeiras, consistiu em flautim, clarinete requinta, clarinetes soprano a três partes, saxofones (alto, tenor e, por vezes, soprano e barítono), cornetins ou trompetes, fliscornes, clavicornes ou saxtrompas alto a duas partes, trombones de pistões a duas partes, barítono ou bombardino, contrabaixo e percussão (geralmente caixa, bombo e pratos). Portanto, um modelo sem inovações, pois era usual nas bandas civis desde finais do século XIX. Este modelo organológico limitado era fruto do elevado custo dos instrumentos, da sua dificuldade de aprendizagem e da ausência de formadores qualificados para o seu ensino;

¹⁵⁹⁶ Outras bandas estiveram ligadas a organizações ou instituições específicas, como corporações de bombeiros, casas do povo, colégios ou firmas comerciais e industriais.

– Esta tipologia de instrumentação, tal como a disposição espacial no coreto, manteve-se homogéneo e sem alterações significativas ao longo de todo o terceiro quartel do século XX, sendo a inexistência de flauta, oboé, fagote, clarinete baixo, trompa e tuba comum nas bandas da época, tal como a existência de um naipe de percussão constituído unicamente por caixa, bombo e pratos. A utilização de trombones de pistões, em vez de varas, foi habitual, tal como o uso de claricorne ou de saxtrompa, em vez da trompa. Embora algumas filarmónicas do nosso estudo os possuíssem, o flautim e o saxofone barítono estavam frequentemente ausentes;

– O modelo de instrumentação relatado obstruiu a possibilidade de interpretação de parte do reportório editado e escrito originalmente para banda, sobretudo de editoras estrangeiras, que exigia instrumentações mais completas, nomeadamente a inclusão de vários instrumentos ausentes nas bandas. Desse reportório destacamos os arranjos de temas latino-americanos e anglo-saxónicos que exigiam sobretudo um naipe de percussão muito além dos três habituais. Naturalmente, os problemas instrumentais afectaram a performance musical e, por conseguinte, contribuíram para a inércia de algumas bandas;

– Face aos constrangimentos financeiros, a maioria das filarmónicas utilizou os diapasões de afinação brilhante e normal em simultâneo, um erro crasso, também prejudicial ao desempenho artístico. Isto sucedeu, por exemplo, nas bandas de Cinfães, Tarouquela, Ferreiros, Castanheirense, Nova, 12 de Abril, Santa Cruz, Perovisense, Carnaxide e Amadora. Somente na década de oitenta a maioria das bandas finalizou a substituição dos diapasões de afinação.

IV. Com base nas fontes discutidas nesta tese parece assente que a formação musical dos elementos das filarmónicas era maioritariamente rudimentar e limitadora, uma consequência do mesmo problema nos formadores. Corroboramos outras conclusões:

– A inexistência de um espaço físico organizado para o ensino, o que levou a que os alunos tivessem de se deslocar a casa ou ao local de trabalho dos formadores para lhes serem ministrados ensinamentos musicais, como sucedeu em quase todas as bandas do nosso estudo;

– A aplicação de um método de ensino desajustado e sem metodologia foi, igualmente, transversal às bandas consideradas: início com o treino exclusivo do solfejo – sem entoar melodias – seguido da prática no instrumento. Nesta segunda fase, após o treino de escalas, arpejos e alguns excertos do reportório musical da banda, os aprendizes eram incluídos no grupo. Um exercício crucial como a entoação de melodias era, geralmente, negligenciado. Não tivemos conhecimento de quaisquer outras bandas com um método diferente do apresentado;

– Aos aprendizes era proporcionado um ensino informal, facultado por um membro da banda, geralmente o regente, que era responsável pelo ensinamento de todos os instrumentos. Note-se a impossibilidade de um único formador ensinar devidamente todos os instrumentos musicais existentes na banda;

– O elevado número de desistências durante a aprendizagem contrastou com a quantidade significativa de crianças que principiava a aprendizagem musical, isto porque, a maioria desistiu antes do ingresso na banda. Este fenómeno pode ser visto como uma das consequências do inadequado, desmotivante e, nalguns casos, demasiado longo processo de ensinamento;

– Num primeiro momento podemos associar a impreparação musical dos elementos das bandas civis à escassez de academias e conservatórios de música. Porém, onde eles existiam, verificamos que geralmente não eram frequentados pelos músicos das bandas;

– Apesar de todos os condicionalismos, face à escassez de escolas oficiais de música e à prática musical reduzida no Ensino Básico, apuramos que as bandas civis desempenharam um papel valioso no ensino musical e na formação de ouvintes, em particular nos meios rurais;

– A formação musical insuficiente dos executantes das bandas alongou-se à maioria dos regentes. Constatamos que quase nenhum obteve uma formação musical formal em conservatórios ou academias. De qualquer forma, é justo ressaltar os regentes militares, geralmente um pouco melhor preparados, face ao contacto diário com a prática musical e maior possibilidade de troca de ideias e reportório com colegas. Nas regiões do interior do país a dificuldade em conseguir um regente profissional foi maior face à escassez de bandas militares ou orquestras profissionais sediadas naquelas zonas. Apesar disto, algumas bandas cinfanenses (e a Nova de Fermentelos) foram regidas por músicos profissionais, pelo menos em alguns períodos. A inexistência de inovações no âmbito performativo das bandas terá sido uma das consequências das limitações musicais dos regentes.

V. O grau de aceitação das filarmónicas nas respectivas localidades é outro dos objectivos específicos definidos para esta investigação. Comprovámos que foi heterogéneo entre elas, embora tenha sido bom na maioria, sobretudo nas regiões rurais (quase todo o país), com certeza devido ao facto de as bandas serem com frequência o único meio recreativo e lúdico naquelas regiões. No nosso Estudo de Casos foi bom nas filarmónicas de Cinfães, Fundão e em algumas de Águeda e Oeiras. Podemos atestar outras conclusões, apesar do risco de extrapolar os dados obtidos neste aspecto, relativos sobretudo às dezasseis bandas do nosso Estudo:

– Os apoiantes foram essenciais na captação de donativos e apoios materiais mediante a aderência aos peditórios que as bandas efectuavam;

– Em bandas de zonas urbanas a aceitação terá sido superior nas faixas etárias mais elevadas da população, pois os jovens frequentemente tinham outras preferências musicais. Isto ocorreu nitidamente na Banda da Amadora;

– O carinho, o empenho e a dedicação dos músicos foram determinantes, além de terem um papel decisivo na atracção de familiares e amigos. Convém recordar que, à excepção das localidades urbanas (como Amadora) ou das sedes de concelho – que geralmente possuíam outros entretenimentos – , na maioria das localidades a banda era o único passatempo dos jovens;

– O prestígio pessoal de integrar uma filarmónica foi variável entre bandas. Ao contrário de Águeda, em Carnaxide e nos concelhos de Cinfães e Fundão era motivo de orgulho e uma forma de elevação social na comunidade, face ao prestígio que a banda granjeava na região. Todavia, por vezes os músicos eram associados ao consumo excessivo de álcool, como sucedeu nas bandas aguedenses e em algumas de Cinfães e do Fundão.

Os dados obtidos neste estudo permitiram-nos alcançar outras conclusões, designadamente, quanto ao repertório musical interpretado, que consideramos pobre e desactualizado. Este consistia sobretudo em transcrições de obras escritas originalmente para orquestra, maioritariamente de autores estrangeiros (como aberturas, poemas sinfónicos e selecções de ópera ou zarzuela), marchas (de rua, de concerto, de procissão, fúnebre e hinos), fantasias e arranjos de música popular (incluindo géneros dançantes originários de outros países, como a valsa e a polca), embora sejam constatáveis dissemelhanças de região para região. Em algumas zonas do norte, como Cinfães, e do litoral, como Carnaxide, por exemplo, era habitual a interpretação de transcrições de obras orquestrais, enquanto nalgumas regiões do interior norte e centro, como o Fundão, eram mais frequentes os arranjos de música popular portuguesa.

Refira-se ainda que a principal actividade performativa das filarmónicas das regiões norte e centro do país (como as de Cinfães, Águeda e Fundão) foi a participação nas actividades inerentes a uma festa religiosa católica, designadamente, arruadas, missas, procissões e concertos, formas de actuação ao ar livre e em ambientes populares, cujo principal espaço performativo era o coreto. No sul do país, incluindo em Carnaxide e na Amadora, evidenciaram-se os concertos e arruadas, inseridos em intercâmbios de filarmónicas. Nenhuma das filarmónicas do nosso estudo participou em eventos tauromáquicos, uma actividade usual no sul e parte do centro do país.

Ao longo desta tese assumimos uma insistência na questão dos recursos humanos porque as pessoas são, de facto, a essência de um grupo musical. Todavia, esta questão não está dissociada de outras, com especial ênfase na conjuntura financeira e material das bandas e a tipologia do ensino ministrado aos formandos. Portanto, foi um conjunto de factores e acontecimentos que condicionou o desenvolvimento das bandas civis. O movimento filarmónico é naturalmente um fenómeno dinâmico em permanente mutação, como tal, não seria um ou outro fenómeno em concreto a interferir nesse movimento.

As conclusões relativas às filarmónicas dos concelhos considerados permitem-nos retirar ideias aplicáveis a uma parte do restante território português, apesar de que qualquer tipo de generalização de resultados deva ser cautelosa. Ou seja, se replicarmos o estudo noutros concelhos com características semelhantes, é plausível que encontrássemos circunstâncias idênticas. Efectivamente, a escassez de estudos envolvendo filarmónicas de outras regiões, dificultou as comparações das conclusões deste estudo. Portanto, outras pesquisas devem

considerar novas amostras, em outros espaços geográficos, no intuito de aumentar o poder de afirmação dos dados analisados.

A presente tese ambiciona contribuir de forma consequente – mas não resolver toda a problemática subjacente a este objecto de estudo – para um avanço no conhecimento do meio filarmónico português, assim como ser um suporte válido para futuras pesquisas. Pretende também ser um contributo robusto para o equilíbrio da visibilidade das bandas civis comparativamente a outros agrupamentos musicais, juntando-se assim a outros trabalhos que têm sido desenvolvidos, neste âmbito, nos últimos anos. Por fim, este estudo – que comprova que as bandas podem e devem ter um espaço na Academia – pode ser visto como uma contribuição para a sua legitimação académica, quer no campo da musicologia, quer no da história. Face à escassez de uma história sistemática das bandas civis em Portugal no século XX, e paralelamente ao nosso Estudo de Casos, os capítulos 1, 2 e 3 podem ser vistos, não apenas como um subsídio para a elaboração dessa história, mas também como uma tentativa de olhar para a História no intento de encontrar respostas, porque é entendendo o passado que melhor compreendemos o presente e descortinamos o futuro. Portanto, é imperativo conhecer e compreender o seu passado e aprender tudo o que tiveram de positivo, bem como os aspectos negativos, no intuito de os evitar no futuro.

Em suma, tendo em consideração as matérias que ficaram por tratar e as que foram tratadas de uma forma assumidamente insuficiente, seria de todo o interesse futuros trabalhos de investigação estudarem questões como a relação do Estado Novo com as filarmónicas, a tipologia e diversidade do reportório interpretado, os habituais espaços de performance, o estudo de bandas de outras regiões ou até de períodos cronológicos antecedentes ou posteriores. A revitalização das bandas, ocorrida após o 25 de Abril de 1974, e o fenómeno das bandas fundadas por imigrantes portugueses no Brasil, nos EUA, em França e noutros países que os receberam, são seguramente temáticas de importância vital a ter em conta em investigações futuras. Finalmente, considerando o interesse e as possibilidades da história comparada, seria de todo o interesse conduzir estudos comparativos com bandas civis de outros países, sobretudo no espaço ibérico.

Fontes e Bibliografia

Fontes

1. Entrevistas gravadas:

- Alfredo Trindade, Carnaxide, Oeiras.
- Carlos Sousa, Carnaxide, Oeiras.
- Adail Rosa, Fermentelos, Águeda.
- António Alberto, Ferreiros, Cinfães.
- António Pepino, Fermentelos, Águeda.
- José Moreto, Fermentelos, Águeda.
- Fausto Lemos, Fermentelos, Águeda.
- Jorge Vieira, Tarouquela e Espadanedo, Cinfães.
- Adelino Almeida, Carnaxide, Oeiras.
- António Moreira, Tarouquela, Cinfães.
- António Cafede, Castelo Novo, Fundão.
- João da Ana, Fermentelos, Águeda.
- António Almeida Silva, 12 de Abril, Águeda.
- José Gaspar, Amadora, Oeiras.
- António Palminha, Amadora, Oeiras.
- Almiro Matos Pinto, Amadora, Oeiras.
- Albertino Monteiro, Casal d'Álvaro, Águeda.
- António Ferreira, Castanheira, Águeda.
- Américo Fernandes, Casal d'Álvaro, Águeda.
- Abílio Lopes, Casal d'Álvaro, Águeda.
- Luís Fonseca, Nespereira, Cinfães.
- Mário Neves, Travassô, Águeda.
- Carlos Silveira, Espadanedo, Cinfães.
- José Gomes, Castelo Novo, Fundão.
- Manuel Cardoso, Tarouquela, Cinfães.
- Augusto Moreira, Cinfães, Cinfães.
- Joaquim Caldeira, Ferreiros, Cinfães.

- João Barbosa, Espadanedo, Cinfães.
- Remízio Fonseca, Nespereira, Cinfães.
- Fernando Mendes, Cinfães, Cinfães.
- João Melo e Luís Santos, Santa Cruz, Fundão.
- Mário Neto, Pêro Viseu, Fundão.
- António Henriques Duarte, Pêro Viseu, Fundão.
- Álvaro Alentejano, Silvaes, Fundão

2. Depoimentos informais:

- Salvador Costeira, Porto Salvo.
- Carlos Sousa, Oeiras.
- Humberto Biu, Palmela.
- José Manuel Brás, Aveiras de Cima.
- Romeu Pinto da Silva, Lisboa
- José Luís Maia, Lisboa

3. Arquivos:

Arquivo da Banda Sinfónica da GNR, Espólio Silva Dionísio (ABSGNR ESD):

- CR3, Carta de Humberto d'Ávila (FPCCR) a Silva Dionísio, 20-02-1972.
- CR7, Carta de Joly Braga Santos a Silva Dionísio.
- CR7, Carta de Humberto d'Ávila (FPCCR) a Silva Dionísio, 20-02-1973.
- CR8, Carta de Maria Madalena Perdigão a Silva Dionísio, Lisboa, s.d..
- CR8, Carta de José Joaquim (Presidente da FPCCR) a Silva Dionísio, 13-12-1976.
- CR8, Carta de Álvaro Cassuto a Silva Dionísio, 04-02-1977.
- CE1, Carta de Silva Dionísio a um Tenente-Coronel, 11-06-1974.
- PC2, Programa de concerto da Banda da SFHP em 24-01-1943.
- PC2, Programa de concerto da Banda da SFHP em 05-04-1953.
- PC3, Programa de concerto da Banda da GNR em 29-09-1965.
- PC5, Programa de concerto da Banda do RI16 de Évora em 01-08-1957.
- RJ1, Reportório dos concertos no Teatro da Trindade das bandas da GNR e da Armada, 1972.
- RJ1, Humberto d'Ávila, “Música para banda”, publicado no *Diário de Notícias*, 16-02-1984.
- RJ1, Recorte de jornal intitulado “Lidas as conclusões do I Colóquio Nacional de Bandas Civis e de Filarmónicas realizado em Santarém”.
- A, Transcrição de entrevista radiofónica a Silva Dionísio, Luanda, [1960].
- BF1, Regulamento de atribuição de prémios de estímulo, aproveitamento e distinção de aprendizes de música das bandas civis filiadas na FPCCR.

- BF1, “Breve história das bandas em Portugal: sua importância na cultura popular”, Palestra proferida a convite de uma banda.
- BF1, Silva Dionísio, “Fomento de escolas de música”.
- BF1, Silva Dionísio, “Estudo para a projectada Banda Juvenil da Junta de Turismo da Costa do Sol”, 1975.
- BF1, Silva Dionísio, “Estudos sobre a reorganização das bandas de música do concelho” Lisboa, Junho de 1975.
- BF1, Humberto d’Ávila, “Discurso da Sessão de Encerramento do II Concurso de Aprendizizes de Música”, 19-12-1970.
- BF1, Silva Dionísio, “Estudo sobre as bandas do concelho de Cascais”, Janeiro de 1975.
- BF1, “Regulamento da atribuição de prémios de estímulo, aproveitamento e distinção a aprendizes de música das bandas civis filiadas na Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio”.
- BF1, Frontispício dos estudos para a reorganização das bandas de Óbidos e de Cascais.
- BF1, Orçamentos de duas casas de instrumentos para ceder a bandas civis.
- BF1 e BF2, Programa, boletim de inscrição e panfleto do Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes.
- BF2, Silva Dionísio, “Relatório”, 15-06-1973.
- BF2, “Curso de aperfeiçoamento para regentes de bandas de música”, panfleto, 1978.
- BF2, “Programa do III concurso de aprendizes de música”.
- BF2, Regulamento do “Prémio Custódio Cardoso Pereira & C^a Suc.”.
- BF2, Panfleto de um curso de regência organizado pela APEM em 1978.
- BF2, Circular 3/75, “Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes de Filarmónicas”, à imprensa rádio e TV.
- BF2, Circular 1/75, “Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes de Filarmónicas”, Condições gerais.
- BF2, “Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes de Filarmónicas”.
- BF2, Silva Dionísio, Relatório da mesa redonda sobre “As filarmónicas e a educação musical – presente e futuro”, 15-06-1973.
- BF2, “1º Congresso de Bandas de Música e Filarmónicas Civis do Concelho de Loures – Conclusões”, 1970/1971.
- BF2, “As filarmónicas e os seus problemas”, palestra, convite de Manuel Furtado.
- BM1, “Missão da Banda da GNR”.
- BM1, Transcrição de um artigo de P.F.G. publicado na *República*, 27-01-1970.
- BM1, Transcrição de um artigo de Francine Bênoit publicado no *Diário de Lisboa*, 22-03-1967.
- BM1, Transcrição de um artigo de Manuel Faria publicado no *Diário do Minho*, 30-05-1968.
- BM1, Transcrição de um artigo de João de Freitas Branco publicado no *O Século*, 06-03-1970.

- BM1, Transcrição de artigo de Joly Braga Santos publicado no *Diário da Manhã*, 11-02-1963.
- BM1, Transcrição de um artigo de Francine Bênoit publicado no *Diário de Lisboa*, 05-06-1966.
- BM1, Transcrição de um artigo de Maria Fernanda Mella publicado no *Novidades*, 18-04-1970.
- BM1, Transcrição de um artigo de João de Freitas Branco publicado no *O Século*, 22-04-1972.
- BM2, “Estatística de concertos e reportório da Banda da GNR entre 1960 e 1971”.
- BM5, Programas de concerto da Banda da GNR: No Teatro da Trindade entre 1964 e 1973.
- BM5, Programas de concerto da Banda da GNR: No Teatro Tivoli entre 1966 e 1970.
- BM5, Programas de concerto da Banda da GNR: Teatros S. Luís e S. Carlos entre 1958 e 1972.
- BM5, Programas de concerto da Banda da GNR: Nas Ruínas do Carmo entre 1966 e 1972.
- JFF3, Postal de Viana da Mota para Fernandes Fão.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Fundo Secretariado Nacional de Informação (ANTT SNI):

- Cx. 184, Carta da Academia Filarmónica Verdi para SNI, Cultura Popular e Turismo, 29-09-54.
- Cx. 184, Carta da Sociedade Filarmónica União Capricho Olivalense para Director do SNI, Cultura Popular e Turismo, 08-06-1956.
- Cx. 4410, Carta da Sociedade Musical União do Beato para SNI, Cultura Popular e Turismo, 20-01-69.
- Cx. 5547, Carta de Humberto d’Ávila para a Direcção da Emissora Nacional, 07-11-1967.
- Cx. 5547, Carta de Humberto d’Ávila para o Director-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, 15-10-1969.
- Cx. 5547, “I Concurso Aprendiz de Música”, Nota para a imprensa nº 6 da FPCCR, 05-12-69.
- Cx. 5547, Regulamento do Concurso de Composição para Banda e da criação do Dia das Filarmónicas, Sem data.
- Cx. 5672, Respostas ao inquérito da SEIT, 1971.
- Cx. 5673, Respostas ao inquérito da SEIT, 1971.
- Cx. 5673, Margarida Ribeiro, *Relatório da Secção de Etnografia e Sociedades Recreativas*, Trabalho apresentado no “I Colóquio de Bandas de Bandas Cívicas e Filarmónicas”, Santarém, não publicado, 1971.

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian:

- Programa da Audição Final do Curso de Regentes na FCG em 1962, Cota MSC 2476.
- Programa da Audição Final do Curso de Regentes na FCG em 1963, Cota MSC 2477.
- Programa do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 13-05-1984, Cota CFPE 4886.

Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Espólio Particular de Fernando Lopes Graça:

- Caixa S1, Código 013, Carta do Presidente da Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense para Fernando Lopes Graça, Maio de 1986.

Arquivo Municipal de Oeiras [AMO]:

- Cx. SMR-1 (1964 a 1989), Carta do Presidente da direcção da SFFC dirigida ao Presidente da CM de Oeiras, 03-06-1966.
- Cx. SMR-1 (1964 a 1989), Carta do Presidente da CM de Oeiras dirigida ao Presidente da direcção da SFFC, 01-08-1966.
- Cx. SMR-1 (1964 a 1989), Carta do Presidente da Banda da SFCIA dirigida ao Presidente da CM Oeiras, 21-02-1966.
- Cx. SMR-1 (1964 a 1989), Carta do Presidente da Banda da SFCIA dirigida ao Presidente da CM Oeiras, 24-03-1966.
- Cx. SMR-1 (1964 a 1989), Carta do Vice-presidente da Banda da SFCIA dirigida ao Presidente da CM de Oeiras, 27-04-1967.
- Cx. SMR-1 (1964 a 1989), Carta da FPCCR ao Presidente da CM Oeiras, 16-05-1967.
- Cx. SMR-1 (1964 a 1989), Programa dos Grandiosos Festejos em Porto Salvo.

Centro de Documentação Anselmo Braamcamp Freire do Museu Municipal de Loures, Espólio pessoal de Marcos Romão (MML EMR):

- Programa dos “XVI Cursos Internacionais de Música da Costa do Sol”, Julho / Agosto de 1978, ROMA-505.
- Programa do “I Curso de Aperfeiçoamento Musical”, Cota ROMA-445.
- Panfleto do “I Curso de aperfeiçoamento Musical”, Cota ROMA-722.
- Programa de concerto da Banda da Força Aérea em 15-01-1984, Cota ROMA-498.
- Programa de concerto da Banda da Armada em 28-02-1988, Cota ROMA-495.
- Programas de concerto das bandas da Armada, Força Aérea e GNR no Teatro da Trindade na década de 1970, Cota ROMA-352.
- Programa de concerto da Banda Escola do Concelho da Azambuja em 28-09-87, Cota ROMA.

Museu Municipal Sebastião Mateus de Arenque (Azambuja), Espólio da Banda Escola Juvenil do Concelho da Azambuja:

- Partituras: *Otonifonias* (nº 85); *Capricho Varino* (nº 24); *Prelude and fugue in G minor* (nº 94); *Ode à alegria* (nº 81); *Inatel* (nº 53); *Voi ve n’andant al ciclo* (nº 144); *Divertimento nº 14* (nº 31).

Arquivo da Academia dos Amadores de Música:

- *Livros de ponto de 1938 a 1960.*

Arquivo Municipal Cidade de Almada, Fundo Incrível Almadense (AMCA FIA):

- “A Incrível Almadense”, recorte de jornal, 13-06-1952, não catalogado.
- “A evolução das bandas civis”, recorte de jornal, 31-10-1965, não catalogado.
- *O Incrível – número comemorativo do centenário da SFIA*, Recorte, 31-10-65, não catalogado.
- Recorte do *Jornal de Almada*, 14-07-1969, não catalogado.
- Recorde de *O Incrível*, nº 1, Junho de 1974, não catalogado.
- Programa de concerto da Banda da SFIA em 15-09-1946, não catalogado.
- Programa de concerto da Banda da SFIA em 09-07-1952, não catalogado.
- Programa de concerto da Banda da SFIA em 02-03-1956, não catalogado.
- Programa da Festa Anual de Porto Salvo, 17, 18 e 19 de Agosto de 1947, não catalogado.

Arquivo da Banda de Tarouquela (ABT):

- Fotografias da Banda de Tarouquela em 1950 e 1963, não catalogado.
- Fotografias da Banda do Padre Antero em 1929, não catalogado.
- Acta da reunião extraordinária da Câmara Municipal de Cinfães, em 17-11-60, não catalogado.
- Frontispício de uma partitura original para banda oferecida por emigrante tarouquelense no Brasil, Maço 47, obra 47.2.
- Partitura de *Princesa da Índia – Overture*, de K.L. King, Maço 41, obra 41.3.
- Partitura de *1812, A tomada de Moscovo – Overture*, de Tchaikovski, não catalogada.
- Partitura de *Ecos de Espanha*, de Ilídio Costa, não catalogada.
- Partitura de *Guglielmo Tell*, de G. Rossini, Maço 47, obra 47.2.
- Partitura de *Quo Vadis*, de A. Scassola Maço 35, obra 35.1.
- Partitura de *Tannhäuser*, de R. Wagner, não catalogada.

Arquivo da Banda Alvareense:

- Fotografias da Banda Alvareense por volta de 1960 e na década de 1960, não catalogado.

Arquivo da Banda da Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos:

- Fotografias da Banda Nova de Fermentelos em 1959, 1965, 1971 e 1977, não catalogado.

Arquivo da Banda da Sociedade Recreativa e Musical “12 de Abril” (A12A):

- Fotografias da Banda 12 de Abril na década de 1950, em 1972 e em 1978, não catalogado.
- Listas de pagamento a músicos de serviços realizados em 1944, 1950, 1955, 1956, 1957, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1954, 196, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971 e 1972, não catalogado.
- Mapa das festas religiosas realizadas entre Janeiro e Dezembro de 1950, 1959, 1972, 1973, 1974 e 1975, não catalogado.
- Lista das despesas de Abril de 1951, Novembro de 1956 e Maio de 1957, não catalogado.

- Lista das despesas do fardamento estreado em 15-01-1956, não catalogado.
- Partitura de *pout pourri* da ópera *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, nº 428.

Arquivo da Banda da Sociedade Recreativa e Musical “12 de Abril”, (A12A) Fundo Amílcar Moraes:

- Partitura de abertura da ópera *Aída*, de Verdi, nº 932.
- Partitura de *Capricho Varino*, de Silva Marques, nº 457.
- Partitura de *Poeta e Aldeão*, de Suppé, nº 337.
- Partitura de *Rapsódia Portuguesa*, de Manuel Figueiredo, nº 939.

Arquivo da Filarmónica de Santa Cruz, Aldeia Nova do Cabo – Fundão:

- Fotografias da Filarmónica Santa Cruz nas décadas de 1960 e 1970, não catalogado.

Arquivo da Filarmónica Perovisense, Pêro Viseu – Fundão:

- Fotografias da Filarmónica Perovisense nas décadas de 1950 e 1960, não catalogado.

Arquivo da Banda da Liga dos Amigos de Castelo Novo, Algés – Oeiras:

- Fotografia da Banda de Castelo novo na década de 1950, não catalogado.

Arquivo da Sociedade Filarmónica Fraternidade de Carnaxide:

- Carta do Presidente da direcção da SFFC dirigida à Administração da Fundação e Construção Mecânicas – SARL, 07-02-1980, não catalogado.
- Carta do Presidente da direcção da SFFC dirigida à Administração do Banco de Portugal, 26-09-1980, não catalogado.
- Carta do Presidente da direcção da SFFC dirigida à FPCCR, 24-03-1986, não catalogado.
- Carta do Presidente da direcção da SFFC dirigida à Direcção-geral da Acção Cultural, 22-04-1986, não catalogado.
- Carta da direcção da FFFC dirigida à Administração da Fundação e Construção Mecânicas – SARL, 07-02-1980, não catalogado.

Arquivo da Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora:

- Primeiro Livro de Actas da Assembleia Geral, Acta nº 1 (25-11-1959), Acta nº 4 (09-01-1963), Acta nº 5 (18-12-1963), Acta nº 6 (31-01-1964), Acta nº 9 (11-01-1966), Acta nº 21 (10-12-1974), não catalogado.
- Partitura de *Uvas do Douro*, de Duarte Pestana, nº 338.
- Fotografias da Banda da SFCIA na década de 1960 e em 1978, não catalogado.

Arquivo da Sociedade de Instrução Musical de Porto Salvo:

– Foto da Banda da SIMPS em 1944, não catalogado.

Arquivo da Sociedade Filarmónica Humanitária de Palmela:

– Quadro de honra com os componentes da Banda da Sociedade Filarmónica Humanitária de Palmela em 1947, não catalogado.

4. Fontes impressas:

4.1. Publicações periódicas:

O século, 23-07-1893, 17-07-1949, 17-12-1972.

Diário de Notícias, 16-12-1936, 08-04-1973, 26-11-1983, 12-12-1984.

O Comércio do Porto, 18-02-1931, 27-06-1934, 20-01-1936, 21-08-1936, 16-07-1937, 25-06-1949.

A Arte Musical – Revista publicada quinzenalmente (dir. Michel ´Angelo Lambertini), 30-04-1900, 31-01-1912.

Arte Musical – Órgão defensor dos músicos portugueses (dir. Luís de Freitas Branco), 01-01-1930, 20-10-1931, 20-12-1931, 30-05-1932, 10-07-1932, 30-12-1932.

Amphion, 01-08-1884, 16-05-1884.

Miradouro, 08-09-1962, 07-09-1962, 10-09-1962, 12-10-1962, 16-11-1962, 25-01-1963, 15-02-1963, 08-03-1963, 20-09-1963, 04-10-1963, 11-10-1963, 08-05-1964, 12-06-1964, 12-02-1965, 05-03-1965, 11-02-1966, 14-10-1966, 23-06-1967, 28-07-1967, 22-09-1967, 09-02-1968, 17-05-1968, 18-10-1968, 07-02-1969, 21-02-1969, 29-08-1969, 19-09-1969, 26-09-1969, 21-10-1966, 12-10-1962.

O Nespereirense, Dezembro de 1974, Abril de 1975, Janeiro/Fevereiro de 1977, Setembro de 1978, Outubro de 1978, Abril/Maio/Junho de 1979, Outubro de 1979, Dezembro 1982, Janeiro 1983.

Sinos d’Aldeia, Março de 1968, Abril de 1968, Maio de 1968, Junho de 1968, Julho de 1968, Setembro de 1968, Novembro de 1968, Janeiro de 1969, Abril de 1968, Maio de 1968, Junho de 1968, Setembro de 1968d, Maio de 1972, Maio de 1973, Julho de 1973, Fevereiro de 1974.

Independência de Águeda, 14-03-1953, 23-01-1954, 27-02-1954, 05-03-1955, 02-05-1955, 04-06-1955, 30-10-1955, 09-02-1957, 08-03-1958, 10-10-1959, 24-10-1959, 06-02-1960, 22-10-1960, 21-10-1961, 27-07-1963, 21-10-1961, 23-01-1954, 03-07-1954, 14-05-1955, 15-10-1955, 05-11-1955, 12-12-1959, 05-03-1960, 07-05-1960, 23-03-1963.

Águeda: Semanário Republicano Democrático, 19-01-1935, 13-04-1935, 29-06-1935, 06-07-1935, 13-07-1935, 20-07-1935, 03-08-1935, 21-12-1935.

Jornal do Fundão, 15-02-1959, 03-05-1959, 25-10-1959, 11-02-1968.

Ecoss de Silvares, Agosto de 1962, Março de 1963, Novembro de 1965, Dezembro de 1967, Fevereiro de 1968, Junho de 1968, Setembro de 1968, Janeiro/Fevereiro/Março de 1970, Fevereiro de 1971, Fevereiro de 1972, Junho de 1973, Agosto de 1973, Março de 1974, Outubro de 1974, Abril de 1976, Maio de 1979.

Costa do Sol, Jornal Regional de Oeiras e Cascais, 16-07-1966, 13-08-1966, 03-09-1966, 10-09-1966, 10-09-2014.

O Cruz Quebradense, Outubro de 1959, Fevereiro de 1967, Maio de 1967, Maio de 1968, Outubro de 1968.

Voz de Portugal, 08-10-1930.

A Lanterna, 16-05-1897.

Jornal de Almada, 18-12-1971.

Novidades, 01-10-1970.

Visão, 10-12 a 16-12-2015.

Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense, Junho de 1936.

4.2. Fontes narrativas e documentais e trabalhos não publicados:

– Fotografias cedidas por Ricardo Soares, Carlos Silveira, Fernando Rodrigues, Álvaro Botelho, Maria João Vasconcelos, José Gaspar e Fernando “cozinheiro”.

– Documentos cedidos por Abílio Lopes.

– Mapa do Fundão cedido por Álvaro Vaz.

– Documentos cedidos por Américo Fernandes: cópia dos estatutos de 1934; programa de concerto da Banda Alvarense de 15-06-1985; *Memória Manuscrita da Banda*, transcrita em 1986 para o livro de actas da Assembleia Geral.

– Documento cedido por António Cafede: “Banda Filarmónica de Castelo Novo”.

– Documentos cedidos por José Gaspar: Estatutos do Concurso de Aprendizizes Gisela Gonçalves – SFCIA, 1975; Ordem de Serviço da Banda, 15-05-1977; Regulamento do Concurso de Aprendizizes de Música da SFCIA para atribuição anual do Prémio Manoel de Mattos, 1985.

– Colóquio sobre bandas de música – Relatório e Conclusões, Santa Maria da Feira, 17 de Março de 2012.

– Flyer distribuído no dia da Universidade de Coimbra, 01 de Março de 2016, cedido por Francisco Relva Pereira.

– *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica (1968-1971) – Regulamento*, Lisboa, FNAT, 1968.

– *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica (1968-1971) – Programa da Final*, Lisboa, FNAT, 1971.

– COELHO, Alexandre, *História das Bandas do Exército em Portugal*, Escola Superior Politécnica do Exército, Amadora, 2006.

- DIONÍSIO, Silva, *Estudo sobre as bandas do concelho de Cascais*”, Lisboa, Janeiro de 1975.
- DIONÍSIO, Silva, *Plano de Actividades Musicais*, Lisboa, Departamento de Actividades Culturais do INATEL, 1980.
- MARTINS, Ana *et al.*, *Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora – 30º aniversário (1959-1989)*, trabalho elaborado para a cadeira de Economia, Instituto Superior de Serviço Social, Lisboa, 1990. Documento cedido por Domingos Galamba.
- MENEZES, João, *Marcos Romão dos Reis Júnior: músico, maestro, professor e compositor*, trabalho académico não publicado;
- SANTANA, Vera e RAMOS, Margarida, *As bandas*, trabalho manuscrito para a cadeira de Cultura Portuguesa I – FCSH-UNL, não publicado, S.D..

Bibliografia

1. Bibliografia geral

- AA.VV., *Cooperativa de crédito e consumo do pessoal da Fábrica da Pólvora de Barcarena – apontamento para a sua história (1895-1986)*, Oeiras, CM de Oeiras, 2001.
- AA.VV., *O Novo Testamento de Nosso Senhor Jesus Cristo – Bíblia Sagrada*, Sociedade Bíblica do Brasil, s.d..
- ALMEIDA, João, COSTA, António e MACHADO, Fernando, “Recomposição socioprofissional e novos protagonismos”, in António Reis (coord.), *Portugal: 20 anos de democracia*, s.l., Temas e Debates, 1996.
- ALMEIDA, Sónia Vespeira de, *Camponeses, cultura e revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*, Lisboa, Edições Colibri, 2009.
- AMARAL, Maria Emília, *Águeda deste século*, Textos Históricos – 4, Águeda, 1992.
- ARROTEIA, Jorge, *A emigração portuguesa – suas origens e distribuição*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- BEBIANO, Rui, “Temas e problemas da história do presente”, in *A história tal qual se faz*. Ed. D’ENCARNAÇÃO, José. Lisboa, Edições Colibri, 2003.
- BELL, Judith, *Como realizar um projecto de investigação: um guia para a pesquisa em ciências sociais e da educação*, Lisboa, Gradiva, 1997.
- BENTO, José, *Fundão: Património histórico e cultural*, Fundão, ed. do autor, 1990.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Canto I e VI, s.l., Edição Expresso, 2003.
- CAPÃO, António, *Águeda – passado e presente, rumo ao futuro*, Paredes, Reviver, 2001.

- CASCÃO, Rui, “Vida quotidiana e sociabilidade”, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal. O Liberalismo (1807-1890)*, vol. 5, Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque (coord.), Lisboa, Círculo de Leitores.
- CASTEL’ BRANCO, Rita, *Aspectos geográficos do associativismo popular do concelho de Oeiras*, Lisboa, FCSH-UNL, 2v., dissertação de Mestrado em Geografia, Planeamento Regional – Gestão do Território, 1999.
- CASTRO, Romano de, *Expo celebrar Oeiras – passado, presente, futuro*, CM de Oeiras, 2009.
- CATROGA, Fernando, *Memória, história e historiografia*, Coimbra, Quarteto Editora, 2001.
- CÓDIGO ADMINISTRATIVO, Lisboa, Empresa Jurídica Editora, 1937.
- COUTINHO, Joaquim, “Apontamentos para a história do Associativismo em Paço de Arcos” in *I Encontro de História Local do Concelho de Oeiras – Actas, 8 a 10 de Outubro de 1992*, CM de Oeiras, 1993.
- CRISPIM, Mário e LOBO, Pedro, *Retratos de Oeiras*, Oeiras, Publicações DAS, 1994.
- CUNHA, José, *Apontamentos para a história do concelho do Fundão*, Lisboa, s.e., 1892.
- CUNHA, Maria José, *Investigação Científica*, Editora Ousadias, 2009.
- FATELA, César, *A Rapaziada*, Fundão, CM do Fundão, 2005.
- FERNANDES, António, *A geografia de Oeiras – Atlas Municipal*, Oeiras, CM de Oeiras, 1997.
- FIGUEIRA, Américo, *Grupo Típico “O cancioneiro de Águeda”: história, folclore, um quadro em movimento: bodas de ouro (1958-2008)*, Águeda, Edição do autor, 2008.
- FREITAS, Eduardo de, “O fenómeno emigratório: a diáspora europeia”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990.
- GAMEIRO, José, “Uma nova visão da família e do casamento” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. V, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990.
- GOMES, Levy, *Queijas: de aldeia que foi a vila que quer ser*, Oeiras, CM de Oeiras, 1997.
- *Cruz-Quebrada – Dafundo: património e personalidades*, Oeiras, CM de Oeiras, 2006.
- *Porto Salvo – de Caspolima à actualidade*, Oeiras, CM de Oeiras, 2007.
- GONÇALVES, Rogério, *Os Bombeiros de Paço de Arcos (1893-1993)*, Oeiras, CM Oeiras, 1993.
- GRAÇA, Eduardo e ESPÍRITO SANTO, Manuela (dir.), *Carta do Lazer das aldeias históricas: Roteiro de Castelo Novo*, Lisboa, INATEL, 2000.
- GUIMARÃES, Bertino Daciano, *Cinçais – subsídios para uma monografia do concelho*, Porto, Junta de Província do Douro Litoral, 1954.
- HASSE, Manuela e MIRANDA, Jorge (coord.), *Para uma história dos lazeres no concelho de Oeiras*, Oeiras, CM de Oeiras, 1995.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (INE), *IX Recenseamento Geral da População – Tomo I*, Lisboa, ed. INE, 1952.
- *X Recenseamento Geral da População – Tomo II*, Lisboa, ed. INE, 1964.
- *11º Recenseamento da População*, Lisboa, ed. INE, 1970.

- JUSTINO, David, “Oeiras, em busca de um sentido” in *I Ciclo de Estudos Oeirenses: Oeiras – A terra e os homens*, Oeiras, CM de Oeiras, Novembro de 1998.
- LADEIRA, Francisco, *Município de Águeda*, 1º e 2º Vol., Águeda, Edição do autor, 1982.
- LEITÃO, Nicolau Andresen, *Estado Novo, democracia e Europa (1947-1986)*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007.
- MARTINS, Fernando, “As «mudanças invisíveis» do Pós-Guerra” in *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974)* (coord. Fernando Rosas), vol. 7, dir. José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.
- MELO, Daniel, *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*, Lisboa, Instituto das Ciências Sociais, 2001.
- MONTEIRO, Gilberto, *O sítio da Cruz Quebrada – Nótulas de micro-história*, separata de “O Fermento”, Cruz-Quebrada, s. d..
- MONTEIRO, José, *Etnografia do Fundão*, s.l., s.e., 1999.
- MONTEREY, Guido de, *Terras ao léu – Cinfães*, Porto, Edição do autor, 1985.
- MOTA, Armor, *Fermentelos: povo e memória*, Fermentelos, JF de Fermentelos, 2011.
- *Fermentelos – Artes e costumes*, Fermentelos, Junta de Freguesia de Fermentelos, 2012.
- OLIVEIRA, César, “A evolução social: modificações e tensões”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990.
- OLIVEIRA, Luísa Tiago de, “A história oral em Portugal”, in *Sociologia – Problemas e práticas*, nº 63, 2010, p. 139-156.
- PINTO, António Costa, *A emergência da história oral*, Lisboa, ISCTE, 1986.
- PORTELA, Adolfo, *Águeda – crónica, paisagens e tradições*, 2ª ed, Águeda, Gráfica Ideal, 1964.
- PORTELLI, Alessandro, *A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios – ética, memória e acontecimento na história oral*, Unipop, 2013.
- RAMOS, Rui (coord.), *História de Portugal*, 4ª Ed, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2010.
- REIS, António, “Introdução” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990.
- REIS, Carlos, “A produção cultural entre a norma e a ruptura” in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990.
- RELVAS, Eunice e BRAGA, Pedro, *Coretos em Lisboa (1790-1990)*, Lisboa, Fragmentos, 1991.
- RIBAS, Tomaz, *O Teatro da Trindade – 125 anos de vida*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1993.
- ROLLO, Fernanda, *Portugal e a reconstrução económica do pós-guerra. O Plano Marshall e a economia portuguesa dos anos 50*, Lisboa, ministério dos Negócios Estrangeiros, 2007.
- “A industrialização e os seus impasses” in *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974)* (coord. Fernando Rosas), vol. 7, dir. José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.
- ROSA, João, *Fundão: História cronológica*, Fundão, CM do Fundão, 2005.

- SANTOS, Américo Ramos dos, “Abertura e bloqueamento da economia portuguesa”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. V, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990.
- SANTOS, Carlos (coord.), *Pedras da fé*, Cadernos 4, Fundão, CM do Fundão, 2004.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal – O Terceiro Liberalismo*, Vol. IX, Lisboa, Editorial Verbo, 1986.
- SILVA, Nair, *Associativismo em Águeda*, Águeda, CM de Águeda, 2002.
- SILVA, Rui Ferreira da, “As colónias: da visão imperial à política integracionista”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990.
- SILVESTRE, Carlos, *Gralheira de Montemuro*, s.e., s.l., 1983.
- SIMÕES, A. Martinho, *Concelho de Oeiras e freguesia da Amadora – Apontamentos para a sua história*, Oeiras, CM Oeiras, 1969.
- SOARES, Maria Fernanda e FERREIRA, Vítor (Direcção Editorial), *Grande Dicionário Enciclopédico Ediclube*, vol. III, V e VIII, 1ª edição, Alfragide, Ediclube, 1996.
- SOARES, Vítor, *História da Associação Bombeiros Voluntários União e Capricho de Linda-a-Pastora*. Oeiras, CM Oeiras, 2005.
- TRAVERSO, Enzo, *O passado, modos de usar*, Lisboa, Edições Unipop, 2012.
- VALENTE, José, *Para a História dos Tempos Livres em Portugal: da FNAT à INATEL*, Lisboa, Edições Colibri / INATEL Fundação, 2010.
- VASCONCELOS, Luiz, *Oeiras de ontem, de hoje e de amanhã*, Lisboa, Liga dos Interesses de Oeiras, s. d.
- VIDAL, Artur, *Fermentelos – 6º capítulo e notas de P. Áureo R. de Figueiredo*, 2ª edição, Edição de Áureo R. de Figueiredo, Aveiro, 1979.
- VIDEIRA, M. P., *Monografia de Paço de Arcos – apontamentos*, Caxias, Esc. Tip. Do Reformatório Central de Lisboa padre António Vieira, 1947.

2. Bibliografia específica

- AA.VV., *Colóquio Sobre Música Popular Portuguesa – Comunicações e Conclusões (1979)*, Lisboa, INATEL, 1984.
- AA.VV., *Banda Nova de Fermentelos 1921-2001*, Águeda, ed. Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos, 2001.
- AA.VV., *A música é a alma do povo – Orquestra Filarmónica 12 de Abril*, 2003, número único, Águeda, ed. Sociedade Recreativa e Musical 12 de Abril, 2003.
- AA.VV., *Filarmónicas do distrito de Coimbra*, Coimbra, Federação de Filarmónicas do Distrito de Coimbra, 2005.
- AA.VV., *Amílcar da Fonseca Morais*, Águeda, ed. CM Oliveira do Bairro / Museu de Etnomúsica da Bairrada, 2013.
- AA.VV., *Música per a banda: La música d'un poble*, Alicante, Biblioteca Pública del Estado, s.d.

- ALEIXO, Rui, *Aspectos da vida da Banda Democrática 2 de Janeiro*, Montijo, S.E., 2004.
- ASSUNÇÃO, Ana, *Museu Etnomúsica da Bairrada – A arte dos sons*, Oliveira do Bairro, CM de Oliveira do Bairro, 2005.
- *Museu Etnomúsica da Bairrada – Amílcar da Fonseca Morais*, Oliveira do Bairro, CM de Oliveira do Bairro, 2005.
- BARBOSA, Alfredo, *A Rambóia – Banda Marcial de Fermentelos: 140 anos de história*, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009.
- BARROCA, José Manuel Pereira, *Sociedade Filarmónica Silvarense – 1921/2003*, Fundão, Câmara Municipal do Fundão.
- BARROTE, Susana de Brito, *Pedro de Freitas: a vida e a obra de um escritor e musicógrafo nacionalista*, Tese de Doutoramento, Universidade de Salamanca, 2010.
- BINDER, Fernando Pereira, *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2006.
- BORBA, Tomás e LOPES GRAÇA, Fernando, *Dicionário de Música Ilustrado*, 2 volumes, Lisboa, Edições Cosmos, 1956-1958.
- BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Europa – América, 1995.
- BRITO, João, *A banda da Guarda Nacional Republicana e os seus fagotistas*, Dissertação de Mestrado em Artes Musicais, Universidade Nova de Lisboa, 2006.
- BRITO, Manuel Carlos de, *Estudos de História da Música em Portugal*, Imprensa Universitária, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.
- e CRANMER, David, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.
- e CYMBRON, Luísa, *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- BRUCHER, Katherine, *A banda da terra: bandas filarmónicas and the performance of place in Portugal*, Tese de Doutoramento, Universidade de Michigan (EUA), 2005.
- CAMPOS, Jorge, *Reportório português para banda: as convergências e divergências das práticas de reportório com a evolução da banda no panorama português, dos finais do século XIX aos nossos dias*, dissertação de Mestrado, ESMAE, 2013.
- CARDOSO, Luís, “*Tetis*”, *Análise e composição a partir de Otonifonias de Joly Braga Santos*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, 2010.
- *Da banda para a orquestra: estratégias de transcrição*, Tese de Doutoramento em Música, Universidade de Aveiro, 2014.
- CARDOSO, Orlando, *Filarmónica do Arrabal – cem anos de história*, Arrabal, edição própria.
- CASTELO-BRANCO, Salwa (coord.), *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010.

- CORREIA, Luís, *Bandas e músicos militares em Portugal do século XIX ao XXI*, Dissertação de Mestrado, FCSH/UNL, 2006.
- COSTA, Maurício Costa, *Metodologias de ensino e reportório nas filarmónicas de Valpaços*, Dissertação de Mestrado em Música, Universidade de Aveiro, 2009.
- COSTA, Paulo, *1865 a 2015 século e meio da Banda Boa União – Música Velha*, Guarda, edição Banda Boa União, 2015.
- CRANMER, David, *Música no D. Maria II. Catálogo da colecção de partituras*, Lisboa, Bicho-do-mato, 2015.
- CUTILEIRO, Alberto, *Alguns subsídios para a história da Banda da Armada*, Comunicação apresentada no Centro de Estudos de Marinha, Lisboa, 1977.
- ESTUDANTE, Paulo, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, Síntese em português da Tese de Doutoramento em História da Música e Musicologia, Université Paris IV – Sorbonne, Universidade de Évora, 2007, vol. 1.
- *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugais dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, Tese de Doutoramento, Université Paris IV – Sorbonne, Universidade de Évora, 2007, 2 vols.
- FERNANDES, Sandra e GAGO, Osvaldo, *Maestro Joaquim Alferes – fotobiografia*, Oeiras, fotobiografias.com, 2004.
- FERREIRA, António, *Banda Castanheirense – I Centenário (1896-1996)*, Águeda, Soberania Editora S.A., 1996.
- FIGUEIREDO, Hernâni, *Análise das fantasias para orquestra de sopros de Duarte Ferreira Pestana*, Dissertação de Mestrado em Estudos Teóricos – Música, Universidade de Aveiro, 2007.
- FREITAS, Pedro de, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946.
- *É preciso dar ao povo música da sua feição*, Setúbal, Separata do jornal *O Distrito de Setúbal*, 1955.
- *O primeiro concurso nacional de bandas civis, Madeira e Açores: Bezas de Portugal*, Barreiro, Edição do autor, 1965.
- GOMES, Agostinho, *O contributo das bandas filarmónicas para o desenvolvimento pessoal e social: um estudo efectuado no alto Tâmega, sub-região do norte de Portugal*, Tese de Doutoramento, Universidade de Vigo, 2007.
- GOMES, Regina, *As bandas filarmónicas como expressão e veículo culturais*, Tese de Licenciatura em Antropologia, FCSH-UNL, 1985.
- GOMES, Levy, *Sociedade de Instrução musical e Escolar Cruz-Quebradense (1880-2005): 125 anos de existência*, Oeiras, CM de Oeiras. 2005.

- GRANJO, André, *The Wind Band Movement in Portugal: praxis and conditionalities*, Dissertação de Mestrado, Fontys Conservatorium – Tilburg Zuid-Nederlands Hogeschool Voor Musiek, 2005.
- HENRIQUES, António, *A Incrível” – No limiar dos 150 anos*, 1º vol., CM de Almada, 1991.
- HERBERT, Trevor, *The British Brass Band: A Musical and Social History*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2000.
- INATEL: BANDAS, COROS E ESCOLAS DE MÚSICA, Lisboa, Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores – Divisão de Etnografia e Folclore, 1997.
- JERÓNIMO, Manuel, *Leonel Duarte Ferreira (1894-1959): vida e obra musical*, Tese de Doutoramento, FCSH-UNL, 2012.
- JOAQUIM, Manuel, *A música militar através dos tempos*, Câmara Municipal de Viseu, 1937.
- KENNEDY, Michael, *Dicionário Oxford de Música*, Trad. de Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery, Rev. Téc. de Rui Vieira Nery e Miguel Sobral Cid, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994.
- LAIA, Mariano Roque (Dir.), *Sociedade Filarmónica Fraternidade Carnaxide – 100 anos ao serviço da cultura e do recreio*, Carnaxide, Edição do autor, Agosto de 1966.
- LAPA, Albino, *Subsídios para a história das bandas militares portuguesas*. Edição da revista “Alma Nacional”, Lisboa, 1941.
- LÓIOS, Cândida, *A Sociedade Filarmónica Luzitana de Estremoz entre 1880 e 1910*, Dissertação de Mestrado em Musicologia, Universidade de Évora, 2010.
- LOPES GRAÇA, Fernando, *A música Portuguesa e os seus Problemas II*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- LOURO, Margarida, *A banda filarmónica: um retrato social e cultural. O caso da Banda Comercio e Indústria de Caldas da Rainha*, Dissertação de Mestrado, U.N.L., 2006.
- LOUROSA, Helena, *À sombra de um passado por contar: Banda de música de Santiago de Riba-Ul*, Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, 2012.
- LUCAS, Isabel, *Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro (Montijo), apontamentos para a sua história*, Montijo, CM do Montijo, 2001.
- MADUREIRA, Bruno, *Maestro Silva Dionísio (1912-2000) e o contexto das bandas de música em Portugal*, Coleção Músicos Ocultos (coord. Rosário Pestana), Lisboa, Edições Colibri, 2019.
- MARINHO, Manuel Fernando, *As Bandas Sinfónicas Militares em Portugal: Constituição e Funcionalidade*, Dissertação de Mestrado, Zuid-nederlandse hogeschool voor muziek – Conservatorium Maastricht, 2009.
- MARTINÓ, António, *José Cândido Martinó: uma vida desenhada pela banda*, Lisboa, Colibri, 1999.

- MARTINS, Ana *et al.*, *Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora – 30º aniversário (1959-1989)*, trabalho elaborado para a cadeira de Economia, Instituto Superior de Serviço Social, Lisboa, 1990.
- MICHELS, Ulrich, *Atlas de música II – do Barroco à actualidade*, Edição portuguesa, Rev. técnica e científica Adriana Latino e Gerhard Doderer, Lisboa, Gradiva, 2007.
- MILHEIRO, Helena, *Um por todos, todos pela Música Nova: um estudo de caso*, dissertação em Etnomusicologia apresentada à Universidade de Aveiro, 2013.
- MINELLI, Carla, *Sem música não há festa! Apresentação e participação cívica entre compromissos e brio na Pocariça*, Tese de Doutoramento, FCSH-UNL, 2013.
- MOREIRA, Fausto, *O reportório das bandas filarmónicas dos distritos de Aveiro e Coimbra. Análise e estudo da sua evolução desde 1980*, Dissertação de Mestrado em Música, Universidade de Aveiro, 2014.
- MORENO, Salvador Astruells, *La Banda Municipal de València y su aportación a la história de la música Valenciana*, Tese de Doutoramento, Universidade de Valência, 2003.
- MOTA, Graça (org.), *Crescer nas bandas filarmónicas – um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*, Porto, Edições Afrontamento, 2008.
- NAGY, Piñeiro (coord.), *30 anos: memórias do Festival do Estoril: 1975-2005*, Associação Internacional de Música da Costa do Estoril, 2005.
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, 1991.
- NERY, Rui Vieira e MARIZ, José, *Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense: inventário do arquivo histórico-musical*, Município de Reguengos de Monsaraz, s.d..
- NETO, Manuel, *A Sociedade Filarmónica Lousanense: contributo para a sua história entre 1853 e a Implantação da República*, Dissertação de Mestrado, FLUC, Coimbra, 2009.
- NETO, Oswaldo, *The role of the military and municipal bands in shaping the musical life of Macau, ca 1820 to 1935*, Tese Doutoramento, Universidade de Hong Kong, 2002.
- NOGUEIRA, Joana, *O ensino formal e não formal da música. Estudos de caso no 2º ciclo do ensino básico e nas escolas de música das bandas filarmónicas*, Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade do Minho, 2007.
- NUNES, Mário, *Sociedade Filarmónica Penelense – 130 anos ao serviço da cultura musical*, Coimbra, Tipografia Comercial, 1988.
- PANELAS, Adolfo, *1ª Resenha Histórica da Filarmónica da Sociedade Musical de Instrução e Recreio Aljustrelense*, Gráfica Mineira, Aljustrel, 2004.
- PEIXE, Maria José, *Contributos para as memórias musicais do concelho de Cascais. Estudo de casos das bandas de Carcavelos e Talaíde nas suas identidades, performances, patrimonializações, encenações...*, Dissertação de Mestrado em Antropologia, FCSH-UNL, Lisboa, 2012.

- PEREIRA, Vera, *Música e Poder Simbólico: A Banda da Armada como paradigma nacional*, Lisboa, Comissão Cultural da Marinha, Novembro de 2010.
- PRAETORII, Michaelis, *Syntagmatis Musici – Tomus Secundus de Organographia*, 1619, consultado em: imslp.org. [Petrucci Music Library].
- RAMOS, Diniz, *Da fundação das filarmónicas em Águeda*, Águeda, CM de Águeda, 2013.
- REIS, Manuel, *Animação musical: formação de uma filarmónica. Estudo de caso*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação, UTAD, 2010.
- RHODES, Stephen L., *A history of the wind band*, EUA, Lipscomb University, 2007.
- RIBEIRO, Fernando Ribeiro, *A banda filarmónica – actualidade e percursos de uma instituição*, dissertação em Sociologia apresentada no ISCTE, Lisboa, 1999.
- RIBEIRO, Manuel, *Quadros históricos da vida musical portuguesa*, Lisboa, Sasseti, 1939.
- RIBEIRO, Mário de Sampayo, *Considerações à margem do folclore musical – as bandas civis do concelho de Oliveira de Azeméis*, Obra Social de S. Martinho da Gândara, Lisboa, 1954.
- RODRIGUES, Padre L., *Música sacra – História e Legislação*, Porto, Ed. Lopes da Silva, 1943.
- ROQUINHO, André, *Banda Musical da Casa do Povo de Tangil*, Tangil, ed. da Banda Musical da Casa do Povo de Tangil, 2015.
- RUSSO, Susana Bilou, *As bandas filarmónicas enquanto património: um estudo de caso no concelho de Évora*, Dissertação de Mestrado, ISCTE, Lisboa, 2007.
- SILVA, José, *Bandas de música do concelho da Póvoa de Lanhoso – subsídios para a sua história*, Póvoa de Lanhoso, Associação Cultural da Juventude Povoense, 1992.
- SOUSA, Pedro Marquês de, *História da música militar*, Lisboa, Editora Tribuna, 2008.
- *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a república (1850-1910): história, organologia, reportórios e práticas interpretativas*, Tese de Doutoramento, FCSH-UNL, 2013.
- SOUSA, Teresa Faria de, *A história da Banda da Lourinhã*, Lourinhã, Associação Musical e Artística Lourinhanense, 2016.
- SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, 8 e 10, Second Edition, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos, *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- VASCONCELOS, Joaquim de, *Os músicos portugueses, biografia-bibliografia*, vol. 1 e 2, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870.
- VASCONCELOS, Maria João, *A Orquestra Filarmónica 12 de Abril: um agrupamento em mudança (1980-2006)*, Dissertação de Mestrado, UNL, 2007.
- VESSELA, Alessandro, *La banda*, Milano, Istituto Editoriale Nazionale, 1935.
- VIEIRA, Ernesto, *Dicionário Musical*, 2ª ed., J.G. Pacini, S.L., 1889.

— *Dicionário biográfico de músicos portugueses. História e bibliografia da música em Portugal*, 1º e 2º vol., Lisboa, Tipografia Matos Moreira & Pinheiro: Lambertini, 1900.

WHITWELL, David, *A concise history of the wind band*, Winds, Northridge, 1985.

3. Artigos e capítulos de livros

ALPOIM, Maria José d', "Uma visão sobre as bandas para além da música", in João Franco, *Bandas Filarmónicas Portuguesas*, Vila Praia de Âncora, Ancorensis – Cooperativa de ensino, 2011.

BINDER, Fernando, "Charamelas, caixas e trombetas: histórias da música luso-brasileira que atravessaram o Atlântico", in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2006.

— "O Dossiê Neuparth", *Rotunda*, UNICAMP – Campinas, nº 4, 2006.

BRITO, José Ferreira, "Música em instituições militares e Segurança Interna. Pequena história da evolução do repertório – Seminário comemorativo dos 25 anos da Banda Sinfónica do Exército", in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2014.

— "Ciclo das bandas militares e militarizadas em Portugal – Banda Sinfónica da polícia de Segurança Pública", in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, nº 9, I série, Queluz, Exército Português, 2012.

BIU, Humberto, "Bandas de música civis e amadoras e sua valorização" in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984.

BRUCHER, Katherine, *Rapsódias Portuguesas: Filarmónicas and the Performance of Transnationalism and Portuguese Identity*, IGEB 2010, Draft: 7/20/10, <http://www.igeb.net/igeb.htm>

CARDOSO, Luís, *O lugar das filarmónicas – reflexões sobre as festas religiosas e a funcionalidade do repertório (parte 1)*, 2004. Disponível em <http://www.bandasfilarmonicas.com>

— *Bandas civis: resenha histórica e compositores*, Intervenção no Colóquio "A música no passado, no presente, no futuro", Organização do Governo Civil de Aveiro, 2010.

CARVALHO, Mário Vieira de, "A música: do surto inicial à frustração do presente", in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. VI, Lisboa, Publicações Alfa S.A., 1990.

CASTELO-BRANCO, Salwa, "Filarmónicas en Fête", in *Voix du Portugal*, Paris, Cité de la musique / Actes sud, 1997.

CORREIA, Luís, "Músicos militares notáveis – Francisco Santos Pinto", in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2007.

— "Músicos militares notáveis – Manuel Joaquim", in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2006.

CYMBRON, Luísa, “A música em Portugal no século XIX: uma panorâmica” in Jorge Costa (coord.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, Vila do Conde, Verso da História, 2015.

DIONÍSIO, Silva, “Actividades dos centros de recuperação de instrumentos musicais” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984.

DODERER, Gerhard, “A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-1724)” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 13, Lisboa, 2003.

ESTUDANTE, Paulo, “Por sere mto nescenarios para o servico desta See Incorporação permanente dos *charamelas* no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI-XVII)” in *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, XXVII, p. 295-339, 2014.

FANO, Fabio e COSTA, Roberta, “Fanfare”, in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, Second Edition, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.

FÃO, Artur, “A Banda de Música e a Fanfarra de Clarins da Armada” in *O Corpo de Marinheiros da Armada no seu 1º Centenário (1851-1951)*, Lisboa, União Gráfica, 1956.

FERNANDES, Cristina, “Da cultura de corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e reportórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os concertos públicos (1755-1807)”, p. 77-106, in SÁ, Vanda de e FERNANDES, Cristina (coord.), *Música instrumental no final do Antigo Regime – contextos, circulação e reportórios*, Lisboa, Edições Colibri, 2014.

FIGUEIRA, Américo, “Banda Musical Alvareense”, pp. 73-77, in *Freguesia de Espinhel: alguns subsídios para a sua história*, Associação Recreativa e Cultural de Espinhel, Águeda, 1996.

FREITAS, Frederico de, “Banda” in João Bigotte Chorão (dir.), *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*, Vol.4, Editorial Verbo, Lisboa | São Paulo, 1998.

— “Fanfarra” in João Bigotte Chorão (dir.), *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*, Vol.11, Editorial Verbo, Lisboa | São Paulo, 1998.

— “Filarmónica” in João Bigotte Chorão (dir.), *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*, Vol.11, Editorial Verbo, Lisboa | São Paulo, 1998.

GONÇALVES, António, “Bandas Filarmónicas”, in *Actas do Congresso Nacional das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto*, Almada, 1993.

GRANJO, André, “Otonifonias: sobre a música para banda de Joly Braga Santos” in *Revista Glosas*, nº 3, pp. 47-49, Maio de 2011.

— “O projecto de encomendas de música para banda da SEC de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais”, in J. M. Pedrosa Cardoso e Margarida Lopes de Miranda, *Sons do Clássico: no 100º aniversário de Maria Augusta Barbosa*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

HELLYER, Roger, “Harmoniemusik”, in Stanley SADIE (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, Second Edition, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.

LAMEIRO, Paulo, “Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas”, in *Actas dos 3^{os}. Cursos internacionais de verão de Cascais*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.

— “Coretos Sagrados: algum repertório litúrgico das filarmónicas do concelho de Leiria”, in *Revista do Centro de História e Teoria das ideias*, vol. X, 2^a Série, Centro de História da Cultura, Lisboa, 1998.

LOUROSA, Helena, “A *polissemia* da performance. Dimensões performativas da banda filarmónica a partir da análise musical e da história social deste agrupamento. Um estudo de caso”, in MARINHO, Helena; CORREIA, Jorge e SARDO, Susana (ed.), *Performa 09 – Actas dos Encontros de Investigação em Performance*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2009.

MADUREIRA, Bruno, “Maestro Silva Dionísio: um olhar sobre a sua vida e obra” in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2012, p. 38-43.

— “A Fundação Calouste Gulbenkian: O papel do seu Serviço de Música no âmbito do apoio às Bandas de Música (1955-1995)”, *ERAS: European Review of Artistic Studies*, V. 5, n. 2, 2014, pp. 1-27, ISSN 1647-3558.

— “Silva Dionísio no Brasil com a Banda Sinfónica da GNR: O nascimento de uma cooperação musical?”, *Revista Música Hodie*, Goiânia, V. 13, nº 1, 2013, pp. 242-256.

— “Investigação académica sobre filarmónicas e bandas militares em Portugal: Uma panorâmica da situação actual”, *Revista Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes*, Vol. X (20), 2017.

— “Music and gender: Women in Portuguese Wind Bands” in *Crossing Borders in Gender and Culture* (ed. Konrad Gunesch, Olena Lytovka e Aleksandra Tryniecka), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p 259-268.

MORAIS, Amílcar, “entrevista”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2008.

PINTO, Rui Magno, “O músico militar como virtuoso na centúria oitocentista – Seminário comemorativo dos 25 anos da Banda Sinfónica do Exército”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2014.

RAMOS, Alberto, “A influência das colectividades populares no ensino da música” in *1^o colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, Abrantes, CM de Abrantes, 1984.

ROCHA, Luzia, “Bandas militares na ópera: apontamentos históricos de Rafael Bordalo Pinheiro”, in *Eurídice: Revista Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2011.

ROSA, António, “Banda, in principio”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, nº 11, Queluz, Exército Português, 2014.

ROSA, Joaquim Carmelo, “Depois de Bomtempo: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842 a 1862”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 10, Lisboa.

SOUSA, D. Agostinho de Jesus e – Bispo do Porto, “Por mercê de Deus e da Santa Sé, bispo do Porto – pastoral sobre festas” in Padre L. RODRIGUES, *Música sacra – História e Legislação*, Porto, Edições Lopes da Silva, 1943.

SOUSA, Pedro Marquês de, “A música Militar em Portugal – do seu carácter funcional ao artístico”, p. 299 in *I Jornadas de Memória Militar/Os militares, a ciência e as artes*, Amadora, Comissão Portuguesa de História Militar, 2008.

— “A evolução do diapasão nas bandas de música: do instrumental brilhante ao normal”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2013.

— “As bandas militares na história da música em Portugal – Seminário comemorativo dos 25 anos da Banda Sinfónica do Exército”, in *Eurídice: Revista da Banda Sinfónica do Exército*, Queluz, Exército Português, 2014.

VASCONCELOS, Maria João, “O ensino da música nas bandas filarmónicas em Portugal – Transformar para existir” in *Revista de Educação Musical*, nº 118 e 119, Lisboa, 2004.

VIANA, Odete, “Bandas filarmónicas inseridas numa política não pejorativa” in *1º colóquio nacional de música, comissão permanente do dia mundial da música*, CM de Abrantes, 1984.

SÍTIOS NA INTERNET

<http://www.bandasfilarmonicas.com>

<http://www.bandamarcialdefermentelos.com>

<http://www.bandanovafermentelos.com>

<http://www.bandadealvarenga.no.sapo.pt>

<http://www.peroviseu.no.sapo.pt>

http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/all_color.html

<http://www.theyorkwaits.org.uk/pictures.html>

<http://geneall.net/pt>

<http://ultramar.terraweb.biz>

<http://a-de-mirador.blogspot.pt>

<http://mapas.dgterritorio.pt>

http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos_historia_pt

<http://www.sfs1921.pt>

<https://bandasemusicaparasopros.wordpress.com/anexos-b/>

PROGRAMAS TELEVISIVOS:

– Fernando Rosas, *História a História*, T1, Ep. 3, RTP2, 29-03-2015.

– *A Aldeia da Roupa Branca*, direcção e realização de Chianca de Garcia, realizado em 1938, RTP Memória, 02-11-2015.

– *4º Desfile Nacional de Bandas Filarmonicas* – 1º de Dezembro, RTP2, 01-12-2015.

Apêndices

Apêndice 0.1. Plano da entrevista

1ª fase: preparação da entrevista

Procedimentos:

1. Estudo prévio sobre a temática da história oral, bem como sobre o tema a pesquisar:
 - Levantamento bibliográfico e acesso às obras de referência;
 - Leitura e elaboração de notas e textos acerca dessa temática;
2. Selecção dos entrevistados:
 - Contacto com dirigentes e/ou maestros das bandas a fim de indicarem os indivíduos mais adequados para as entrevistas. Selecção de um mínimo de um entrevistado e de um máximo de três;
 - Recolha de depoimentos e realização de entrevistas exploratórias (para avaliar as potencialidades informativas dos depoentes);
3. Elaboração de um guião de entrevista:
 - Semi-dirigida;
 - Tripartida;
 - História temática;
4. Contacto prévio com o entrevistado (pessoal ou telefónico):
 - Informações acerca do entrevistador, do projecto, do tipo de informações que se pretende recolher;
 - Encorajar o entrevistado a dar o seu testemunho, valorizando a sua experiência pessoal;
 - Marcação de data e local para um encontro destinado a uma conversa informal sobre o pretendido;
5. Primeiro encontro com o entrevistado:
 - Negociação das condições: data e local da entrevista; Direito de Autor; anonimato e sigilo das informações; Privacidade durante a entrevista; necessidade de registo áudio;
 - O entrevistado deve ficar ciente que a pesquisa pode beneficiar com as suas informações pessoais;

2ª fase: realização da entrevista

Procedimentos:

1. Preparação do ambiente:

- Meio envolvente habitual do depoente. Ambiente calmo e informal;
- O local deve garantir sossego e privacidade à entrevista e deve-se tentar estar só com o entrevistado;
- Procedimentos de gravação preparados previamente;
- Utilização de dois dispositivos de gravação em simultâneo;

2. Entrevista gravada:

- Justificar a utilização do gravador: não é possível estar sempre a escrever, perdendo-se depois informações importantes;
- Registrar, no início da entrevista, para o gravador, os seguintes dados: data, nome do entrevistador, nome do depoente, local, tema de conversa, tipo de gravador;
- Primeiras questões: de resposta rápida e simples, para fomentar confiança;
- Guião flexível: com incidência nas questões de aprofundamento temáticas;
- A evitar: interrupções; questionamento duplo; indução ou complemento de respostas;
- Fazer perguntas de controlo;
- Evitar confundir a testemunha com expressões que não constam no seu vocabulário corrente;
- Nunca contrariar ou manifestar discordância relativamente às opiniões dos depoentes;
- Evitar contra perguntas ou a assunção do papel do entrevistador por parte de depoentes mais faladores;
- Salvaguardar a relação estabelecida até porque poderá ser necessária a realização de uma segunda entrevista para clarificar alguns aspectos. Essa eventualidade deve ser revelada à testemunha;
- Possibilidade de auxílio documental (fotos, cartas, etc.);
- Caso haja recurso a documentos escritos: registar para o gravador informações acerca desses;

3. Após a entrevista:

- Agradecimentos; asseverar que a colaboração será útil para a pesquisa;
- Preenchimento da Ficha de Identificação do Depoente e Ficha de Registo Áudio;
- Anotações complementares: registar as afirmações não gravadas mais significativas, bem como os gestos e as expressões, os silêncios e as hesitações, as insistências e as repetições;

3ª fase: transcrição e análise de conteúdo da entrevista

Procedimentos:

1. Transcrição integral e literal da entrevista;
2. Introdução da pontuação e de notas de página;
3. Disponibilização dos documentos (áudio e texto) ao entrevistado;

4. Possibilidade de correcções ou clarificações a discutir com o entrevistado;
 5. Análise da entrevista e confrontação com outras fontes;
 6. Relatório final da entrevista;
- Justificação da escolha do entrevistado e objectivos da entrevista;
 - Elaboração do perfil biográfico;
 - Dados sobre a entrevista: data, local, duração, tipo de entrevista, equipamento utilizado, carta de cessação dos direitos;
 - Texto da entrevista
7. Assinatura da carta de cessação de direitos autorais.

Apêndice 0.2. Guia da entrevista

Guião de Entrevista a elementos ou ex-elementos das bandas dos concelhos de Águeda, Cinfães, Fundão e Oeiras

A presente entrevista insere-se numa Tese de Doutoramento a decorrer na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e pretende recolher informações sobre filarmónicas com a finalidade de as descrever e caracterizar durante o terceiro quartel do século XX. Este guião está tripartido, sendo que à parte A correspondem as questões transversais a todas as bandas em estudo, à parte B as questões relativas às bandas de um determinado concelho e à parte C as questões exclusivas de cada banda.

Registrar, no início da entrevista, para o gravador: Entrevista realizada no dia (...) por Bruno Madureira a (...) na localidade de (...). A mesma foi gravada em dois dispositivos de gravação MP4 e o tema de conversa foi a Banda de (...) nas décadas de 1950, 60 e 70.

A. QUESTÕES TRANSVERSAIS A TODAS AS BANDAS

Identificação do depoente

1. Sr. (...) vamos começar pela sua identificação. Pode dizer-me o seu nome completo, a data e o local de nascimento?
2. A que banda está ou esteve ligado nas décadas de 1950, 60 e 70?
3. Que tipo de funções exerceu nessa banda? Era executante? Que instrumento tocava?
4. Entre que anos exactamente esteve ligado a essa banda?

Emigração interna e externa

5. Nas décadas de 1950, 1960 e inícios de 1970 houve em Portugal uma forte vaga de emigração. O senhor emigrou?
6. Foram muitos ou poucos os músicos desta banda que emigraram?
7. Pode-me especificar quais os músicos que saíram da banda para emigrar e quais os instrumentos que tocavam?
8. Acha que eles emigraram de forma legal ou ilegal?
9. Os músicos que emigraram foram todos para o estrangeiro ou alguns deslocaram-se para outras cidades portuguesas? Quais cidades?
10. Tem conhecimento de casos em que a banda foi ajudada por esses emigrantes, nomeadamente através de doações de dinheiro ou instrumentos?
11. Os emigrantes portugueses fundaram várias bandas nos países que os acolhiam. Sabe se algum músico desta banda que emigrou fez parte de bandas de música no país para onde emigrou?
12. Tem conhecimento de músicos que tenham formado uma banda de música nos países que os acolheram? Quem e onde?
13. A banda deslocou-se a algum país por intermédio de emigrantes? Onde e em que ano?
14. No caso dos emigrantes que regressaram à “sua terra” eles geralmente voltavam para a banda ou abandonavam-na em definitivo?
15. De um modo geral acha que a emigração, nomeadamente de músicos da banda, afectou o normal desenvolvimento desta?
16. E das outras bandas a nível deste concelho? Acha que a emigração afectou-as? E a nível nacional, o que acha?

Guerra Colonial (1961-1974):

17. Além da emigração um outro fenómeno importante nas décadas de 1960 e parte da de 1970 foi a Guerra Colonial. O senhor combateu nessa guerra?
18. Recorda-se de músicos da banda que foram destacados para o Ultramar? Consegue especificar quem e que instrumentos tocavam?
19. Quando esses músicos regressaram da guerra eles voltaram para a banda?
20. Houve situações de músicos que logo após voltarem da guerra emigraram? Quem em concreto?
21. De um modo geral acha que a partida para a Guerra Colonial de músicos da banda, afectou o normal desenvolvimento desta?
22. E nas outras bandas deste concelho? Acha que a Guerra Colonial afectou-as? E a nível nacional, o que acha?

Gostos e preferências musicais, bem como outras opções de ocupação dos tempos livres:

23. A partir da década de 1950 Portugal mudou bastante do ponto de vista social, demográfico, económico e cultural, e deixou de ser aquele país quase parado no tempo como nas décadas anteriores. Acha que as alterações da estrutura social e as mudanças de mentalidades ocorridas nos anos de 1950 e 1960, juntamente com a chegada do rock, do jazz e de outros géneros de música “moderna”, influenciaram os jovens desta localidade ao ponto de eles não quererem participar na banda?
24. E a nível nacional, acha que esses novos géneros musicais afastaram os jovens das bandas?
25. Acha que as bandas adaptaram-se às transformações já referidas ocorridas no país nos anos 50 e 60? Ou acha que as bandas mantiveram-se iguais às décadas anteriores?
26. Os pequenos grupos de jazz, que geralmente animavam os bailes, tiveram muito impacto nesta localidade? A juventude aderiu e gostava desses agrupamentos?
27. Existia, na época, algum desse tipo de grupos nesta localidade?
28. Esses grupos actuavam frequentemente nesta localidade?
29. Acha que os chamados *jazzes* retiraram mercado às bandas de música, ou seja, para certas actividades ou funções que antes tinham a participação de bandas de música, passaram a ser realizadas por esses *jazzes*?
30. Acha que havia por parte dos aprendizes da banda preferência pelos instrumentos ligados ao jazz, tais como, o saxofone, o trompete ou o trombone?
31. Acha que o aparecimento de aparelhagens sonoras, sobretudo a partir dos anos 50, retirou “mercado” às bandas filarmónicas substituindo-as?
32. Existiu na colectividade a prática de modalidades desportivas, nomeadamente o futebol? Se sim, a partir que ano?
33. Conheceu casos de jovens que abandonaram a banda para praticarem algum desporto, nomeadamente futebol?
34. Em 1957 apareceu a televisão. Apesar da maioria dos lares não a possuírem era frequente os jovens reunirem-se num café ou colectividade para assistirem a programas televisivos. Acha que isso afastou jovens das bandas?

Escola de música

35. No terceiro quartel do século XX a banda tinha alguma escola de música?
36. Em que ano (ou década, caso não saiba o ano) foi organizada a escola de música da banda? Foi logo quando foi fundada a banda?
37. Era oficial?
38. O professor era o maestro ou era outra pessoa?
39. Acha que o professor que dava as aulas de música era competente e tinha conhecimentos musicais para tal?

40. Antes da organização da escola de música como e onde eram formados/ensinados os músicos?
41. As aulas eram pagas?
42. Os alunos tinham que ser sócios da colectividade?
43. Todos os anos ingressavam aprendizes na banda? Quantos, em média?
44. Era difícil o recrutamento de aprendizes? Se sim porquê?
45. Eram admitidas raparigas ou apenas rapazes?
46. Quanto tempo, em média, durava a formação de um aprendiz até entrar na banda?
47. Entre as décadas de 50 e a de 70 havia algum músico da banda que frequentasse o conservatório? Quantos? Quem foram os primeiros e em que ano?
48. Tem conhecimento de músicos da banda que tenham participado em estágios ou cursos musicais organizados, por exemplo, pela Fnac ou pela FPCCR? E em concursos de aprendizes?

Instrumental da banda

49. Como era o estado geral do instrumental da banda? Era bom, razoável ou mau?
50. No período em estudo acha que o instrumental existente na banda era suficiente para as necessidades ou havia falta de instrumentos?
51. Recorda-se se ao longo do terceiro quartel do século XX foram comprados instrumentos novos? Quantos?
52. Quem adquiria os instrumentos? Era a própria banda?
53. Sabe se os instrumentos eram de fabrico português ou estrangeiro?
54. Eram adquiridos em Portugal ou no estrangeiro?
55. No caso de instrumentos importados era difícil a sua importação? Porquê?
56. Qual era a constituição instrumental tipo da banda? Pode começar pela ordem da partitura. Tinha flautim?
57. Os instrumentos eram de diapasão normal ou brilhante?
58. Recorda-se em que ano a banda fez a transição da afinação brilhante para a afinação normal? Foi depois de 1975?
59. O instrumental foi renovado todo em simultâneo ou foi faseadamente?
60. Se foi faseadamente, a banda chegou a tocar com instrumentos de afinação brilhante e normal em simultâneo?
61. Se sim, como era a qualidade sonora da banda com as duas afinações em simultâneo? Soava bem?
62. Acha que os ouvintes em geral, e os músicos em particular, preferiam ouvir a banda a tocar com o diapasão brilhante ou o normal?

63. Acha que o estado do instrumental impediu a banda de ter uma maior qualidade musical? E a nível nacional o que acha?

Aspectos financeiros

64. Nas décadas de 50, 60 e 70 a banda passou por dificuldades financeiras? Sabe porquê?
65. Quais eram as principais fontes de receitas da banda? Tinha quotizações?
66. E os encargos permanentes e ocasionais eram muitos? Pode especificar?
67. Os chamados amigos da banda, no caso de esta os possuir, ajudavam material e financeiramente a banda? Pode dar-me alguns exemplos de indivíduos e que contributos deram à banda?
68. A banda participava em muitos serviços religiosos? Eram na localidade?
69. Quantos serviços remunerados a banda tinha anualmente?
70. Consistiam apenas em festas religiosas?
71. Anualmente tinham muitos serviços em que a banda não era remunerada? Quantos?
72. Tem conhecimento de quanto cobrava em média a banda por cada tipo de serviço?
73. Os músicos eram remunerados? Se sim, quanto ganhavam?
74. Ganhavam todos o mesmo ou havia diferenciação? Se sim, quais os critérios?
75. O senhor andava na banda pelo dinheiro? Se não fosse remunerado continuaria na banda?
76. E os seus colegas? O que acha?
77. Os músicos viam a banda como uma fonte de rendimentos extra?
78. Qual o regime de colaboração do maestro? Era remunerado?
79. Se fosse remunerado ele tinha ordenado ou ganhava consoante o número de serviços efectuados pela banda?
80. Tem ideia de quanto ganhava o maestro?
81. O poder local ajudava ou colaborava com a banda? De que forma? Dava algum tipo de subsídio?
82. E o poder central e os seus organismos, nomeadamente a FNAT, ajudava a banda? De que forma?
83. Entre as décadas de 50 e de 70 a banda adquiriu algum fardamento?
84. Em que anos ao longo da sua história a banda adquiriu fardamento? Qual o preço?
85. Neste período em que meio de transporte se deslocava a banda nos serviços mais distantes?

Aceitação da banda na comunidade:

86. A banda era bem aceite e acarinhada na comunidade?
87. Existiam laços de camaradagem entre os elementos da banda e a população?
88. Havia frequentemente manifestações de apoio e carinho à banda?
89. A banda realizava concertos periódicos na sua localidade?

90. Acha que o grau de aceitação da banda na localidade foi determinante para a sua não extinção? Ou seja, se não fossem os amigos da banda esta ter-se-ia extinguido?
91. Havia pessoas que acompanhavam a banda com frequência para os serviços? Muitas?
92. Havia alguma família ou grupo de pessoas influentes na localidade que apoiasse incondicionalmente a banda? Quem?
93. Em caso afirmativo, essa família ou grupo de pessoas ajudavam material ou monetariamente a banda?
94. A banda tinha uma estrutura de apoio muito sólida ou era frágil?
95. A banda possuía uma sede condigna?
96. A sede da banda tinha algum bar? Esse era frequentado pelos amigos da banda?
97. Os responsáveis directivos da banda eram pessoas influentes ou poderosas na localidade, nomeadamente empresários, proprietários, professores ou padres? Se sim, a partir que ano?
98. Como era tocar na banda no seu tempo? Era uma actividade desprestigiante?
99. Acha que a banda era vista pela população como um meio de promoção cultural ou apenas como um passatempo? E pelos músicos?

Outras questões acerca da banda

100. A banda esteve ligada a algum organismo associativo, tais como, Fnat, FPCCR, etc.?
101. A banda estava inserida em alguma instituição da localidade, nomeadamente bombeiros, casas do povo ou sociedades recreativas?
102. Os músicos da banda tinham de ser sócios da colectividade?
103. Era frequente músicos de outras bandas colaborarem com esta?
104. Os serviços eram sempre nas redondezas ou iam muito para localidades mais distantes?
105. Por quantos elementos a banda era constituída quando o senhor ingressou nela?
106. E em meados dos anos 70?
107. No terceiro quartel do século XX qual era a faixa etária média dos executantes?
108. Os músicos viviam todos em Carnaxide ou alguns eram de outra localidade? Muitos?
109. Considera que a banda estava desfalcada de elementos? Se sim, quais as razões?
110. No caso de a banda ter estado desfalcada de elementos acha que esse factor influenciou a qualidade musical da banda? Porquê?
111. Leio frequentemente em diversos livros que havia falta de executantes nas bandas. Porém quando observo as fotos das bandas de então todas elas têm uma média de 30 executantes, um número sempre normal até finais dos anos de 1970. Como explica essa ideia que as bandas tinham falta de executantes?
112. Era fácil ou difícil o recrutamento de músicos para a banda?
113. Os músicos compareciam regularmente nos ensaios? Se não, porquê?
114. Qual a hora do dia habitual para os ensaios? Era à noite? Em que dias da semana?

115. A banda teve alguma interrupção de actividade? Entre que anos? Sabe quais os motivos?
116. Num período em que muitas bandas cessaram actividade, porquê tal não se sucedeu com esta banda?
117. E as outras bandas do concelho. Alguma ficou inactiva durante as décadas de 1950, 1960 ou 1970? Qual?
118. Os maestros que a banda teve eram profissionais ou amadores? No caso de serem profissionais eles eram provenientes de bandas militares?
119. Acha que o (s) maestro (s) tinha capacidades e conhecimentos musicais suficientes para dirigir a banda?
120. Sabe se o (s) maestro (s) da banda frequentou algum curso de formação de regentes?
121. O regente dirigia outra banda em simultâneo?
122. Entre que meses se estendia a época de serviços da banda?
123. Era hábito nas festividades em que banda participava haver uma outra banda para o tradicional despique?
124. Qual era o mercado da banda além das festas de carácter religioso? Faziam concertos fora do âmbito das festas religiosas?
125. No âmbito de uma festa religiosa, que tipo de actividades fazia a banda?
126. Lembra-se em que ano ou década ingressou a primeira mulher na banda? Seguiram-se-lhe outras ou essa foi um caso isolado?
127. Em que ano ou período se deu o aumento de executantes na banda?
128. Entre as décadas de 1950 e 1970 a farda da banda era de estilo / influência militar ou era mais parecida com um fato como se vê muito actualmente?
129. Em que década a banda abandonou a farda de influência militar para passar a usar o fato tipo civil?
130. Sabe se foi tomado algum modelo para a farda da banda? Qual?
131. Que tipo ou género consistiam as obras e os compositores tocados pela banda?
132. Tocavam música de compositores portugueses? Pode dar-me alguns exemplos?
133. Recorda-se de quando tocaram as primeiras obras compostas originalmente para banda? Que obras foram essas?
134. Quando é que a banda passou a tocar repertório mais “moderno”, a chamada música ligeira? Pode dar-me alguns exemplos dessas obras?
135. Esse repertório causou muito impacto nos elementos da banda? E no público?
136. Acha que o maestro teve que alterar o repertório em virtude da falta de executante? Ou seja, deixaram de tocar esta ou aquela peça por faltarem executantes?
137. Acha que havia muita dificuldade em obter obras para banda?
138. De que forma eram obtidas? Eram compradas? Por quem?
139. O maestro da banda também compunha obras musicais?

140. Acha que as bandas mudaram muito entre os anos 30 e 40 e as décadas de 1950 e 1960? Se sim, em que aspectos?
141. Como caracterizaria de um modo geral as bandas nos anos 50, 60 e inícios de 70?
142. Acha que no terceiro quartel do século XX as bandas passaram por um período de declínio, foi um período igual ao anterior ou foi um período de evolução? Pode explicar?

B. QUESTÕES COMUNS ÀS BANDAS DO CONCELHO DE (...)

143. (...)

C. QUESTÕES ESPECÍFICAS SOBRE A BANDA DE (...)

144. (...)

145. Indique algum aspecto que, não tendo sido abordado, considere relevante.

Notas (observações relativas ao depoente e ao curso da entrevista):

Relação de anexos (caso existam: fotos, documentos, etc.):

Apêndice 0.3. Carta de cessação

| |
|--|
| <p>CARTA DE CESSAÇÃO DE DIREITOS:</p> <p>_____, ____ de _____ de _____</p> <p>Eu, _____, (estado civil) _____,</p> <p>Bilhete de identidade / Cartão de cidadão número _____, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista, concedida no dia ____ de _____ de _____, para Bruno César Pinto Madureira usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo a terceiros a sua audição e o uso do texto final que está sob a guarda de Bruno César Pinto Madureira.</p> <p>Subscrevo a presente.</p> <p>_____</p> |
|--|

Apêndice 2.1. Dimensão média das 164 bandas inscritas num concurso de 1937¹⁵⁹⁷

Distrito de Faro: Marçal Pacheco (36); Artistas de Minerva (35); Monchiquense (28); Olhanense (30); Portimão (36); Tavira (32). Média de executantes: **32,8**.

Distrito de Beja: Ferreirense (30); Amadores de Música (36); União Mourense (30); Amareleja (36); Vidigueirense (35). Média de executantes: **33,4**.

Distrito de Évora: Arraiolense (35); Estremocense (45); Eborense (43); Machedense (25); Antiga Montemorense (33); Círculo Montemorense (42); Portelense (35); Reguengos de Monsaraz (45); Viana do Alentejo (32). Média de executantes: **37,4**.

Distrito de Setúbal: Visconde de Alcácer (41); C.U.F. (47); União Agrícola 1º de Dezembro (40); Secção Musical do Sport Lisboa e Grândola (32); Fraternidade Operária (38); Humanitária de Palmela (40); Quinta do Anjo (43); Santiago do Cacém (28); Azeitonense (36); Capricho Setubalense (40). Média de executantes: **38,5**.

Distrito de Lisboa: Cadaval (28); Alunos de Harmonia (30); Esperança e Harmonia (42); União Capricho Olivalense (35); Bandas das Companhias reunidas Gaz e Electricidade (53); Lourinhã (30); Cruz-Quebradense (39); União Sintrense (37); Torres Vedras (23). Média de executantes: **35,2**.

Distrito de Santarém: Alcanena (26); Almeirim (34); Benaventense (41); Samorense (30); Vale da Pinta (24); Maçaense (30); Pernense (25); Argense (31); Olaia (28); Vila Nova de Ourém (30). Média de executantes: **29,9**.

Distrito de Portalegre: Alterense (35); Campomaiorense (32); dr. Frederico Laranjo (35); União Artística (41); Barão de Gafete (28); Os Medrosos (21); Os Amarelos (30); Monfortense (25). Média de executantes: **18,4**.

Distrito de Leiria: Serra de El-Rei (25); Alcobaça (30); Maiorguense (26); Alvaiazerense (22); Ancianense (30); Avelarense (22); Catarinense (25); Valadense (20); Obidense (28); Louriçalense (21); Pombalense (30). Média de executantes: **25,4**.

Distrito de Castelo Branco: Covilhanense (30); União Fundanense (32); Idanhense (24); Sertaginense (25); Vila do Rei (26). Média de executantes: **27,4**.

Distrito de Coimbra: Taveirense (27); Flor de Alva (30); Porariça (40); Louzanense (32); Operários da Fábrica de Papel (38); Mira (35); 25 de Setembro (30); Avoense (32); Bombeiros de Penacova (30); Poiarense (28); Paionense (30); Santanense (35). Média de executantes: **33**.

Distrito de Aveiro: Bairros (30); Bombeiros da Feira (35); Romarizense (25); Louredo (27); Fajões (26); União de Oliveira do Bairro (36). Média de executantes: **29,8**.

¹⁵⁹⁷ Pedro de Freitas, *História da música popular em Portugal*, Lisboa, Ed. Aut., 1946, p. 164ss.

Distrito de Viseu: Mões (25); Cambres (30); Boa Mocidade (28); Lobelhense (20); Mangualde (26); Reigosense (34); Penalva do Castelo (32), Santacombadense (30); Pinheirense (28), Salzedense (35); Tondelense (34); Verdi Cambrense (30); Vouzelense (32). Média de executantes: **29,5**

Distrito da Guarda: Fornos de Algodres (27). Média de executantes: **27**

Distrito da Porto: Vila Boa de Quires (32); Entre-os-Rios (32); Crestuma (31). Média de executantes: **31,7**.

Distrito da Vila Real: Bombeiros de Alijó (30); Favaiense (28); Banda Flaviense (34); Municipal de Chaves (30); Paradela de Guiães (25). Média de executantes: **29,4**.

Distrito da Bragança: moncorvense (25). Média de executantes: **25**.

Distrito da Braga: Bombeiros de Amares (35); Celoricense (30); Tecla (30); Bombeiros de Esposende (35); Bombeiros de Fafe (34); Revelhe (37); Pevidém (36); Bombeiros Póvoa de Lanhoso (32); Falangistas Portugueses (28). Média de executantes: **33**

Distrito do Funchal: distrital do Funchal (50); Municipal do Funchal (56); câmara dos Lobos (29); Recreio Camponês (30). Média de executantes: **41,3**

Média total (excluindo ilhas – Funchal): 30,4

Apêndice 2.2. Programas de concerto de bandas entre as décadas de 1920 e 1980

DÉCADA DE 1920

| | |
|---|---|
| Banda B.V. da Póvoa de Lanhoso ¹⁵⁹⁸ Póvoa de Lanhoso, 05-09-1923 <i>Hino a António Lopes</i> <i>Sobre as ondas do Tejo</i> <i>Rousailes R. Russa</i> <i>Fausto</i> (ópera) <i>Les Saltimbanques</i> (ópera) <i>Sinos de S. João da Madeira</i> , de Sousa Morais <i>Republique del amor</i> | Sociedade Filarmónica Barreirense ¹⁵⁹⁹ Porto, 14-08-1925 <i>Córdoba</i> , <i>pasodoble</i> de Salabert <i>Guarany</i> , Overture de Carlos Gomes <i>France</i> , suíte de Briot <i>Tannhauser</i> , selection de Wagner <i>Marcha Húngara</i> , de Berlioz <i>Expressões de Portugal</i> , rapsódia nº 4 (<i>Cantos populares de Trás-os-Montes</i>) de M. Ribeiro |
|---|---|

¹⁵⁹⁸ José Silva, *Bandas de música do concelho da Póvoa de Lanhoso – subsídios para a sua história*, Póvoa de Lanhoso, Associação Cultural da Juventude Povoense, 1992, p. 140.

¹⁵⁹⁹ Pedro de Freitas, op.cit., p. 342.

| | |
|---|---|
| <p><i>Rapsódia e... Peras</i></p> <p><i>Gioto</i></p> <p><i>Rapsódia</i></p> <p><i>Entre Chumberas</i></p> | <p><i>1812</i>, ouverture solene de Tchaikovski</p> <p><i>Barreiro a Elvas</i>, marcha popular de M. Ribeiro</p> |
| <p>Banda União Barreirense¹⁶⁰⁰</p> <p>Barreiro, 01-04-1928</p> <p><i>Gerona</i>, marcha militar</p> <p><i>Lysistrata</i>, ouverture</p> <p><i>Lá Regina di Sába</i>, marcha de concerto</p> <p><i>Palhaços</i>, selecção da ópera</p> <p><i>Momento musical</i></p> <p><i>1812</i>, ouverture solene</p> <p><i>Lá reina de lá Ribera</i>, pasodoble</p> | <p>Banda da SFIA¹⁶⁰¹</p> <p>Almada, 12-07-1929</p> <p><i>Saudação a Dreyffus</i>, marcha de Augusto Stoffel</p> <p><i>Guarany</i>, abertura da ópera de Carlos Gomes</p> <p><i>Viagem do Gama</i>, Ode sinfónica de Sousa Morais</p> <p><i>Rapsódia Húngara</i> nº 2, de F. Liszt</p> <p><i>Marcha aux Flambeaux</i>, de Meyerbeer</p> <p><i>Carlitos</i>, marcha de Reis de Carvalho</p> |

DÉCADA DE 1930

| | |
|---|--|
| <p>Banda Estremocense e Orfeão Estremoz</p> <p>Estremoz, 05-06-1930</p> <p><u>I parte – pela banda</u></p> <p><i>Le Caïde</i>, Ouverture da ópera de A. Thomaz</p> <p><i>Cavalleria Rusticana</i>, ópera Mascagni</p> <p><u>II parte – pelo orfeão</u></p> <p><i>Hino a Estremoz</i>, Música de J.A. Lima</p> <p><i>Canção Dolente</i>, Música de J.A. Lima</p> <p><i>Madrugada</i>, arranjo de J.A. Lima</p> <p><i>Ave Maria</i>, Música de J.A. Lima</p> <p><i>Trovar jocoso</i>, de A. Leça</p> <p><i>Vira ao desafio</i>, de A. Leça</p> <p><i>O meu Alentejo</i>, Música de J.A. Lima</p> | <p>Banda da Sociedade Euterpe</p> <p>Alhandrense¹⁶⁰²</p> <p>Lisboa, Maio de 1932</p> <p><i>Marcha dos clubistas</i>, de Silva Marques</p> <p><i>Limia</i>, ouverture de Silva Marques</p> <p><i>Cármén</i>, selecção de Bizet</p> <p><i>Panorama Luziada</i>, suíte de Silva Marques</p> <p><i>Les saltimbanques</i>, selecção de Ganne</p> <p><i>Rapsódia portuguesa</i>, de Silva Marques</p> <p><i>Sado</i>, marcha de Silva Marques</p> |
| <p>Banda da Sociedade Musical 5 de Outubro de Paio Pires¹⁶⁰³</p> <p>Paio Pires, 08-05-1932</p> | <p>Banda da SFIA¹⁶⁰⁴</p> <p>Cova da Piedade, 24-04-1938</p> <p><i>Emanación Gitán</i>, marcha de Texidor</p> |

¹⁶⁰⁰ Pedro de Freitas, *ibid.*, p.314.

¹⁶⁰¹ António Henriques, *A Incrível* – *No limiar dos 150 anos*, 1º vol., Almada, CM de Almada, 1991, p. 59.

¹⁶⁰² *Arte Musical*, 30-05-1932, p. 6

¹⁶⁰³ *Id.*, *ibid.*.

¹⁶⁰⁴ António Henriques, *op.cit.*, p. 185.

| | |
|---|--|
| <i>Amparito Roque</i> , marcha de Texidor | <i>Parágrafo 3º</i> , ouverture de F. Suppé |
| <i>Barbeiro de Sevilha</i> , ouverture de Rossini | <i>Festa na Serra do Pilar</i> , de Sousa Morais |
| <i>Les saltimbanques</i> , selecção de Ganne | <i>Tosca</i> , selecção da ópera de Puccini |
| <i>Gioconda</i> , selecção de Puccini | <i>Rienzi</i> , abertura de Wagner |
| <i>N.S. Sameiro</i> , suíte de Campos | <i>Capricho Clarinete</i> , de A. Magnani |
| <i>Lago maldito</i> , fantasia | <i>El Cabo 1º</i> , zarzuela de Caballero |
| <i>Dodignon</i> , marcha de Caballero | <i>Lacobrigense</i> , marcha de Peres |

DÉCADA DE 1940

| | |
|---|--|
| Banda da SFIA ¹⁶⁰⁵ Amadora, 15-09-1946 <i>Inglesina</i> , marcha sinfónica de Della Cese <i>Egmont</i> , ouverture de Beethoven <i>Festa di Nösse</i> , Suíte de Giuseppe Manente <i>Danças húngaras</i> (nº 56), de J. Brahms <i>Gioconda</i> , Ópera de Ponchieli <i>Festa na Serra do Pilar</i> , de Sousa Morais <i>Momorrate</i> , fantasia de J. S. Marques <i>Gloria el Trabago</i> , marcha de Jaime Texidor | Banda da Sociedade Filarmónica Humanitária de Palmela ¹⁶⁰⁶ Palmela, 24-01-1943 1ª parte <i>Média Verónica</i> , pasodoble de Goulart <i>Quo Vadis</i> , abertura de Scassola <i>Ave Maria</i> (solo de cornetim), de Gounod <i>Chanson Indone</i> , de Rimsky-Korsakov <i>Rêverie</i> , de Schumann <i>Otello</i> , selecção da ópera de Verdi |
| Banda da Sociedade Filarmónica Figueirense ¹⁶⁰⁷ Figueira da Foz, Julho de 1942 <i>Marcha Centenária</i> , arr. de António Campos <i>Beira-mar</i> , marcha de concerto de Pereira Santos <i>Barbeiro de Sevilha</i> , abertura de Rossini <i>Os sinos de S. João da Madeira</i> , de Sousa Morais <i>Fausto</i> , selecção da ópera de Gounod <i>Hino da Sociedade</i> | Banda da Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro (Montijo) ¹⁶⁰⁸ Montijo, 01-12-1940 <i>Portugal</i> , marcha de Saraiva e Gomes <i>Raymond</i> , ouverture de A. Tomás <i>Os sinos de S. João da Madeira</i> , de Sousa Morais <i>Sagra</i> , suíte em cinco andamentos <i>Setúbal</i> , marcha de L. A. Ribeiro <i>Hino na Sociedade</i> , de Martinó |

DÉCADA DE 1950

¹⁶⁰⁵ AMCA FIA, documento dactilografado, não catalogado.

¹⁶⁰⁶ ABSGNR ESD, PC2, *Programa de concerto*.

¹⁶⁰⁷ Pedro de Freitas, op.cit., p. 461.

¹⁶⁰⁸ Isabel Lucas, *Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro (Montijo), apontamentos para a sua história*, Montijo, CM do Montijo, 2001, p. 41.

| | |
|---|---|
| <p>Banda de Música dos Bombeiros Voluntários de Torres Vedras¹⁶⁰⁹</p> <p>Vila Franca de Xira, 14-05-1950</p> <p><i>Sucesso Mundial</i>, marcha de J. Chicória</p> <p><i>Quo Vadis</i>, ouverture de A. Scassola</p> <p><i>El Assombro de Damasco</i>, selecção da zarzuela de Pablo Luna</p> <p><i>Uvas do Douro</i>, fantasia de Duarte Pestana</p> <p><i>Carmen</i>, selecção da ópera de Bizet</p> <p><i>Homenagem a Rodriguez Sotto</i>, pasodoble</p> | <p>Banda da SFIA¹⁶¹⁰</p> <p>Almada, 09-07-1952</p> <p><i>Fiel Soldado</i>, marcha de concerto de Coelho Lima</p> <p><i>Liège Immortelle</i>, abertura de Rosseau</p> <p><i>Rapsódia Eslava</i>, de Friedman</p> <p><i>Huguenotes</i>, selecção da ópera de Meyerbeer</p> <p><i>Cenas Espanholas</i>, de Encarnação</p> <p><i>Uvas do Douro</i>, fantasia de Duarte Pestana</p> <p><i>Beira-rio</i>, marcha de Nunes</p> |
| <p>Banda da Sociedade Filarmónica Humanitária de Palmela¹⁶¹¹</p> <p>Palmela, 05-04-1953</p> <p><i>Marcha Eslava</i>, de Tchaikovski</p> <p>Guilherme Tell, abertura de Rossini</p> <p><i>Rapsódia Eslava</i> (nº 3), de Friedemann</p> <p><i>Purgatório</i>, poema sinfónico de San Fiorenzo</p> <p><i>André Chenier</i>, selecção da ópera de Giordano</p> <p><i>1812</i>, abertura solene de Tchaikovski</p> <p><i>Katiuska</i>, zarzuela de Sorozabal</p> <p><i>Serranessa</i>, fantasia de Silva Marques</p> <p><i>Suíte alentejana nº 1</i> (final), de Luís de Freitas Branco</p> <p><i>Lénito</i>, marcha de concerto de Leonel Ferreira</p> | <p>Banda da SFIA¹⁶¹²</p> <p>Almada, 02-03-1956</p> <p><i>Canto a Jaen</i>, marcha lenta de Cébrian Ruiz</p> <p><i>Freischütz</i>, Abertura de Weber</p> <p><i>Rapsódia Eslava</i> (nº 1), de Friedemann</p> <p><i>Fantasia Pastoral Húngara</i> (opus 26), de Fr. Dopplles</p> <p><i>Suíte Alentejana</i> (final), de Luís Freitas Branco</p> <p><i>Fiel Soldado</i>, marcha de Coelho Lima</p> |
| <p>Banda do RI16 de Évora¹⁶¹³</p> <p>Évora, 01-08-1957</p> <p><i>Cielo de Abril</i>, pasodoble de Garijo</p> <p><i>D. João</i>, abertura de Mozart</p> <p><i>Rapsódia Eslava</i> (nº 1), de Friedemann</p> <p><i>Huguenotes</i>, selecção da ópera de Meyerbeer</p> <p><i>Abraço a Portugal</i>, fantasia de Duarte Pestana</p> | <p>Banda da Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro (Montijo)¹⁶¹⁴</p> <p>Montijo, 01-12-1956</p> <p><i>Le Cafif de Bagdad</i>, ouverture de Boieldier</p> <p><i>Scheerazade</i> (1º e 2º and.), de R. Korsakov</p> <p><i>Dança do fogo</i>, de M. Falla</p> <p><i>Saudação à 1º de Dezembro</i>, de A. Gonçalves</p> |

¹⁶⁰⁹ Vera Santana e Margarida Ramos, *As bandas*, trabalho manuscrito para a cadeira de Cultura Portuguesa I – FCSH-UNL, não publicado, S.D., p. 29.

¹⁶¹⁰ AMCA FIA, não catalogado, *programa de concerto*.

¹⁶¹¹ ABSGNR ESD, PC2, *programa de concerto*.

¹⁶¹² AMCA FIA, não catalogado, documento dactilografado.

¹⁶¹³ ABSGNR ESD, PC5, *Programa de concerto*.

¹⁶¹⁴ Isabel Lucas, op.cit., p. 43.

| | |
|---|--|
| <i>Madrigalesca</i> , de Silva Marques <i>No jardim</i> , marcha de Chicória | |
|---|--|

DÉCADA DE 1960

| | |
|---|--|
| <p>Banda da SFIA¹⁶¹⁵</p> <p>Almada, 07-04-1960</p> <p><i>Jollies</i>, marcha</p> <p><i>Cavalaria Rusticana</i>, ouverture</p> <p><i>Alma de Dios</i>, zarzuela</p> <p><i>Suspiros de Espanha</i>, marcha de concerto</p> | <p>Banda da SFIA¹⁶¹⁶</p> <p>Parque Mayer (Lisboa), 21-03-1965</p> <p><i>Cavalaria das Estepes</i>, marcha de L. Knipper</p> <p><i>Egmont</i>, abertura de Beethoven</p> <p><i>De Cádiz a Tânger</i>, fantasia de M. Oliveira</p> <p><i>La Katiuska</i>, zarzuela de Zorazabal</p> <p><i>Bhoéme</i>, selecção da ópera de Puccini</p> <p><i>Frota do Gilão</i>, marcha de Herculano Rocha</p> |
| <p>Banda Sinfónica da GNR¹⁶¹⁷</p> <p>Rio de Janeiro, 29-09-1965</p> <p><i>Guarany</i>, abertura de Carlos Gomes</p> <p><i>Rapsódia de Águeda</i>, de Ruy Coelho</p> <p><i>Abraço a Portugal</i>, de Duarte Pestana</p> <p><i>O Príncipe Igor</i>, de Borodine</p> <p><i>Severa</i>, de Frederico de Freitas</p> <p><i>Rapsódia Portuguesa</i>, de Manuel Pinto</p> <p>Figueiredo</p> <p><i>Fandango</i>, de Luís de Freitas Branco</p> <p><i>1812</i>, abertura solene de Tchaikovski</p> | <p>Banda da PSP¹⁶¹⁸</p> <p>Carnaxide, 21-08-1966</p> <p><i>El Kasal</i>, pasodoble de E. Santos Gonçalves</p> <p><i>Der Freischutz</i>, abertura de Weber</p> <p><i>Trianterios</i>, zarzuela de A. Vives</p> <p><i>Capricho Italiano</i>, de Tchaikowsky</p> <p><i>Panorama Lusíada</i>, fantasia de Silva Marques</p> <p><i>Os cavaleiros do rei</i>, marcha de Piedade Vaz</p> |
| <p>Banda da CUF¹⁶¹⁹</p> <p>Carnaxide, Agosto de 1966</p> <p><i>Evocação</i>, pasodoble de Ruiz</p> <p><i>Guilherme Tell</i>, abertura de Rossini</p> <p><i>Regoleta</i>, selecção da ópera de Verdi</p> <p><i>A ilha das pinolas</i>, fantasia de Sorozabal</p> <p><i>Cantos populares do Baixo Alentejo</i>, rapsódia de Sousa Morais</p> | <p>Banda da Sociedade Musical de Cascais¹⁶²⁰</p> <p>Cascais, Setembro de 1966</p> <p><i>Por Espinho</i>, marcha de Sebastião Ribeiro</p> <p><i>Si J'Étais Roi</i>, de A. Adam</p> <p><i>Capricho Varino</i>, de Silva Marques</p> <p><i>Ronda dos monges de Cister</i>, de Bemiro G. Almeida</p> <p><i>La del soto del Parral</i>, de Sotulo y Vert</p> |

¹⁶¹⁵ António Henriques, op.cit., p. 159.

¹⁶¹⁶ António Henriques, *ibid.*, p. 125.

¹⁶¹⁷ ABSGNR ESD, PC3, *Programa de concerto*.

¹⁶¹⁸ *Costa do Sol*, ano III, nº 124, 03-09-1966, p. 9.

¹⁶¹⁹ *Costa do Sol*, ano III, nº 121, 13-08-1966, p. 7.

¹⁶²⁰ *Costa do Sol*, ano III, nº 125, 10-09-1966, p. 4.

| | |
|---|--|
| <i>Centenário da Sociedade Filarmónica de Carnaxide</i> , marcha de P. Figueiredo | <i>Num mercado Persa</i> , de A.W. Kethelbey <i>O gato</i> , de João Imperial |
|---|--|

DÉCADA DE 1970

| | |
|---|---|
| <p>Banda da SFIA¹⁶²¹</p> <p>Charneca da Caparica, 02-09-1973</p> <p><i>Guarda de Honra</i>, marcha</p> <p><i>Lago Maldito</i>, abertura de H. Staz</p> <p><i>Música no Coração</i>, selecção do filme de Hammersteins</p> <p><i>A Severa</i>, selecção do filme de Frederico de Freitas</p> <p><i>El Paraíso Perdido</i>, fantasia de M. San Miguel</p> <p><i>Murmúrios de Espanha</i>, marcha de concerto de Manuel Lopes Mória</p> | <p>Banda de Música de Felgueiras¹⁶²²</p> <p>Lisboa, 13-10-1971</p> <p><i>Ilha verde</i>, marcha de Ribeiro da Silva</p> <p><i>Um dia em Viena</i>, de Suppé</p> <p><i>Homenagem a Braga</i>, de Sousa Morais</p> |
| <p>Banda da Armada¹⁶²³</p> <p>Teatro da Trindade, 31-03-1977</p> <p><i>Ruínas de Atenas</i>, marcha de Beethoven</p> <p><i>Coriolano</i>, abertura de Beethoven</p> <p><i>Música Aquática</i>, de Haendel</p> <p><i>Sonatina para quinteto de Soprano</i>, de Maria de Lourdes Martins</p> <p><i>Ai Vira que Vira</i>, de Fortunato de Sousa</p> <p><i>Españña</i>, rapsódia de Chabrier</p> <p><i>Cavalgada das Valquírias</i>, de R. Wagner</p> <p><i>Florentina</i>, marcha de Fucik</p> | <p>Banda de Música de Nogueira¹⁶²⁴</p> <p>Lisboa, 13-10-1971</p> <p><i>De Monção mirando Espanha</i>, marcha de Miguel Oliveira</p> <p><i>Trieste</i>, de Pietro Deiro</p> <p><i>Homenagem a Braga</i>, de Sousa Morais</p> |

DÉCADA DE 1980

| | |
|---|---|
| <p>Banda da Força Aérea¹⁶²⁵</p> <p>Teatro da Trindade, 15-01-1984</p> | <p>Banda Alvareense¹⁶²⁶</p> <p>Aguada de Cima, 15-05-1985</p> |
|---|---|

¹⁶²¹ António Henriques, op.cit., p. 167.

¹⁶²² *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica (1968-1971)* – Programa da Final, Lisboa, FNAT, 1971.

¹⁶²³ Vera Santana e Margarida Ramos, op.cit., p. 13.

¹⁶²⁴ *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica (1968-1971)* – Programa da Final, Lisboa, FNAT, 1971.

¹⁶²⁵ MML EMR, cota ROMA-498.

¹⁶²⁶ *Programa de concerto*, documento cedido por Américo Fernandes.

| | |
|---|--|
| <p><i>Der Freischütz</i>, abertura de Von Weber</p> <p><i>Três movimentos para sopros e percussão</i>, de Marcos Romão</p> <p><i>La Valkyrie</i>, de R. Wagner</p> <p><i>Andalucia</i>, suíte de E. Escobar</p> <p><i>Improviso</i>, fantasia de Duarte Pestana</p> <p><i>Guerra das estrelas</i>, de John Williams</p> | <p><i>Es esse el mio</i>, pasodoble</p> <p><i>Britanicus</i>, abertura de Scassola</p> <p><i>Mosaico</i>, fantasia eslava de Ilídio Costa</p> <p><i>Liège Imortell 1914</i>, ouverture episódique</p> <p><i>Baile imaginário</i>, fantasia de Ilídio Costa</p> <p><i>Mancini magic</i>, música popular americana de Henry Mancini</p> <p><i>O povo cantando n.º 5</i>, rapsódia de Ilídio Costa</p> <p><i>Right star</i>, marcha de concerto</p> |
| <p>Banda Escola Juvenil do Concelho da Azambuja¹⁶²⁷</p> <p>28-09-1987, Cineteatro de Elvas</p> <p><i>Cambridge</i>, abertura de John Tragenhort</p> <p><i>Festival prelude</i>, de Alfred Reed</p> <p><i>Fuga para banda</i>, de Albert Benz</p> <p><i>Pantera cor-de-rosa</i>, de Henry Mancini</p> <p><i>Rapsódia ligeira</i>, de Santos Rosa</p> | <p>Banda da Armada¹⁶²⁸</p> <p>Teatro da Trindade, 28-02-1988</p> <p><i>Jubilation</i>, abertura de R. Ward</p> <p><i>Sinfonieta</i>, de Marcos Romão</p> <p><i>Leyenda del beso</i>, selecção da zarzuela de Soutullo/Vert</p> <p><i>Uma noite no Monte Calvo</i>, de Mussorgki</p> <p><i>Danças húngaras</i> (n.º 5 e 6), de Brahams</p> <p><i>Um americano em Paris</i>, selecção de G. Gershwin</p> |

Apêndice 2.3. Peças escolhidas pelas bandas no I Concurso Nacional de Bandas

– Entre as marchas escolhidas pelas participantes na 1ª eliminatória figuravam:

Marcha Portugal, de Fernandes Fão; *Ricordi di Bagheria*, de José Gigante; *Alto Kamarada*, de Carl Teike; *Arenople*, de J. Oliveira; *Ronda dos Monges de Cister*, de Belmiro de Oliveira; *O pirilampo*, *A folha do Sul*, de João Pedro Mineiro; *Lino de Oliveira*, de Herculano Rocha; *De Cuba a Beja*, de José Salvador; *Washington, The stars and stripes forever*, de J. Philip de Sousa; *Alto Alentejo*, de Belmiro Almeida; *Recordações de 1956*, de António P. Mineiro; *A última Maria*, *A menina X*, *Um passeio a Coimbra*, de José Gomes de Figueiredo; *Chevallier du roi*, de

¹⁶²⁷ MML EMR, cota ROMA-495.

¹⁶²⁸ Id., *ibid.*

Piedade Vaz; *Bicolor*, *Floripes*, *Nova era*, *Carícia Castelhana*, de Sebastião Ribeiro; *Despedida*, de José Pinto Rodrigues; *Lenito*, de Leonel Duarte Ferreira; *Inglesina*, de Delle Cese; *Despedida*, de Joaquim da Costa Chicoria; *Tema escolhido*, de André da Silva; *Homenagem a Rodrigues Soto*, de Camilo Perez; *Vitinho*, de Francisco Marques Neto; *No jardim*, de Joaquim Costa; *Cadetes do Diabo*, de Silva Marques; *Capital do Ribatejo*, de Manuel Joaquim Canhão; *Kruger*, de Camilo Laporta; *Sangue de artista*, de Texidor; *O desportista*, de Manuel Simões da Graça; *O favorito*, de João Carlos Pinto Ribeiro; *Paladino*, *Noctívagos*, de Severino Leite da Silva; *El último brindis*, de Ledesma Oropesa; *Escenas del amor*, de Manuel Conde Carro; *Encantos de Fafe*, *Ilha verde*, de Manuel Ribeiro da Silva; *Homenagem a Rodrigues Soto*, de Teles e Teles; *Olé mochachos*, de Reis Carvalho; *Zé Pereira*, de Baltazar Valente; *A caminho do oriente*, de José Quintela; *Alba em festa*, de F. M. Neto; *Alma nobre*, de José Louro; *Comecei e não acabei*, de Florindo Bernardo; *Mida*, de Leite da Silva; *Quinta da Tapada*, de Serafim Chamusca; *Música nacional*, *O pinoca*, de Pinto Ribeiro; *Prenda de casamento*, de Raul Morais Franco; *Flor de trianera*, de M. São José; *Cielo de mi terra*, de Júlio Fernandes; *Brisas arosanas*, de Manuel Iglésias Domingues; *Só eu*, de Guilherme da Conceição.¹⁶²⁹

– **Peças escolhidas pelas bandas na 2ª eliminatória:**

Petite ouverture, de Manuel Ribeiro; *Num mercado persa*, de Albert Ketelbey; *Lena*, fantasia de Baltazar Valente; *Suíte Lírica*, de José Maria Cordeiro; *El virita*, de João Pinto Ribeiro; *Alessandro Stradella*, de Flotow; *Marie Henriette*, de La Montagne; *Barbeiro de Sevilha*, *Uma italiana em Alger*, de Rossini; *Princesa da Índia*, de K. L. King; *Werther*, de Massenet; *Rapsódia Eslava*, de Carl Friedmann; *Alda*, de Francisco Marques Neto; *A Espadelada*, Sur les eaux du tage, *Devaneios campestres*, de Sousa Morais; *Britânicos*, *Quo Vadis*, de A. Scassola; *1º and. da Sinfonia Incompleta*, *Rosamunde*, de Schubert; *Freyschutz*, de Weber; *Tannhauser*, de Wagner; *Rapsódia húngara nº 2* de Liszt; *Capricho italiano*, de Tchaikowsky; *Sigurd Jorsalfar*, suíte de Grieg; *Boris Gudunow*, selecção da ópera de Mussorgski; *Egmont*, de Beethoven; *France*, de Briot; *Elisabeth*, de Victor Turine; *Fantasia sinfónica*, de Belmiro Guedes de Almeida; *Almourol*, *Torre negra*, de Silva Marques; *Guarany*, de Carlos Gomes; *Intermezzo sinfónico*, de Mannente; *Fantasia*, balet de Montagne; *rapsódia eslava nº 1*, de Friedmann; *L'arlesienne*, de Bizet; *Raymond*, de A. Thomaz; *Ausenda*, de Alfredo Valente, *Rainha das flores*, de F. Matos; *Miss Mary*, de João Pedro Mineiro; *Trieste*, de Pietro Deiro; *O lago maldito*, de H. Star; *Flor de Maio*, de Ernesto Ciriaco.¹⁶³⁰

– **Peças escolhidas para a final:**

¹⁶²⁹ Pedro de Freitas, op.cit., p. 216-239.

¹⁶³⁰ Idem, p. 247-256.

Maria Adelaide, de F. Fernandes Neto; *José Maria Nicolau*, de Fernando Isidro; *Floripes*, de Sebastião Ribeiro; *Otilia*, marcha de J. Figueiredo; *Despedida*, marcha de Joaquim da Costa Chicória; *Amizade*, marcha de José Queiroz; *Sol do adro* (da rapsódia portuguesa), de Silva Marques; *rapsódia Eslava*, de David de Sousa; *12 minutos na lua*, fantasia de António Carvalho.¹⁶³¹

Apêndice 2.4. Peças escolhidas pelas bandas no II Concurso Nacional de Bandas

– Peças escolhidas pelas bandas da 3ª categoria:

Trieste, de Pietro Deiro

Princesa da Índia, de K.L. King

Um dia em Viena, de Suppé

A força do destino, de Verdi

Egmont, de Beethoven

– Peças escolhidas pelas bandas da 2ª categoria:

Wers l'Ideal, de Albert Adroit

Doze minutos na lua, de António de Carvalho

As alegres comadres de Windsor, de Nocolay

Poète et Paysan, de Suppé

Califa de Bagdad, de Boieldieu

Apêndice 2.5. Lista das transcrições de Silva Dionísio

Transcrições para formações mais pequenas:

1. *Primeira Susana Grosada a 4 sobre A. De Cinqua* de Manuel Rodrigues Coelho

Data da transcrição: Agosto de 1987; Versão de Silva Dionísio (partitura para banda);
(informação de André Granjo)

¹⁶³¹ Idem, p. 268-269.

2. *Divertimento n.º 14 em Fá Maior* de Mozart

- a) *Allegro spiritoso*
- b) *Andante*
- c) *Menueto*
- d) *Molto allegro*

Transcrição para instrumentos usados nas filarmónicas por Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Dezembro de 1978; Nota: manuscrito fotocopiado; encomenda da SEC para o projecto.

Número de arquivo na Banda Juvenil da Azambuja: 31

3. *Serenata em Mib Maior* de Mozart

- a) *Allegro Magestoso*
- b) *Minueto I*
- c) *Adágio*
- d) *Minueto II*
- e) *Allegro*

Transcrição para banda por Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Fevereiro de 1980; encomenda da SEC para o projecto.

4. *INATEL IV* – marcha

Data da composição: 1983; Nota: manuscrito fotocopiado. “Trabalho de grupo pelos alunos do XII Curso de Aperfeiçoamento de Regentes Amadores de Bandas Cívicas”

Número de arquivo na Banda Juvenil da Azambuja: 50

5. *Ode à alegria* de Beethoven

Versão para banda de Silva Dionísio; Data da transcrição: ?; Nota: manuscrito fotocopiado

Número de arquivo na Banda Juvenil da Azambuja: 81

6. *Otonifonias, IV suíte – Dança Popular* de Joly Braga Santos

Data da transcrição: Março de 1988; Nota: manuscrito fotocopiado. Versão de Silva Dionísio autorizada pelo autor para a Banda – Escola Juvenil do Concelho da Azambuja.

Número de arquivo na Banda Juvenil da Azambuja: 85

7. *Prelude and fugue in G minor* de Bach

Versão para pequena banda de Silva Dionísio; Data da transcrição: Junho de 1985; Notas: manuscrito fotocopiado. Existem vários exemplares das partes. Alguns dos exemplares das partes individuais têm como arranizador Lucien Cailliet

Número de arquivo na Banda Juvenil da Azambuja: 94

8. *Vai ve n’andant al ciclo* – magrigal de Jacob Arcadelt

Versão para banda de Manuel da Silva Dionísio; Data do arranjo: 1981; Nota: manuscrito fotocopiado

Número de arquivo na Banda Juvenil da Azambuja: 114

Transcrições para a Banda Sinfónica da GNR

Transcrições efectuadas como oficial da Banda Sinfónica da GNR:

1. Bailado *Pastoral* de Ivo Cruz (pai)
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Contém 7 andamentos/danças; Data da transcrição: ?; **Número de arquivo: 1563**
2. *3 Danças Portuguesas* (dedicada a Pedro de Freitas Branco) de Fernando Lopes Graça
 - a) *Fandango*
 - b) *Dança dos pauliteiros e Malhão*Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 29 de Junho de 1965; **Número de arquivo: 1566**
3. *Suíte n.º 4* de Ruy Coelho
 - I Dança
 - II Fado
 - III ChulaTranscrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 17 De Outubro 1966; **Número de arquivo: 1567**
4. *Danças Portuguesas* (suíte) de Frederico de Freitas
 - *Dança das Varinas*
 - *Dança do fado*
 - *Fandango ribatejano*Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 10 de Fevereiro de 1963; **Número de arquivo: 1569**
5. *Saudade* – Intermédio de David de Sousa
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 26 de Novembro de 1967; **Número de arquivo: 1571**
6. *Suíte Minhota* (dedicada a Frederico de Freitas) de padre Manuel Faria
 - I *Malhão*
 - II *No alto daquela serra*
 - III *Vira*Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 26 de Novembro 1967; **Número de arquivo: 1572**
7. *Sinfonia Breve* de Álvaro Leon Cassuto
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 25 de Novembro de 1966; **Número de arquivo: 1574**
8. *1.º de Dezembro* (marcha n.º 1) de Angélique de Bur Lomelino

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 28 de Agosto de 1966; **Número de arquivo: 1578**

9. *Tríptico Sinfónico* (1958) de José Guerra Vicente

- a) *Canto índio*
- b) *Canto gregoriano*
- c) *Canto negro*

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Fevereiro de 1966; **Número de arquivo: 1591**

10. *A lenda do Caboclo* de H. Villa-Lobos

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 23 de Maio de 1965; **Número de arquivo: 1592**

11. *Concerto em ré Maior* op. 3, nº 9 de A. Vivaldi

- *Allegro*
- *Larghetto*
- *Allegro*

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 15 de Fevereiro de 1966; **Número de arquivo: 1595**

12. *Concerto de piano* (1951) (dedicado a Nella Basola Maissa) de Armando José Fernandes

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 19 de Fevereiro de 1965; **Número de arquivo: 1596**

13. *Rapsódia Sinfónica* (dedicada a António Lucas Moreno) de Joaquim Turina

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Janeiro de 1966; **Número de arquivo: 1604**

14. *Peça em forma de Habanera* de Maurice Ravel

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Fevereiro de 1966; **Número de arquivo: 1607**

15. *Homenages* de Manuel de Falla

- I *Fanfare* (sobre el nombre E. H. Arbois)
- II *À C. Debussy* (Elegia de la guitarra)
- III *À P. Dukas*
- IV *Pedrelliana*

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Setembro de 1961; **Número de arquivo: 1613**

16. *Abertura Festiva* op. 96 de D. Chostakovitch

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 27 de Outubro de 1960; **Número de arquivo: 1617**

17. *La fille aux cheveux de lin* (*Les preludes*) de C. Debussy

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Janeiro de 1966; **Número de arquivo: 1620**

18. *Melodia d'Amor* de Ruy Coelho

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 13 de Fevereiro 1968; **Número de arquivo: 1652**

19. *Madrigalesca* de Silva Marques

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Fevereiro de 1968; **Número de arquivo: 1653**

20. *2º Concerto para clarinete* de J. A. Canongia (dedicado a sua majestade D. Pedro I (imperador de Brasil e rei de Portugal))

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 6 de Junho de 1968; **Número de arquivo: 1655**

21. *Noturno de Sonho de uma Noite de Verão* op. 61, nº 3 de F. Mendelssohn

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 27 de Julho de 1968; **Número de arquivo: 1662**

22. *Entrada de Belkiss em Jerusalém* da ópera *Belkiss* de Ruy Coelho (cortejo e dança)

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 13 de Janeiro de 1969; **Número de arquivo: 1677**

23. *Prelúdios* – Suíte de António Piedade Vaz

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Junho de 1969; **Número de arquivo: 1680**

24. *Fanfarras e 2 obras sinfónicas* de Francisco Lacerda

a) *Arzila*

b) *Almoural*

c) *Epitáfio para um herói*

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Outubro de 1969; **Número de arquivo: 1683**

25. *Canto Gregoriano* (tríptico sinfónico) de J. Guerra Vicente

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 3 de Novembro de 1968; **Número de arquivo: 1703**

26. *Adágio em sol menor* de Albinoni

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 17 de Novembro de 1968; **Número de arquivo: 1704**

27. *Vamos a Belém* – canção de Natal atribuída às províncias da Índia Portuguesa de Frederico de Freitas

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 13 de Dezembro de 1968; **Número de arquivo: 1705**

28. *Serenata* de Moritz Moszkowsky
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Novembro de 1969; **Número de arquivo: 1707**
29. *Ouverture* de padre José Maurício Nunes Garcia
Instrumentação e transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 19 de Julho de 1969; **Número de arquivo: 1723**
30. *Alvorada na Floresta Tropical* – Abertura de H. Villa-Lobos
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 31 de Agosto de 1969; **Número de arquivo: 1725**
31. *Khovanchtchina* – Prelúdio da Ópera de Mussorgski
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 27 de Outubro de 1968; **Número de arquivo: 1741**
32. *4º Concerto para Clarinete* (dedicado a S. M. J. a Duquesa de Bragança) de José Avelino Canongia
Instrumentação para grande banda e cadências de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Fevereiro de 1971; **Número de arquivo: 1754**
33. *Overtura Independência* (1860) de D. Pedro IV de Portugal e I do Brasil
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Outubro de 1968; **Número de arquivo: 1773**
34. *Imagens de Portugal* – Suíte Folclórica de Ângelo Ferreira Pestana (dedicada à filha Elisabete)
1º *Prelúdio*
2º *Fandango (ribatejano)*
3º *Fado*
4ª *Malhão*
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Agosto de 1972; **Número de arquivo: 1776**
35. *Zambra* – Interlúdio de Granados
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 17 de Abril de 1972; **Número de arquivo: 1790**
36. *Abertura Festiva* de Camargo Guarnieri
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Fevereiro de 1972; **Número de arquivo: 1793**
37. *Atmosferas – Imagens Cósicas* de Alicia Terzian (à memória de Calouste Gulbenkian)
Instrumentação de 2 pianos para conjunto instrumental de Silva Dionísio; Data da transcrição: 13 de Maio de 1971; **Número de arquivo: 1797**
38. *Senzala* (1941) – Bailado Brasileiro de José Siqueira

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 9 de Abril de 1972; **Número de arquivo: 1814**

39. *Andante e Allegro* do *Concerto para Violoncelo* de Joaquim Bernardo Nascimento

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Abril de 1956; **Número de arquivo: 1824**

40. *A Banda* – Bailado de A. Tavares Bello

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 24 de Janeiro 1973; **Número de arquivo: 1830**

41. *Portugal Maior* – Marcha de Frederico de Freitas

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 21 de Junho de 1972; **Número de arquivo: 1838**

42. *Canção da Primavera* op. 62 – nº6 de Mendelssohn

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 3 de Novembro de 1966; **Número de arquivo: 1395**

Transcrições efectuadas como sargento-ajudante da banda da GNR:

1. *Ribatejo* – Poema de Frederico de Freitas

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 30 de Junho de 1939; **Número de arquivo: 1104**

2. *Gaiteiros* – Quadro Sinfónico de Alberto João Fernandes

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 4 de Março de 1945; **Número de arquivo: 1236**

3. *An outdoor* (1938) Overture de Aaron Copland

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 5 de Setembro de 1945; **Número de arquivo: 1240**

4. *Abertura Sinfónica* de Joly Braga Santos

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 3 de Novembro de 1949; **Número de arquivo: 1321**

5. *Fandango* da Suíte *Quadros Alentejanos* de Joaquim Bernardo do Nascimento

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 15 de Maio de 1953; **Número de arquivo: 1328**

6. *Casse noisette* – *Suíte du Ballet* opus 71 de Tchaikovski

1 – *Ouverture miniature*

2 – *Danses caracteristiques*

3 – *Valse dès fleurs*

Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 21 de Novembro de 1949; **Número de arquivo: 1035**

Transcrições com anotações/comentários de Dionísio nas respectivas partituras:

1. *Suíte Alentejana* de Luís de Freitas Branco
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Fevereiro de 1965; Comentário: “A transcrição do sinal O final é do próprio autor”; **Número de arquivo: 1558**
2. *Variações Sinfónicas – Sobre uma Canção Popular Alentejana* de Joly Braga Santos
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 1 de Abril de 1963; Comentário: “Dia de São Macário, 1 de Abril de 1963 e é verdade...acabei”; **Número de arquivo: 1565**
3. *Hino luso-brasileiro* (Dedicado aos Governos Português e Brasileiro) de General Venturelli Sobrinho
Instrumentação de Silva Dionísio; Data da transcrição: Setembro de 1966; Comentário: “Ofereço o meu modesto trabalho ao ilustre general Venturelli Sobrinho, como homenagem à sua pluralidade artística verdadeira... Da fraternidade comunitária. Lisboa, Outubro de 1967” **Nota:** tem também um agradecimento do general brasileiro ao Silva Dionísio; **Número de arquivo: 1586**
4. *Concerto para Flauta e Harpa* de Mozart
Instrumentação de Silva Dionísio; Data da transcrição: 15 de Fevereiro de 1961; Comentário: “15 de Fevereiro de 1961, quarta-feira de Cinzas”; **Número de arquivo: 1598**
5. *Concerto para piano nº1* de Tchaikovsky
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 11 de Fevereiro de 1964; Comentário: “Terça de Carnaval, 11 de Fevereiro de 1964”; **Número de arquivo: 1599**
6. *Carnaval do Recife* de José Siqueira
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: ?; Comentário: “Será que acabo antes de sábado de Aleluia? E foi acabado. Estou arrazado”; **Número de arquivo: 1659**
7. *3ª sinfonia em dó* de Joly Braga Santos (“dedicada ao meu mestre L. F. Branco”)
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: Fevereiro de 1970; Comentário: “Domingo de carnaval de 1970 (que alívio)”; **Número de arquivo: 1672**
8. *3ª sinfonia* (1951) de José Siqueira
Transcrição para grande banda de Manuel da Silva Dionísio; Data da transcrição: 12 de Outubro de 1969; Comentário: “Uma arrancada nas férias dezasseis anos depois de composta. 12 de Outubro de 1969 às 12:20h”; **Número de arquivo: 1676**
9. *Triana* da *Suíte Ibérica* de I. Albeniz

Instrumentação para grande banda de Silva Dionísio; Data da transcrição: 13 de Setembro de 1968; Comentário: “Em homenagem à memória do grande artista que foi Joaquim Fernandes Fão”; **Número de arquivo: 1706**

10. *Sinfonia Concertante em Ré para Contrabaixo e Viola* de Dittersdorf

Instrumentação de Silva Dionísio; Data da transcrição: 04 de Abril de 1969; Comentário: “Custou 15 dias das férias da Páscoa”; **Número de arquivo: 1720**

11. *Minueto* de Idalino Cabecinha

Instrumentação para banda de Silva Dionísio; Data da transcrição: 1970; Comentário: “Carnaval de 1970”; **Número de arquivo: 1768**

12. *Perspectivas* de Luís Filipe Pires

Versão para Banda Sinfónica (sopros, violoncelos, contrabaixos, piano, harpa e percussão) de Silva Dionísio; Data da transcrição: Maio de 1971; Comentário: “Ofereço este meu trabalho ao colega que estiver à frente da banda em 2021, pois é só nesta altura é que o auditório compreenderá”; **Número de arquivo: 1775**

13. *O escravo* (1889) de Carlos Gomes

Interlúdio do 4º acto (Alvorada); Instrumentação para banda de Silva Dionísio; Data da transcrição: 1972; Comentário: “Quarta-feira de cinzas de 1972”; **Número de arquivo: 1791**

14. *Loin du Bal* de Gillet

Intermezzo; Instrumentação para banda de Silva Dionísio; Data da transcrição: 1972; Comentário: “Quarta-feira de cinzas de 1972”; **Número de arquivo: 1792**

15. *Brasiliana* (Suíte) de Camargo Guarnieri

a) *Entrada*

b) *Moda*

c) *Dança*

Transcrição para banda sinfónica de Silva Dionísio; Data da transcrição: Setembro de 1971; Comentário: “É necessário fazer um trabalho de acerto, pois o copista argentino não foi cuidadoso na cópia”; **Número de arquivo: 1817**

16. *Canção e Dança* (a M. E.) (1952) de Humberto d’Ávila

Instrumentação de Silva Dionísio; Data da transcrição: Abril de 1973; Comentário: “Lisboa, 20 de Abril de 1973 (6ª feira Santa); **Número de arquivo: 1840**

17. *Dança Guerreira do Gungunhana* de Belo Marques

Verão para grande banda de Silva Dionísio; Data da transcrição: Outubro de 1992; Comentário: “Á memória do artista romântico que foi grande poeta e inspirado compositor”; **Número de arquivo: 2180**

Apêndice 3.1. Peças executadas por bandas militares no Festival do Estoril¹⁶³²

- 12 de Julho de 1984 – Banda da Armada: *Radetzky*, de J. Strauss; *Tännhäuser*, de Wagner; *Amor Bruxo* de M. de Falla; e *Turandot*, de G. Puccini.
- 20 de Julho de 1997 – Banda da GNR: *Trombones triunfantes*, de D. Keller; *Der Freischütz*, de Weber; *Paisagem Ribatejana*, de D. Pestana; *La boda de Luis Alonso*, de J. Gimenez; *Tango*, de G. Sonzogno; *Rapsódia ligeira*, de J. Rosa; e *Sinfonia n.º 4*, de Tchaikovski.
- 26 de Julho de 1997 – Banda da Armada: *Guarany*, de C. Gomes; *Breve Fantasia*, de D. Pestana; *Guerra das Estrelas*, de J. Williams; *Spanish fever*, de J. Cattaway; *Marcha militar*, de Schubert; *O navio fantasma*, de Wagner; *John Williams in concert*, de P. Lavander; e *Suíte Alentejana*, de L. Freitas Branco.
- 27 de Julho de 1997 – Banda da PSP: *Marcha Triunfal de Tanhäuser*, de R. Wagner; *Merry Wives of Windsor*, de O. Nicolai; *Arco-íris*, de D. Pestana; *Sinfonia Incompleta n.º 8*, de Schubert; e *Suíte para banda* de E. Cloedt.
- 11 de Julho de 1999 – Banda da GNR: *Abertura Festiva*, de Chostakovitch; *Capricho português*, de J. Gomes; *Rapsódia norueguesa*, de E. Lalo; *D. João*, de R. Strauss; *Galo de ouro*, de Rimsky-Korsakoff; *Marchas militares n.º 1 e 2* de R. Strauss.
- 18 de Julho de 1999 – Banda da PSP: *Avantia* de D. Schaffer; *Aida* (selecção), de Verdi; *As alegres travessuras de Till*, de R. Strauss; *3 fragmentos para banda*, de H. Kuwahara; *Carmen* (suíte n.º 1), de Bizet; e *Paisagem ribatejana*, de D. Pestana.
- 24 de Julho de 1999 – Banda da Armada: *Abertura para banda*, de J. Haan; *Prelúdio de Verão*, de A. Caineta; *África*, de R. Smith; *Gelm meets Wolfgang*, de J. Penders; *Abertura rítmica*, de M. Schneider; *Cavalgada das valquírias*, de R. Wagner; e *Suíte sinfónica*, de M. Kamen.
- 9 de Julho de 2000 – Banda da FAP: *Banda Sucre*, de G. Orsomando; *Guarany*, de C. Gomes; *Paisagem ribatejana*, de D. Pestana; *Robin Hood*, de P. Lavander; *Pássaros do Brasil*, de K. Vlak; *Hércules*, de C. Custer; e *Lassus trombone*, de H. Filmore.
- 30 de Julho de 2000 – Banda da PSP: *Curtain up*, de A. Reed; *Abertura para o Gil*, de J. Salgueiro; *West side story*, de L. Bernstein; *Las playas de Rio*, de K. Vlak; e *Second suite for band*, de A. Reed.

¹⁶³² Piñeiro Nagy (coord.), *30 anos: memórias do Festival do Estoril: 1975-2005*, Associação Internacional de Música da Costa do Estoril, 2005, p. 105ss.

Apêndice 5.1. Constituição instrumental da Marcial de Fermentelos em diferentes anos¹⁶³³

| | 1942 | 1955 | 1960 | 1965 | 1970 | 1987 |
|----------------------|------|------|------|------|------|------|
| Flautim | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Flauta | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| Oboé | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Fagote | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Clarinete requinta | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Clarinete soprano | 6 | 7 | 6 | 9 | 9 | 9 |
| Clarinete baixo | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Saxofone soprano | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Saxofone alto | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 3 |
| Saxofone tenor | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 3 |
| Saxofone barítono | 0 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 |
| Clavicorne | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| Sax-trompa | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 0 |
| Trompa | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| Trompete | 3 | 2 | 2 | 1 | 1 | 5 |
| Fliscorne | 0 | 2 | 2 | 2 | 4 | 1 |
| Cornetim | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| Trombone | 2 | 2 | 3 | 5 | 4 | 6 |
| Bombardino | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 0 |
| Contrabaixo Mi bemol | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 |
| Tuba | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 3 |
| Caixa | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 2 |
| Pratos | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Bombo | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Bateria | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| Total | 28 | 29 | 28 | 31 | 34 | 43 |

¹⁶³³ Alfredo Barbosa, *A Rambóia – Banda Marcial de Fermentelos: 140 anos de história*, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, p. 110ss.

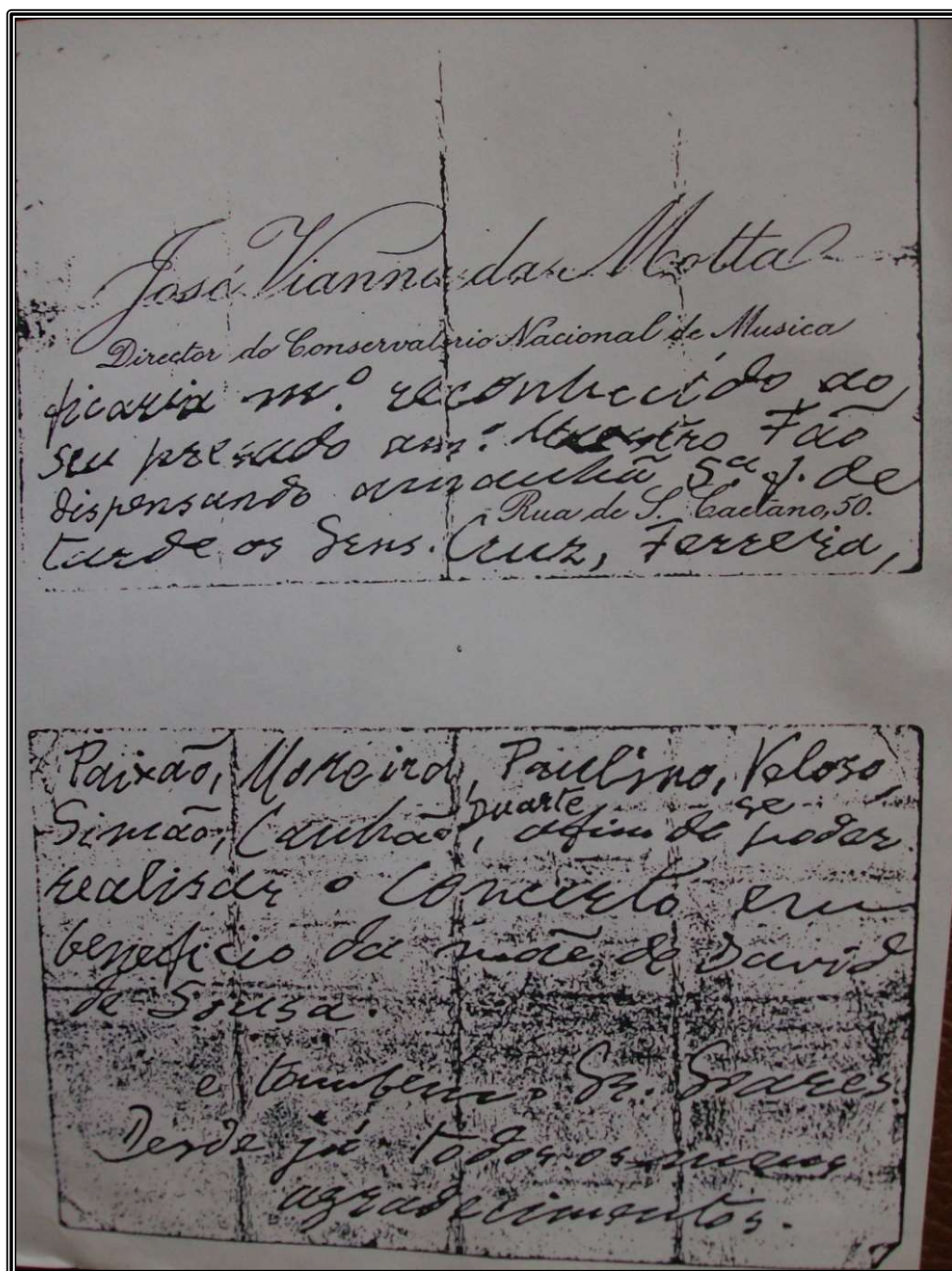
Anexos A

Anexo I.I. Banda do Batalhão de Sapadores de Caminhos-de-ferro em 1918¹⁶³⁴



¹⁶³⁴ Documento reproduzido em Susana Barrote, *Pedro de Freitas: a vida e a obra de um escritor e musicógrafo nacionalista*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Salamanca, 2010, p. 1105.

Anexo I.2. Postal de Viana da Mota dirigido a
Fernandes Fão¹⁶³⁵



¹⁶³⁵ ABSGNR ESD, JFF3, Postal de Viana da Mota para Fernandes Fão.

Anexo I.3. Casas de comércio e reparação de instrumentos musicais em Lisboa ¹⁶³⁶



INSTRUMENTOS NACIONAIS E ESTRANGEIROS
 DOS PRINCIPAIS FABRICANTES
 PARA BANDAS, ORQUESTRAS E TUNAS

OS MELHORES PREÇOS DO MERCADO NAS MAIS VANTAJOSAS CONDIÇÕES DE VENDA

Pianos verticais e de cauda, de grande categoria, novos e usados, a prestações mensais, sem entrada.

Orgãos-Harmoniums alemães, franceses e nacionais. O maior sortido do País a preços de combate.

Concertinas -- Acordeons -- Harmoniums das marcas mundiais «Hohner» e «Organoles»

Bandonéons A. A. APARELHOS DE JAZZ Nacionais e Estrangeiros

Custódio Cardoso Pereira & C.^a
 9 - RUA DO CARMO - 13
 LISBOA

Fornecedores do Exército desde 1869

Officinas de reparações e níquelagens com pessoal técnico habilitado

Garantia de todos os trabalhos a preços módicos

Todos os acessórios para instrumentos

Papel de música de qualidade superior

Sempre novidades em músicas para Banda, Tuna, Piano, etc.

GRAFONOLAS - DISCOS e T. S. F. (Rádio)

INSTRUMENTOS PARA BANDA, TUNA, ORQUESTRA E JAZZ

ACORDEONS E CONCERTINAS

Músicas e acessórios para todos os instrumentos

SANTOS BEIRÃO, L.^{DA}
 R. 1.º DE DEZEMBRO, 2-C, 8 - LISBOA
 Telef.: 2 2180



ARMAZEM MUSICAL SAMUEL H. MUCZNIK
 Representante e Depositario das Principaes Fabricas Estrangeiras

Rua da Madalena, 249, 2.º
 - LISBOA -

Telef. Norte 451 Ind. Teleg. Samnik

Casa especializada em instrumentos para Banda, Tuna e Orquestra e respectivos acessórios
 O SORTIDO MAIS IMPORTANTE DO PAIS

Os melhores preços, condições e vantagens

Officina de reparações em todos os instrumentos, dirigida por artistas competentes

Artigos Militares e para Filarmonicas

Ninguem ignora que a casa desta especialidade que vende em melhores condições, é a casa de

José Augusto d'Oliveira
 R. DA MOURARIA, 48 - LISBOA

Aqui se encontram as mais perfeitas liras, botões, emblemas e pertences de toda a qualidade, tanto para a classe militar como para Sociedades Filarmonicas.

Especialidade em medalhas em cobre, prata e ouro, tanto para grande como para pequeno uniforme.

Aos Sargentos que respondem e aos Conselhos Administrativos se chama a sua atenção, pois esta é a unica casa que tem sempre pronto quantidade de numeros e emblemas com as dimensões regulamentares que fornece por preços baratissimos.

V.^a Rangel, Maia, L.^{da}
 R. do Carmo, 103 e 105 - R. 1.º de Dezembro, 1-A, 1-B e 1-C
 LISBOA

PIANOS, ORGÃOS, INSTRUMENTOS MUSICOS E ACESSÓRIOS

GRANDE SORTIDO DE INSTRUMENTOS DE CORDA E METAL

GRAMOFONES E DISCOS DE DIVERSAS MARCAS

FORNECEDORES DO EXERCITO E ARMADA



Instrumentos de Banda
 STOWASSER, LECOMTE, SELMER, ETC.

Gramofones e Discos de diversas marcas

O MAIOR SORTIMENTO == OS MELHORES PREÇOS

Estabelecimentos VALENTIM DE CARVALHO
 Rua Nova do Almada, 97 LISBOA

Officina de instrumentos musicos

Adelino Domingos Arêde

Concertam-se com perfeição e rapidez toda a qualidade de instrumentos musicos

PREÇOS SEM COMPETENCIA

T. do Cabral, 59, 1.º - LISBOA

¹⁶³⁶ Arte Musical, ano 1, nº 6, 20-02-1930, p. 8ss.

Anexo I.5. Quadro de honra com os componentes da Banda da SFHP, em 1947¹⁶³⁸



¹⁶³⁸ Arquivo da Sociedade Filarmónica humanitária de Palmela, não catalogado.

Anexo 2.1. Fotografias de bandas de música entre as décadas de 1870 e 1980

Banda da Sociedade Filarmónica Barreirense em 1873¹⁶³⁹



Circulo Philarmonico Montemorense em 1885¹⁶⁴¹



Sociedade Filarmónica Harmonia Pinheirense em 1881¹⁶⁴⁰



Banda Bejense em 1895¹⁶⁴²



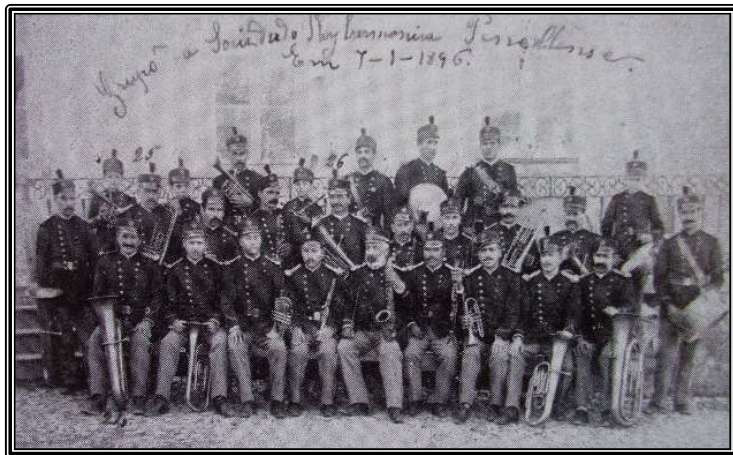
¹⁶³⁹ Pedro de Freitas, op.cit., p. 232.

¹⁶⁴⁰ Idem, p. 480.

¹⁶⁴¹ Idem, p. 338.

¹⁶⁴² Idem, p. 166.

Banda de Penela em 1896¹⁶⁴³



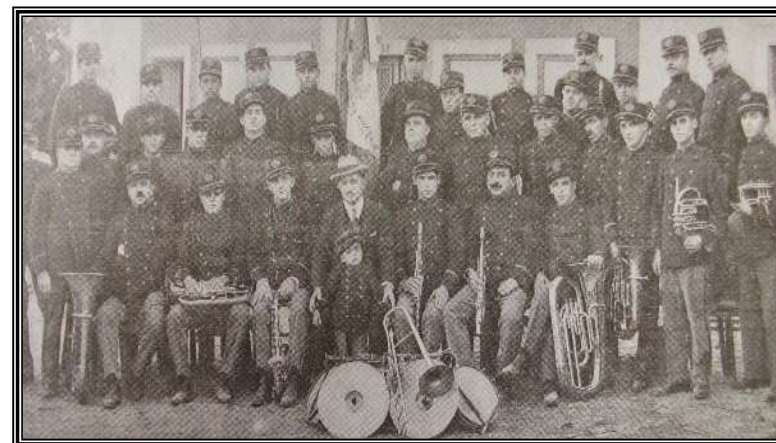
Banda da SFIA em 1896¹⁶⁴⁴



Banda da Academia – Almada em 1900¹⁶⁴⁵



Banda da Academia – Almada em 1900¹⁶⁴⁶



¹⁶⁴³ Mário Nunes, *Sociedade Filarmónica Penelense – 130 anos ao serviço da cultura musical*, Coimbra, Tipografia Comercial, 1988, p. 27.

¹⁶⁴⁴ António Henriques, op.cit., p. 96.

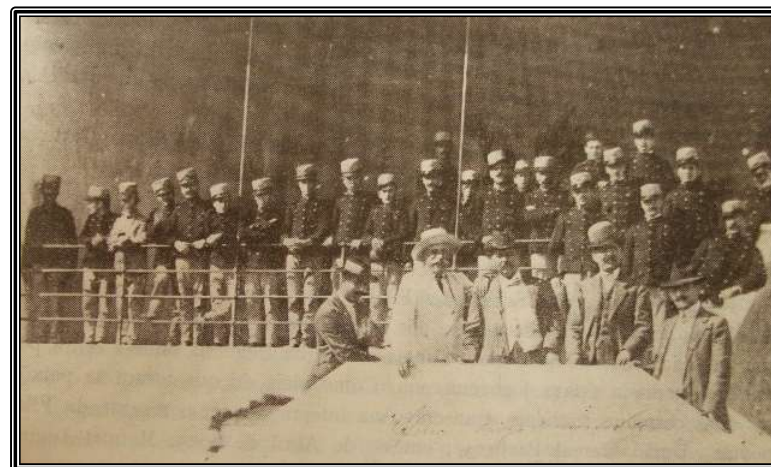
¹⁶⁴⁵ Pedro de Freitas, op.cit., p. 95.

¹⁶⁴⁶ Idem, p. 388.

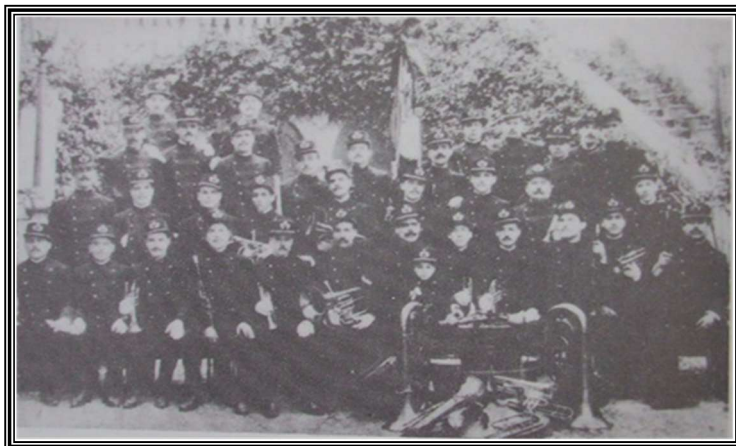
Banda da SFIA em 1906¹⁶⁴⁷



Banda União Marçal Pacheco de Loulé em 1908¹⁶⁴⁸



Banda da SFIA em 1911¹⁶⁴⁹



Philarmonia Alvarenguense em 1912¹⁶⁵⁰



¹⁶⁴⁷ António Henriques, op.cit., p. 97.

¹⁶⁴⁸ Pedro de Freitas, op.cit., p. 95.

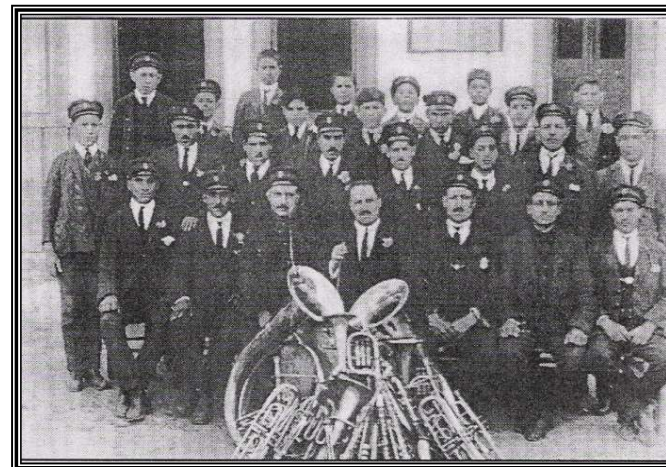
¹⁶⁴⁹ António Henriques, op.cit., p. 98.

¹⁶⁵⁰ www.bandadealvarenga.no.sapo.pt [consultado a 19-09-2015].

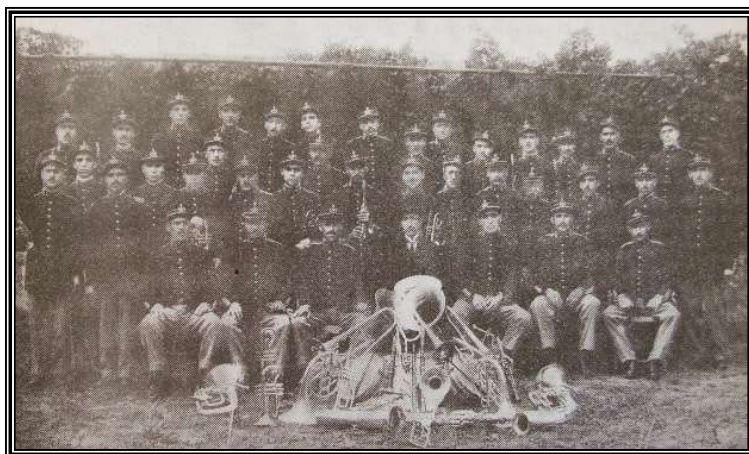
Banda do Batalhão de Sapadores em 1917¹⁶⁵¹



Banda de São Miguel Machede em 1920



Banda Sociedade Democrática União Barreirense em 1923¹⁶⁵²



Banda de Penela em 1924¹⁶⁵³

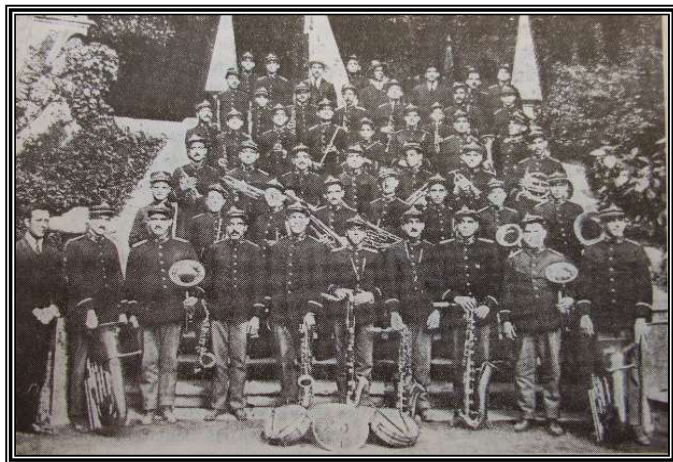


¹⁶⁵¹ Pedro de Freitas, op.cit., p. 55.

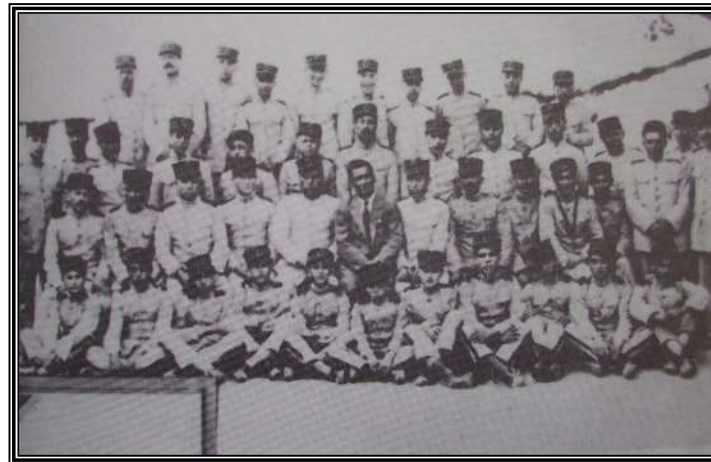
¹⁶⁵² Idem, p. 319.

¹⁶⁵³ Mário Nunes, op.cit., p. 36.

Banda de Os Penicheiros em 1926¹⁶⁵⁴



Banda da SFIA em 1929¹⁶⁵⁵



Banda Municipal de Reguengos em 1931¹⁶⁵⁶



Banda da SFIA em 1933¹⁶⁵⁷



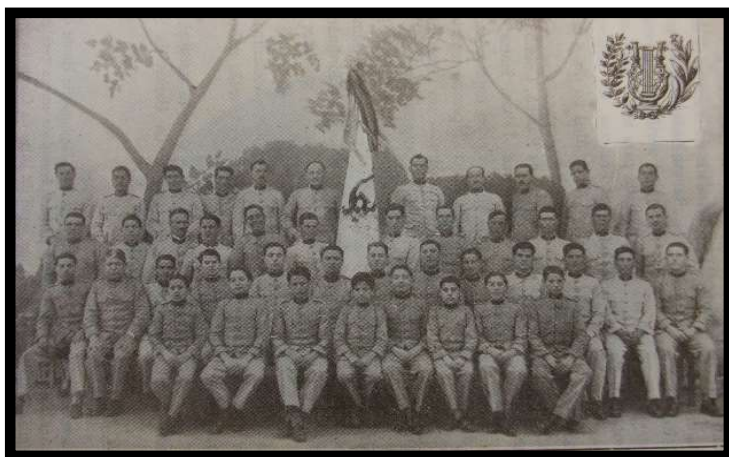
¹⁶⁵⁴ Pedro de Freitas, op.cit., p. 347.

¹⁶⁵⁵ António Henriques, op.cit., p. 101.

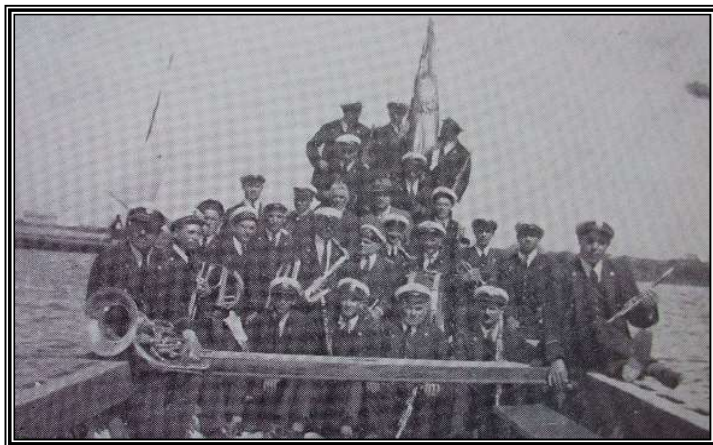
¹⁶⁵⁶ Pedro de Freitas, op.cit., p. 538.

¹⁶⁵⁷ António Henriques, op.cit., p. 104.

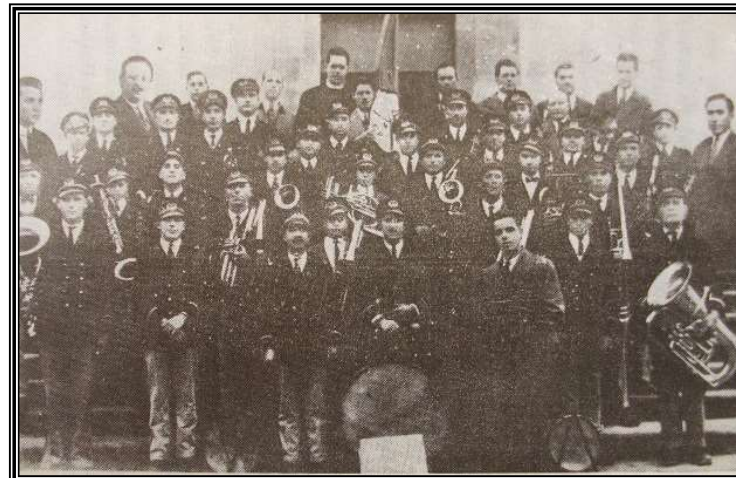
Banda 1º de Dezembro do Montijo em 1934¹⁶⁵⁸



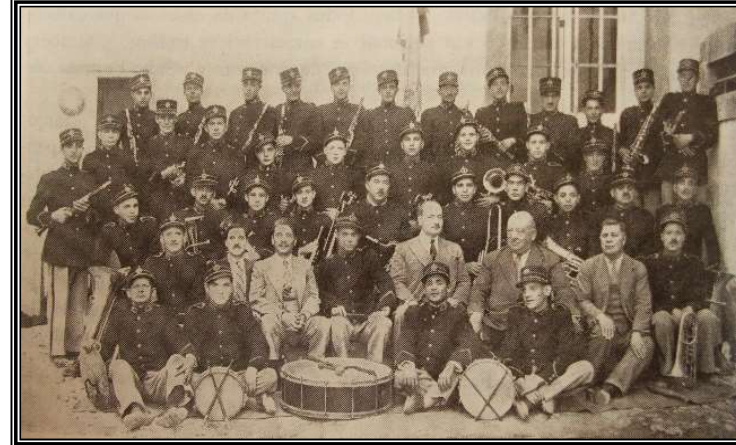
Banda de Penela em 1935¹⁶⁶⁰



Banda Clube Pardilhoense em 1934¹⁶⁵⁹



Banda Artista de Minerva com membros directivos em 1936¹⁶⁶¹



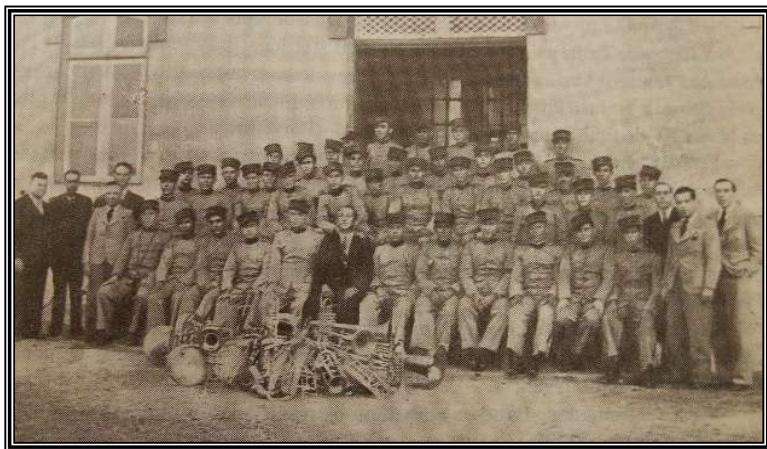
¹⁶⁵⁸ Pedro de Freitas, op.cit., p. 276.

¹⁶⁵⁹ Idem, p. 483.

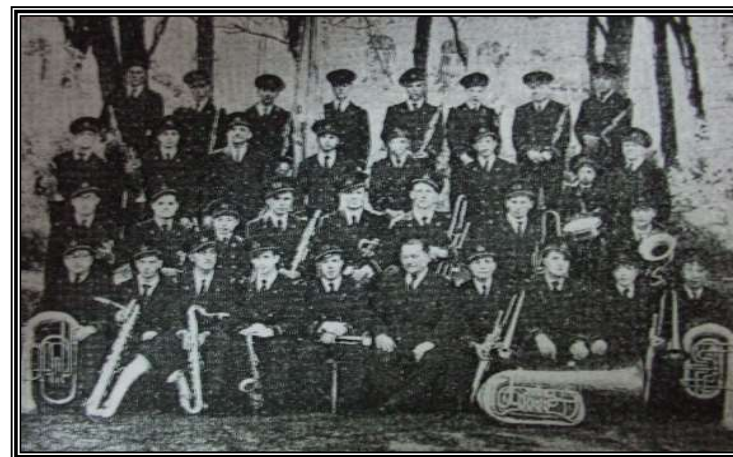
¹⁶⁶⁰ Mário Nunes, op.cit., p. 43.

¹⁶⁶¹ Pedro de Freitas, op.cit., p. 120.

Banda do Grupo Desportivo e Recreativo da CUF em 1937¹⁶⁶²



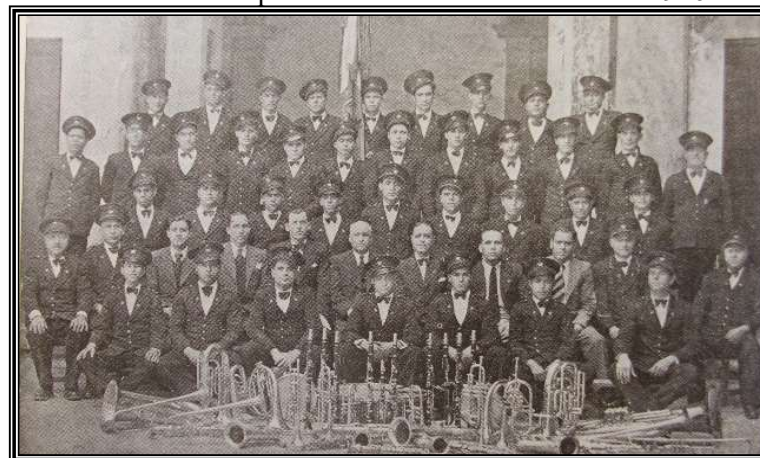
Sociedade Filarmónica Figueirense em 1942¹⁶⁶³



Filarmónica Reguenguense em 1944¹⁶⁶⁴



Banda Republicana Marcial Nabantina em 1946¹⁶⁶⁵



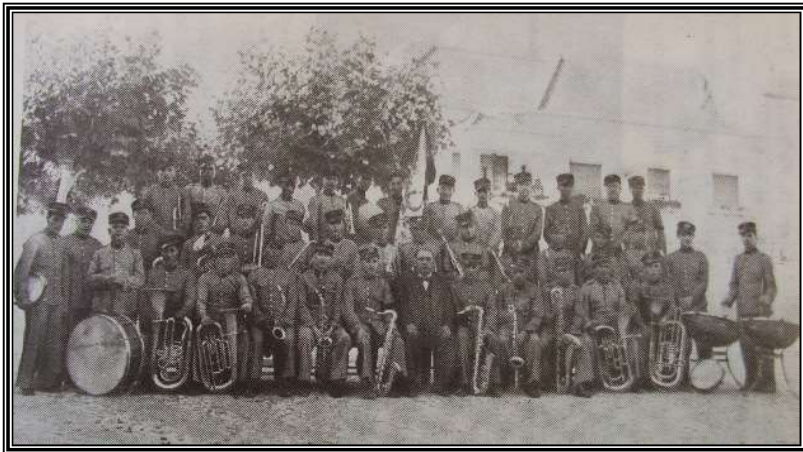
¹⁶⁶² Idem, p. 355.

¹⁶⁶³ Idem, p. 460.

¹⁶⁶⁴ Idem, p. 209.

¹⁶⁶⁵ Idem, p. 444.

Banda 1º de Dezembro do Montijo em 1946¹⁶⁶⁶



Banda de Penela em 1947¹⁶⁶⁷



Banda da SFIA em 1948¹⁶⁶⁸



Banda da SFIA em 1952¹⁶⁶⁹



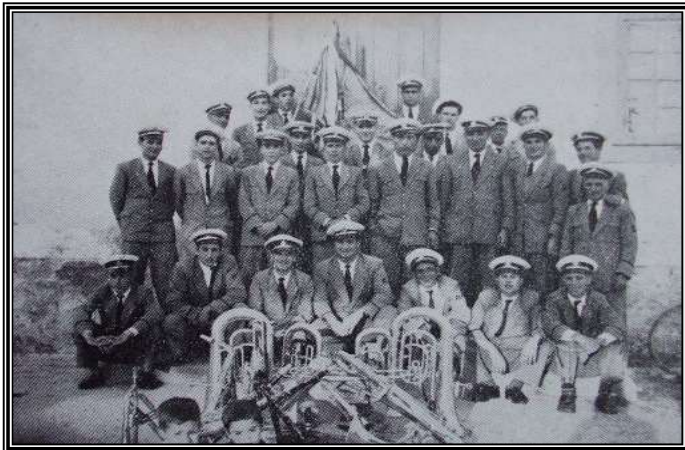
¹⁶⁶⁶ Idem, p. 278.

¹⁶⁶⁷ Mário Nunes, op.cit., p. 50.

¹⁶⁶⁸ António Henriques, op.cit., p. 115.

¹⁶⁶⁹ Idem, p. 118.

Banda de Penela em 1957¹⁶⁷⁰



Banda de Santiago de Riba-Ul na década de 1960¹⁶⁷¹



Banda de Alvarenga na década de 1960¹⁶⁷²



Banda de Penela em 1966¹⁶⁷³



¹⁶⁷⁰ Mário Nunes, op.cit., p. 52.

¹⁶⁷¹ Fotografia cedida por Helena Lourosa.

¹⁶⁷² www.bandadealvarenga.no.sapo.pt [consultado a 19-09-2015].

¹⁶⁷³ Mário Nunes, op.cit., p. 66.

Banda do Alandroal em 1967¹⁶⁷⁴



Banda Bombeiros Voluntários da Lourinhã em 1967¹⁶⁷⁵



Banda da SFIA em 1974¹⁶⁷⁶



Banda de Penela em 1975¹⁶⁷⁷



¹⁶⁷⁴ Sandra Fernandes e Osvaldo Gago, *Maestro Joaquim Alferes – fotobiografia*, Oeiras, fotobiografias.com, 2004, p. 28.

¹⁶⁷⁵ Teresa Sousa, *A história da Banda da Lourinhã*, Lourinhã, Associação Musical e Artística Lourinhanense, 2016, p. 89.

¹⁶⁷⁶ António Henriques, op.cit., p. 131.

¹⁶⁷⁷ Mário Nunes, op.cit., p. 80.

Banda Bombeiros Voluntários da Lourinhã em 1978¹⁶⁷⁸



Banda da SFIA em 1980¹⁶⁷⁹



Banda de Penela em 1987¹⁶⁸⁰



Banda Marcial de Fermentelos em 1987¹⁶⁸¹



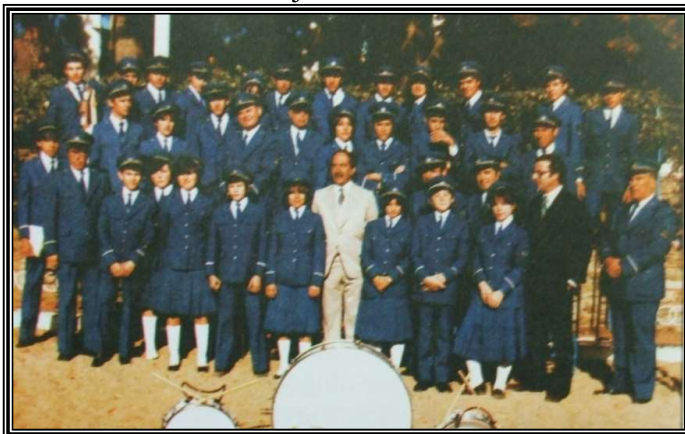
¹⁶⁷⁸ Teresa Sousa, op.cit., p. 42-43.

¹⁶⁷⁹ António Henriques, op.cit., p. 135.

¹⁶⁸⁰ Mário Nunes, op.cit., p. 91.

¹⁶⁸¹ Alfredo Barbosa, op.cit., p. 121.

Banda de Aljustrel em 1988¹⁶⁸²



Banda Musical de Calvos em 1988¹⁶⁸³



Banda Bombeiros Voluntários da Lourinhã em 1988¹⁶⁸⁴



Banda Castanheirense em 1989¹⁶⁸⁵



¹⁶⁸² Adolfo Panelas, *1ª Resenha Histórica da Filarmónica da Sociedade Musical de Instrução e Recreio Aljustrelense*, Gráfica Mineira, Aljustrel, 2004, p. 88.

¹⁶⁸³ José Silva, *Bandas de música do concelho da Póvoa de Lanhoso – subsídios para a sua história*, Póvoa de Lanhoso, Associação Cultural da Juventude Povoense, 1992, p. 73.

¹⁶⁸⁴ Teresa Sousa, op.cit., p. 90-91.

¹⁶⁸⁵ António Ferreira, op.cit., p. 43.

Anexo 2.2. Instrumentação de obras para banda

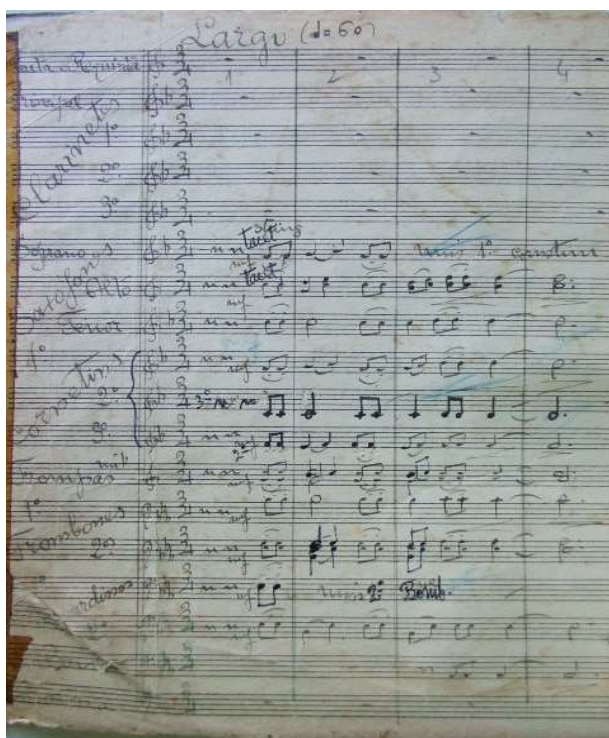
PRIMEIRA PÁGINA DE *PRINCESA DA ÍNDIA – OUVERTURE*, DE KARL KING¹⁶⁸⁶



Instrumentação:

Requinta
 1º clarinete
 2º clarinete
 3º clarinete
 Saxofone soprano
 Saxofone alto
 Saxofone tenor
 1º cornetim
 2º cornetim
 Trompas
 1º trombone
 2º e 3º trombone
 1º bombardino
 2º bombardino
 Contrabaixo
 Bateria

1ª PÁGINA DE *1812, A TOMADA DE MOSCOVO – OUVERTURE*, DE TCHAIKOVSKI¹⁶⁸⁷



Instrumentação:

Requinta
 Clarinete principal
 1º clarinete
 2º clarinete
 3º clarinete
 Saxofone soprano
 Saxofone alto
 Saxofone tenor
 1º cornetim
 2º cornetim
 3º cornetim
 Trompas em mi bemol
 1º trombone
 2º trombone
 1º bombardino
 2º bombardino
 Baixo
 Bateria

¹⁶⁸⁶ ABT, Maço 41, obra 41.3.

¹⁶⁸⁷ ABT, não catalogada.



Instrumentação:
 Flauta e Flautim
 Requinta
 1º clarinete
 2º clarinete
 3º clarinete
 Saxofone soprano
 Saxofone alto
 Saxofone tenor
 1º trompete
 2º trompete
 3º trompete
 Trompas em mi bemol
 1º trombone
 2º e 3º trombone
 Bombardinos
 Tuba em si bemol
 Tímpanos
 Bateria



Instrumentação:
 Flauta e Flautim em Ré b
 Requinta em Mi b
 Clarinete solo em Si b
 1º clarinete em Si b
 2º, 3º e 4º clarinete em Si b
 1ª e 2ª clarinete baixo em Si b
 Trompa em Mi b
 1º e 2º cornetim em Si b
 1º fliscorne em Si b
 2º e 3º fliscorne em Si b
 Barítono
 1º Bombardino
 2º Bombardino
 Trombone de canto
 1º trombone
 2º e 3º trombone
 1º trompete em Mi b
 2º trompete em Mi b
 3º e 4º trompete em Mi b
 Sax-trompa alto em Mi b
 Tuba
 Sax-trompa contra baixo
 Bateria

¹⁶⁸⁸ ABT, não catalogada.

¹⁶⁸⁹ ABT, Maço 47, obra 47.2.

PRIMEIRA PÁGINA DE *QUO VADIS*, DE SCASSOLA¹⁶⁹⁰



- Instrumentação:**
- Flauta e Requinta
 - 1º clarinete
 - 2º clarinete
 - 3º clarinete
 - Saxofone alto
 - Saxofone tenor
 - Saxofone barítono
 - Trompete
 - 1º fliscorne
 - 2º fliscorne
 - Trompas em mi bemol
 - 1º trombone
 - 2º trombone
 - 1º barítono
 - 2º barítono
 - Contra Baixo
 - Bateria

PRIMEIRA PÁGINA DE *TANNHÄUSER*, DE RICHARD WAGNER¹⁶⁹¹



- Instrumentação:**
- Flautim
 - Requinta
 - 1º clarinete
 - 2º clarinete
 - 3º clarinete
 - Saxofone soprano
 - Saxofone alto
 - Saxofone tenor
 - Saxofone barítono
 - Fliscorne
 - 1º cornetim
 - 2º cornetim
 - Trompas
 - Trombone
 - 1º barítono
 - 2º barítono
 - Contra Baixo
 - Bateria
 - Tímpanos

¹⁶⁹⁰ ABT, Maço 35, obra 35.1.

¹⁶⁹¹ ABT, não catalogada.

PRIMEIRA PÁGINA A ABERTURA DA ÓPERA *AIDA*, DE VERDI¹⁶⁹²



Instrumentação:

Flauta
 Oboé
 Requinta
 1º clarinete
 2º clarinete
 3º clarinete
 4º clarinete
 Saxofone alto
 Saxofone tenor
 Saxofone barítono
 1º cornetim
 2º cornetim
 Trompas
 1º trombone
 2º trombone
 1º bombardino
 2º bombardino
 Contrabaixo
 Bateria

PRIMEIRA PÁGINA DO POUT POURRI DA ÓPERA *BARBEIRO DE SEVILHA*, DE ROSSINI¹⁶⁹³



Instrumentação:

Requinta
 1º clarinete
 2º clarinete
 3º clarinete
 Saxofone soprano
 Saxofone alto
 Saxofone tenor
 1º cornetim
 2º e 3º cornetim
 Trompas
 1º trombone
 2º e 3º trombone
 1º barítono
 2º barítono
 Contrabaixo
 Bateria

¹⁶⁹² A12A, Fundo Amílcar Morais, nº 932.

¹⁶⁹³ A12A, nº 428.

PRIMEIRA PÁGINA DE *CAPRICO VARINO*, DE SILVA MARQUES¹⁶⁹⁴

- Instrumentação:**
- Flautim
 - Flauta
 - Requiinta
 - 1º clarinete
 - 2º clarinete
 - 3º clarinete
 - Saxofone soprano
 - Saxofone alto
 - Saxofone tenor
 - 1º cornetim
 - 2º cornetim
 - Trompas
 - 1º trombone
 - 2º trombone
 - 1º barítono
 - 2º barítono
 - Contrabaixo
 - Percussão

PRIMEIRA PÁGINA DE *POETA E ALDEÃO*, DE SUPPÉ¹⁶⁹⁵

- Instrumentação:**
- Flautim e Flauta
 - Oboé
 - Requiinta
 - 1º clarinete
 - 2º clarinete
 - 3º clarinete
 - Clarinete alto
 - Saxofone alto
 - Saxofone tenor
 - Saxofone barítono
 - Fagote
 - Trompeta
 - Fliscorne
 - 1ª e 2ª trompa
 - 3ª e 4ª trompas
 - 1º trombone
 - 2º e 3º trombone
 - Bombardino
 - Contrabaixo
 - Bateria

¹⁶⁹⁴ A12A, Fundo Amílcar Morais, nº 457.

¹⁶⁹⁵ A12A, Fundo Amílcar Morais, nº 337.

PRIMEIRA PÁGINA DE *RAPSÓDIA PORTUGUESA*, DE MANUEL DE FIGUEIREDO¹⁶⁹⁶



Instrumentação:

Flautim
 Requinta
 1º clarinete
 2º clarinete
 3º clarinete
 Saxofone soprano
 Saxofone alto
 Saxofone tenor
 1º cornetim
 2º cornetim
 Sax-trompas
 1º trombone
 2º e 3º trombone
 1º barítono
 2º barítono
 Contrabaixo
 Bateria

PRIMEIRA PÁGINA DE *UVAS DO DOURO*, DE DUARTE PESTANA¹⁶⁹⁷



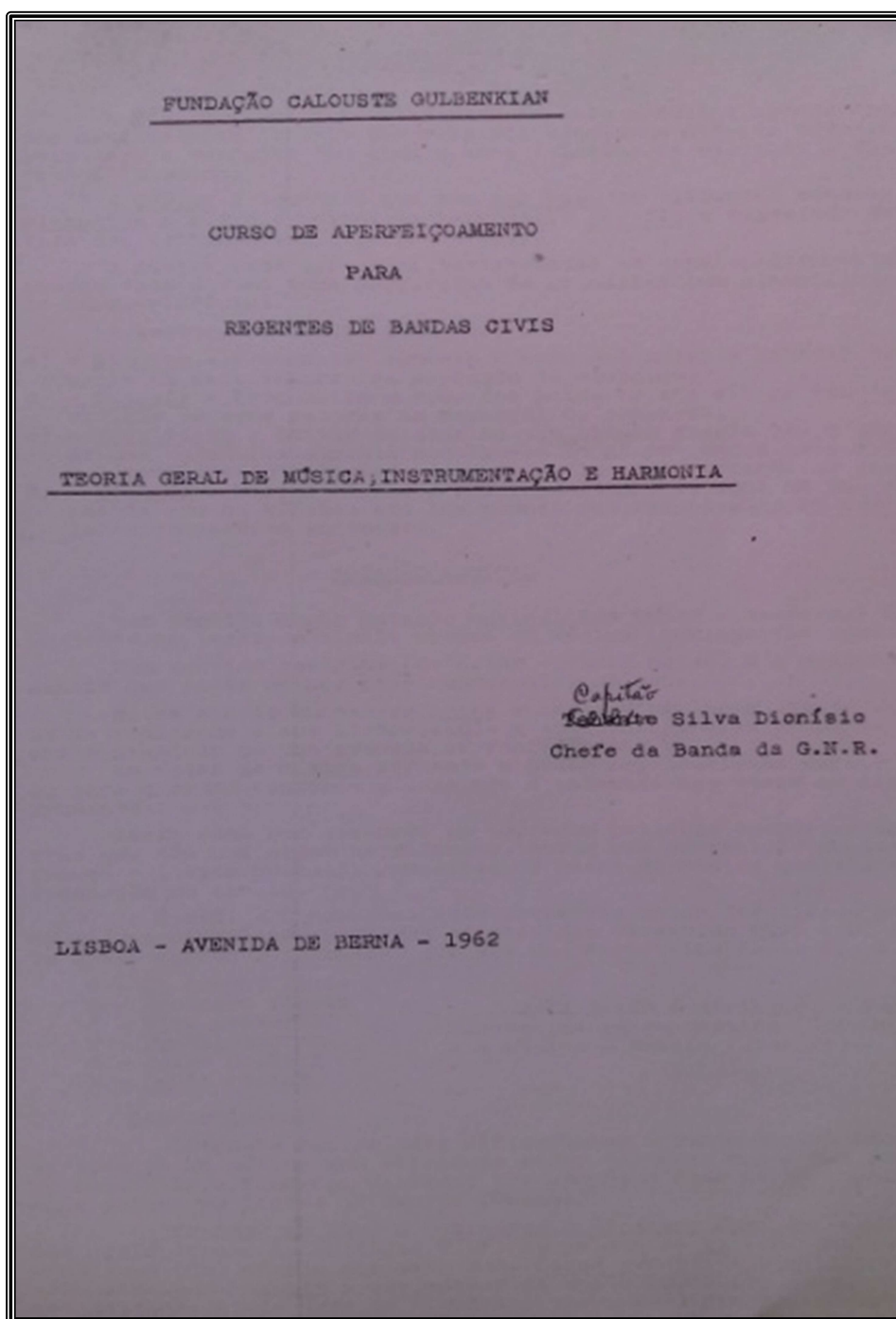
Instrumentação:

Requinta
 1º clarinete
 2º clarinete
 Saxofone alto
 Saxofone tenor
 1º cornetim
 2º cornetim
 Trompas
 1º trombone
 2º trombone
 1º bombardino
 2º bombardino
 Contrabaixo
 Bateria

¹⁶⁹⁶ A12A, Fundo Amílcar Morais, nº 939.

¹⁶⁹⁷ Arquivo Musical da Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora, nº 338.

Anexo 2.3. Frontispício de *Teoria Geral da Música, Instrumentação e Harmonia*



Anexo 2.4. Estatística de concertos e reportório da Banda da GNR entre 1960 e 1971 ¹⁶⁹⁸

ESTATÍSTICA

| | 1960 a 1961 | 1961 a 1962 | Outubro-1962 a Outubro-1963 | Outº - 1963 a Outº - 1964 | Outº-1964 a Dezº-1965 | Janeiro a Outº-1966 |
|---|-------------------|-------------------|-----------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|---------------------------|
| Concertos realizados ----- | 43 | 37 | 33 | 42 | 73 | 30 |
| De aniversário ----- | S. Lufa | S. Carlos | S. Carlos | S. Carlos | S. Carlos | S. Carlos |
| No Pavilhão dos Desportos ----- | 13 | 11 | 9 | 2 | 1 | — |
| No Quartel do Carmo ----- | 29 | 24 | 19 | 27 | 38 | 12 |
| Fora de Lisboa ----- | — | C. da Rainha | — | 5 | Coimº P. Fos 2 | Évora e Guarda |
| No Tivoli (J.N.P.) ----- | — | — | 1 | 1 | 1 | 4 |
| No Estrangeiro ----- | — | — | 1 | 6 | 2 | — |
| Total das composições executadas ----- | 145 | 144 | 99 | 118 | 161 | 87 |
| Marchas (de concerto) ----- | 11 | 8 | 5 | 1 | 4 | 2 |
| Aberturas ----- | 30 | 28 | 17 | 23 | 27 | 18 |
| Seleções de Óperas, Operetas e Zarzuelas -- | 15 | 12 | 9 | 15 | 14 | 4 |
| Suites Sinfónicas e de Bailados ----- | 16 | 23 | 12 | 17 | 23 | 9 |
| Poemas Sinfónicos ----- | 18 | 18 | 12 | 18 | 25 | 13 |
| Sinfonias ----- | 5 | 8 | 7 | 3 | 4 | 5 |
| Concertos ----- | 1 | 1 | 2 | 2 | 6 | 5 |
| Números ligeiros Sinfónicos ----- | 14 | 17 | 9 | 12 | 28 | 7 |
| Rapsódias estrangeiras ----- | 8 | 7 | 7 | 8 | 6 | 7 |
| Música Popular Portuguesa ----- | 27 | 21 | 19 | 19 | 34 | 17 |
| Marchas - uma extra em todos os concertos do Carmo ----- | — | — | — | 27 | — | — |
| Argumentos e notas ----- | 29 | 25 | 18 | 27 | 28 | 27 |
| 1.ªs Audições ----- | — | — | — | — | 16 | 12 |

ESTATÍSTICA

| | Outº.1966 a Setº.1967 | Outº.1967 a Setº.1968 | Outº.1968 a Setº.1969 | Outº.1969 a Setº.1970 | Outº.1970 a Setº.1971 |
|--|-------------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|--|-----------------------------|
| CONCERTOS REALIZADOS | 37 | 42 | 36 | 35 | 32 |
| De aniversário..... | S. Carlos | S. Carlos | S. Carlos | S. Carlos | S. Carlos |
| No Quartel do Carmo..... | 22 | 14 | 14 | 9 | 11 |
| No Coliseu dos Recreios..... | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| No Cinema Tivoli..... | 5 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| No Convento do Carmo (Ruínas)..... | 3 | 3 | 4 | 2 | 2 |
| No Hipódromo do Campo Grande..... | 1 | — | — | — | — |
| No Jardim Botânico..... | 1 | 1 | — | — | — |
| No Largo do Camões..... | 1 | 1 | — | 1 | — |
| No Teatro da Trindade..... | — | 6 | 6 | — | 5 |
| Fora de Lisboa..... | Évora, Por- talegre e Setúbal | (a) | (b) | Braga, Vi- lar-Bragan- ça, Vila Vi- osa, Leiria, Coimbra, Co- imbra, Faro, Lisboa, Porto, Braga, Vila Vi- osa, Vilar-Bragan- ça | Braga |
| TOTAL DE COMPOSIÇÕES EXECUTADAS | 105 | 120 | 156 | 190 | 190 |
| Marchas de concerto..... | 10 | 12 | 15 | 8 | 11 |
| Aberturas..... | 37 | 26 | 29 | 28 | 28 |
| Selec. de Óperas, Operetas e Zarzuelas. | 20 | 14 | 15 | 17 | 18 |
| Suites Sinfónicas e de Bailados..... | 30 | 11 | 24 | 20 | 11 |
| Poemas Sinfónicos..... | 22 | 22 | 23 | 15 | 41 |
| Sinfonias..... | 6 | 8 | 8 | 11 | 6 |
| Concertos..... | 6 | 6 | 8 | 10 | 7 |
| Números Ligeiros Sinfónicos..... | 28 | 9 | 18 | 10 | 15 |
| Rapsódias Estrangeiras..... | 2 | 6 | 8 | 8 | 6 |
| Música Popular Portuguesa..... | 28 | 29 | 27 | 49 | 22 |
| Marchas..... | 22 | 8 | 10 | 11 | 10 |
| Números tocados extra-programa..... | — | 20 | 30 | 34 | 28 |
| ARGUMENTOS E NOTAS | 91 | 90 | 60 | 49 | 41 |
| 1.ªs. AUDIÇÕES..... | 13 | 13 | 23 | 22 | 24 |

a) Funchal, Coimbra, Leça, Porto, Braga, Évora e Vilar de Mouros.
b) Santarém, Castelo Branco, Covilhã, Viseu, Leiria e Sintra.

¹⁶⁹⁸ ABSG NR ESD, BM2, Estatística de 1960 a 1971.

Anexo 2.5. Programas de concerto da Banda da GNR

No Teatro da Trindade, entre 1964 e 1973¹⁶⁹⁹

| TEATRO DA TRINDADE | | | | | |
|--|---|---|---|---|---|
| F.A.T. (Associação de Amadores de Trindade) | | | | | |
| 1964 | 1965 | 1966 | 1967-68 | 1968-69 | 1969-70 |
| Musica Marchas Sinfonias A. J. J. J. J. | Sinfonias A. S. S. Marchas Sinfonias | Sinfonias Sinfonias A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Sinfonias Sinfonias A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Sinfonias Sinfonias A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Sinfonias Sinfonias A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. |

| Teatro da Trindade | | | |
|---|--|--|--|
| (8 programas indicados) | (8 programas indicados) | (16 programas indicados) | |
| 1970-71 | 1971-72 | 1972-73 | |
| Abertura de Festa A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Musica para Casidade A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Abertura Sinfonias A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Orelha (S. S.) Abertura Sinfonias A. S. S. S. S. |
| 4 ^o Sinfonia Bethoven | Sinfonia Clássica Sinfonia Italiana | Sinfonia em re menor C. Franck | |
| 4 ^o Concerto para Clarinete Concerto para Clarinete | Suite Rodolfe (Flaut.) Sinfonia para Clarinete | Serenata para os instrumentos Sinfonia para Clarinete | |
| Marchas A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Marchas A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Marchas A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | |
| Sexteto em mi maior (Op. 77) Tchaikovsky | Tchaikovsky - Sexteto em mi maior A. S. S. S. S. | Lokmé Sinfonia | |
| Marchas A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Marchas A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | Marchas A. S. S. S. S. A. S. S. S. S. | |

¹⁶⁹⁹ ABSGNR ESD, BM5, Teatro da Trindade.

No Teatro Tivoli, entre 1966 e 1970¹⁷⁰⁰

| | COMENTÁRIOS ao 1966 | | 17. outubro - - - 8 | 19. outubro - - - 12 | 15. outubro - - - 13 |
|--|--|--|---|---|---|
| | Série de 1966 | Série 1967 | Série 1968 | Série 1969 | Série 1970 |
| <u>Sem 7 a Fevereiro de 1963</u> | <p>Benvenuto Cellini Leoneora nº3 Albertina selon. Bruckner E.F.G. Chateauf. James</p> | <p>Albertina Selonina For Apar. Fantasma Wagon Pompas tyne Bruckner Resistência Bruckner Sunnyage C. Pinos</p> | <p>Leoneora nº3. Becking Apar. Fantasma Wagon Pompas tyne Bruckner Resistência Bruckner Sunnyage C. Pinos</p> | <p>Rei bar Apar. Fantasma Wagon Pompas tyne Bruckner Resistência Bruckner Sunnyage C. Pinos</p> | <p>Solista Apar. Fantasma Wagon Pompas tyne Bruckner Resistência Bruckner Sunnyage C. Pinos</p> |
| <p>Sinfonia nº8 de Beethoven - Orelha para surdo em A. H. Stauding - Alantipa Bruckner - Música Festiva Schostakowitch - 2da. Sinfonia de Beethoven (ch. d. d. d.)</p> | <p>Sinfonia nº2 Berodine Grandes Fm. Fm. Bruckner Sinfonia em G. Bruckner</p> | <p>Sinfonia nº4 (M. d. d.) VII Sinfonia Bruckner</p> | <p>Sinfonia Tchaikovsky Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia Schostakowitch</p> | <p>Sinfonia Tchaikovsky Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia Schostakowitch</p> | <p>Sinfonia nº4 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia Schostakowitch</p> |
| <u>Sem 11 de Junho de 1964</u> | <p>Alantipa Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner</p> |
| <p>Fantasia - Sinfonia nº3 - Concerto de Tchaikovsky - Sinfonia nº3 de Beethoven - Op. 18 de Beethoven</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> |
| <u>Sem 3 de Agosto de 1965</u> | <p>Alantipa Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner</p> |
| <p>Alantipa Bruckner - Sinfonia nº3 de Beethoven - Concerto de Tchaikovsky - Sinfonia nº3 de Beethoven</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> | <p>Alantipa Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner Sinfonia nº3 Bruckner</p> |

¹⁷⁰⁰ ABSGNR ESD, BM5, Teatro Tivoli.

Nos Teatros São Luís e São Carlos, entre 1958 e 1972¹⁷⁰¹

| Concertos nos Teatros de S. Luís e S. Carlos | | | | |
|--|---|---|---|--|
| Conc. São Luís 3 de Maio de 1958 | Conc. São Luís 4 de Maio de 1959 | Conc. São Carlos 27 de Junho de 1961 | Conc. São Carlos 22 de Junho de 1968 | Conc. São Carlos 18 de Maio de 1963 |
| <p>66808 Conc. da Beira Festas Romanas 2ª Parte 9.º ano Avalados Gluck Rapsódia Húngara em do</p> <p>Extra: <u>Sao de Anacardo</u></p> <p>S. Luís</p> | <p>Roi d'Os Concerto para Flauta (mozart) Italia 2ª Parte Goloso Rapsódia Portuguesa (Haydn) Fantasia Húngara (Brahms)</p> <p>S. Luís</p> | <p>Exment Concerto para Flauta e Oboe 2ª Parte Rapsódia Húngara em do (4.º piano) 3ª Parte 2ª Flauta Húngara Sofonis et Oboe</p> <p>Extra: <u>Tronpa e Concertina</u></p> <p>S. Luís</p> | <p>Diango Concerto para Oboe El Sombrero de 3 Picos 2ª Parte Jeux d'Élé a la Montagne 3ª Parte Rapsódia Romena Aves do Deserto Pombucas de Roma</p> <p>Extra: <u>Marcha Húngara (Berlioz)</u></p> <p>S. Carlos</p> | <p>Sinfonia n.º 2 (Brahms) 2ª Parte Concerto n.º 3 (Tchaikovsky) Falcidios Sinfonia n.º 3 Extra: <u>Sao de Anacardo</u></p> <p>S. Carlos</p> |
| <p>Conc. São Carlos 14 de Maio de 1962</p> <p>Grande Pátria Beethoven Concerto n.º 4 para Violoncello 1ª parte Sinfonia n.º 1 "La Primavera" Sinfonia n.º 5 "Fateira" Sinfonia n.º 6 "Pastoral" Falcidios - Sibelius</p> <p>Extra: <u>Canção dos Valquírios</u></p> <p>S. Carlos</p> | <p>Roi d'Os Concerto de Flauta (Mozart) 2ª parte Solo d'Oboe - Rapsódia Húngara Falcidios e oboe - Haydn Sinfonia Húngara n.º 1 - L.F. Brahms Sinfonia para piano - Chopin</p> <p>Extra: <u>Canção n.º 3 de Schubert</u></p> <p>S. Carlos (noturno)</p> | <p>Gwendoline Chabrier 2ª concerto para clarinete - Weber (16 solistas) Sinfonia n.º 1 - F. Fauré 2ª parte Luz Brasileira - N.º 1 - N.º 2 - N.º 3 Quatro de um - Chopin Maurice Strakosky</p> <p>Extra: <u>de flauta e clarinete</u></p> <p>S. Carlos (noturno)</p> | <p>Patris Bizet Concerto de Flauta - Wagner (duo de flautas) L. João - R. Strauss 2ª parte Campanas - Ruy Coelho Grupos Fantásticos - Turina Capricho de Chopin - R. Strauss</p> <p>Extra: <u>Marcha Turca - Maurice Strakosky</u></p> <p>S. Carlos (noturno)</p> | <p>Sinfonia Académica - Brahms Sinfonia Concertante - Mozart Sinfonia n.º 1 - Beethoven Sinfonia n.º 2 - Brahms Sinfonia n.º 3 - Tchaikovsky Sinfonia n.º 4 - Brahms Sinfonia n.º 5 - D. Shostakovich</p> <p>S. Carlos</p> |

| S. Carlos - Cap. São Luís 3 de Maio de 1969 | S. Carlos - Cap. São Luís 7 de Maio de 1970 | S. Carlos - Cap. São Luís 3 de Maio de 1971 | S. Carlos - Cap. São Luís 24 de Maio de 1972 |
|---|---|--|---|
| <p>Abertura Independência - Pedro I Carrousel de la Grand Escurie - Joly Sinfonia Concertante - Dittersdorf para Violão e C. Baixo Sinfonia de Brahms em Jerusalém Ruy Coelho 1ª Rapsódia Romena - Gósta Roucas e Julieta - Tchaikovsky Extra: <u>Sinfonia de Fauré e Fundação</u></p> <p>S. Carlos - Cap. São Luís 4 de Maio de 1973</p> <p>Exment - Abertura - Beethoven Concerto de Flauta (Mozart) 1ª Sinfonia de - Tchaikovsky</p> | <p>Sinfonia "Jeu" - Beethoven Concerto para 2 Trompas - Vivaldi Sinfonia Húngara n.º 2 - L.F. Brahms Danças de Chopin - L. 15 - N.º 2 Passos de Fogo - Strakosky Extra: <u>Sinfonia de Chopin</u></p> | <p>Sinfonia n.º 1 - Sibelius (1ª audição) Concerto de Flauta - "Mitter" - Beethoven (1ª audição) Procession del Reine - Turina (1ª audição) Rapsódia Portuguesa - Ruy Coelho Carvalho dos Valquírios - Wagner Extra: <u>Sinfonia de Chopin</u></p> | <p>Abertura Festiva - Gósta (1ª audição) Luzes da Noite - Beethoven Logo dos Bismarck - Beethoven (1ª audição) Sinfonia n.º 3 - Joly Extra: <u>Sinfonia de Chopin</u></p> |

¹⁷⁰¹ ABSGNR ESD, BM5, Teatro S. Luís e S. Carlos.

Nas Ruínas do Carmo, entre 1966 e 1972¹⁷⁰²

| Programa Ruínas do Carmo 2-8-66 | Programa Ruínas do Carmo 15-9-66 | Concertos de Inverno Classe de Instrumentos 1-3-66 | Programa Ruínas do Carmo 13-8-66 | Programa Ruínas do Carmo 13-7-67 | Programa Ruínas do Carmo 20-7-67 | | | | |
|---|--|--|--|--|--|--|---------------------------------------|--|--|
| Schubert Liszt Szymanowski Mozart extra: Schubert | 1.º Sinfonia Liszt 2.º Sinfonia Liszt 3.º Sinfonia Liszt 4.º Sinfonia Liszt 5.º Sinfonia Liszt 6.º Sinfonia Liszt 7.º Sinfonia Liszt 8.º Sinfonia Liszt 9.º Sinfonia Liszt 10.º Sinfonia Liszt 11.º Sinfonia Liszt 12.º Sinfonia Liszt 13.º Sinfonia Liszt 14.º Sinfonia Liszt 15.º Sinfonia Liszt 16.º Sinfonia Liszt 17.º Sinfonia Liszt 18.º Sinfonia Liszt 19.º Sinfonia Liszt 20.º Sinfonia Liszt 21.º Sinfonia Liszt 22.º Sinfonia Liszt 23.º Sinfonia Liszt 24.º Sinfonia Liszt 25.º Sinfonia Liszt 26.º Sinfonia Liszt 27.º Sinfonia Liszt 28.º Sinfonia Liszt 29.º Sinfonia Liszt 30.º Sinfonia Liszt 31.º Sinfonia Liszt 32.º Sinfonia Liszt 33.º Sinfonia Liszt 34.º Sinfonia Liszt 35.º Sinfonia Liszt 36.º Sinfonia Liszt 37.º Sinfonia Liszt 38.º Sinfonia Liszt 39.º Sinfonia Liszt 40.º Sinfonia Liszt 41.º Sinfonia Liszt 42.º Sinfonia Liszt 43.º Sinfonia Liszt 44.º Sinfonia Liszt 45.º Sinfonia Liszt 46.º Sinfonia Liszt 47.º Sinfonia Liszt 48.º Sinfonia Liszt 49.º Sinfonia Liszt 50.º Sinfonia Liszt 51.º Sinfonia Liszt 52.º Sinfonia Liszt 53.º Sinfonia Liszt 54.º Sinfonia Liszt 55.º Sinfonia Liszt 56.º Sinfonia Liszt 57.º Sinfonia Liszt 58.º Sinfonia Liszt 59.º Sinfonia Liszt 60.º Sinfonia Liszt 61.º Sinfonia Liszt 62.º Sinfonia Liszt 63.º Sinfonia Liszt 64.º Sinfonia Liszt 65.º Sinfonia Liszt 66.º Sinfonia Liszt 67.º Sinfonia Liszt 68.º Sinfonia Liszt 69.º Sinfonia Liszt 70.º Sinfonia Liszt 71.º Sinfonia Liszt 72.º Sinfonia Liszt 73.º Sinfonia Liszt 74.º Sinfonia Liszt 75.º Sinfonia Liszt 76.º Sinfonia Liszt 77.º Sinfonia Liszt 78.º Sinfonia Liszt 79.º Sinfonia Liszt 80.º Sinfonia Liszt 81.º Sinfonia Liszt 82.º Sinfonia Liszt 83.º Sinfonia Liszt 84.º Sinfonia Liszt 85.º Sinfonia Liszt 86.º Sinfonia Liszt 87.º Sinfonia Liszt 88.º Sinfonia Liszt 89.º Sinfonia Liszt 90.º Sinfonia Liszt 91.º Sinfonia Liszt 92.º Sinfonia Liszt 93.º Sinfonia Liszt 94.º Sinfonia Liszt 95.º Sinfonia Liszt 96.º Sinfonia Liszt 97.º Sinfonia Liszt 98.º Sinfonia Liszt 99.º Sinfonia Liszt 100.º Sinfonia Liszt | Miguel Ângelo Sinfonia Liszt Fonete de Bonn Liszt | Programa Ruínas do Carmo 27-7-67 | Programa Ruínas do Carmo 10-7-68 | Programa Ruínas do Carmo 17-7-68 | Programa Ruínas do Carmo 24-7-68 | Programa Ruínas do Carmo 9-7-69 | Programa Ruínas do Carmo 16-7-69 | Programa Ruínas do Carmo 23-7-69 |

| Programa Ruínas do Carmo 8-7-70 | Programa Ruínas do Carmo 22-7-70 | Programa Ruínas do Carmo - 1971 14-7 | Programa Ruínas do Carmo - 1971 26-7 | Programa Ruínas do Carmo - 1972 6 de julho | Programa Ruínas do Carmo - 1972 12 de julho |
|---|--|---|---|---|---|
| 5.º Sinfonia Liszt Petite Suite Liszt Sinfonia Liszt Pastorale Liszt Rhapsodie Liszt extra: Concerto Liszt | Fantasia Liszt Petite Suite Liszt 2.º Concerto Liszt 3.º Concerto Liszt 4.º Concerto Liszt 5.º Concerto Liszt 6.º Concerto Liszt 7.º Concerto Liszt 8.º Concerto Liszt 9.º Concerto Liszt 10.º Concerto Liszt 11.º Concerto Liszt 12.º Concerto Liszt 13.º Concerto Liszt 14.º Concerto Liszt 15.º Concerto Liszt 16.º Concerto Liszt 17.º Concerto Liszt 18.º Concerto Liszt 19.º Concerto Liszt 20.º Concerto Liszt 21.º Concerto Liszt 22.º Concerto Liszt 23.º Concerto Liszt 24.º Concerto Liszt 25.º Concerto Liszt 26.º Concerto Liszt 27.º Concerto Liszt 28.º Concerto Liszt 29.º Concerto Liszt 30.º Concerto Liszt 31.º Concerto Liszt 32.º Concerto Liszt 33.º Concerto Liszt 34.º Concerto Liszt 35.º Concerto Liszt 36.º Concerto Liszt 37.º Concerto Liszt 38.º Concerto Liszt 39.º Concerto Liszt 40.º Concerto Liszt 41.º Concerto Liszt 42.º Concerto Liszt 43.º Concerto Liszt 44.º Concerto Liszt 45.º Concerto Liszt 46.º Concerto Liszt 47.º Concerto Liszt 48.º Concerto Liszt 49.º Concerto Liszt 50.º Concerto Liszt 51.º Concerto Liszt 52.º Concerto Liszt 53.º Concerto Liszt 54.º Concerto Liszt 55.º Concerto Liszt 56.º Concerto Liszt 57.º Concerto Liszt 58.º Concerto Liszt 59.º Concerto Liszt 60.º Concerto Liszt 61.º Concerto Liszt 62.º Concerto Liszt 63.º Concerto Liszt 64.º Concerto Liszt 65.º Concerto Liszt 66.º Concerto Liszt 67.º Concerto Liszt 68.º Concerto Liszt 69.º Concerto Liszt 70.º Concerto Liszt 71.º Concerto Liszt 72.º Concerto Liszt 73.º Concerto Liszt 74.º Concerto Liszt 75.º Concerto Liszt 76.º Concerto Liszt 77.º Concerto Liszt 78.º Concerto Liszt 79.º Concerto Liszt 80.º Concerto Liszt 81.º Concerto Liszt 82.º Concerto Liszt 83.º Concerto Liszt 84.º Concerto Liszt 85.º Concerto Liszt 86.º Concerto Liszt 87.º Concerto Liszt 88.º Concerto Liszt 89.º Concerto Liszt 90.º Concerto Liszt 91.º Concerto Liszt 92.º Concerto Liszt 93.º Concerto Liszt 94.º Concerto Liszt 95.º Concerto Liszt 96.º Concerto Liszt 97.º Concerto Liszt 98.º Concerto Liszt 99.º Concerto Liszt 100.º Concerto Liszt | Abertura Liszt Petite Suite Liszt Sinfonia Liszt Pastorale Liszt Rhapsodie Liszt extra: Concerto Liszt | Abertura Liszt Petite Suite Liszt Sinfonia Liszt Pastorale Liszt Rhapsodie Liszt extra: Concerto Liszt | Abertura Liszt Petite Suite Liszt Sinfonia Liszt Pastorale Liszt Rhapsodie Liszt extra: Concerto Liszt | Abertura Liszt Petite Suite Liszt Sinfonia Liszt Pastorale Liszt Rhapsodie Liszt extra: Concerto Liszt |

¹⁷⁰² ABSGNR ESD, BM5, Ruínas do Carmo.

Anexo 2.6. Programas de concerto bandas da GNR e da Armada em 1971 ¹⁷⁰³

DIARIO DE NOTICIAS 21-11-1971

TEATRO DA TRINDADE

(F . N . A . T .)

Tem a honra de apresentar as Bandas da GUARDA NACIONAL REPUBLICANA e da ARMADA, numa série de concertos matinais aos Domingos, dedicados aos beneficiários da F. N. A. T., sócios dos Sindicatos Nacionais, C. A. T. e C. E. P.

PROGRAMA

| | | |
|---|--|---|
| <p>Dia 28 de Novembro — 1971 BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA Maestro: Capitão SILVA DIONISIO Abertura para o «Candide» — BERNSTEIN (1.ª audição) Canção da Serra — Suite — SANTOS PINTO Sinfonia Clássica — PROKOFIEFF Suite Modale — BLOCH Filaria e conjunto instrumental Solista: PEDRO TEIXEIRA (1.ª audição) Óbello — Selecção da Ópera — VERDI</p> | <p>Dia 12 de Dezembro — 1971 BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA Maestro: Capitão SILVA DIONISIO Ramuntcho — Suite Sinfónica — G. PIERNE Percepções I — J. JOHNSON (1.ª audição) Suite Portuguesa n.º 4 — RUY COELHO Morte e Transfiguração — Poema Sinfónico — RICARDO STRAUSS</p> | <p>Dia 9 de Janeiro — 1972 BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA Maestro: Capitão SILVA DIONISIO Alvorecer na Floresta Tropical — Abertura — VILLA LOBOS Cantares de Cá — Suite — FRANGINE BENOIT Sinfonia Concertante em Ré para Contrabaixo e Viola — DITTERSDORF Solistas: LEONARDO DE BARROS AFONSO DA SILVA Fontes de Roma — Poema Sinfónico — RESPIGHI Boris Godounow — Selecção da Ópera — MOUSSORGSKY</p> |
| <p>Dia 16 de Janeiro — 1972 BANDA DA ARMADA Maestro: Cap. Ten. MARCOS ROMAO DOS REIS Preciosa — Abertura da Ópera — WEBER Jeux D'Enfants — Pequena Suite — BIZET (1.ª audição pela Banda) Concerto para Trombone e Banda — RIMSKY-KORSAKOV Solista: 1.º sargento EMÍDIO DA SILVA COUTINHO Dança — da Sinfonia de Amadis — IVO CRUZ (1.ª audição pela Banda) Polca de Festa — SVENDSEN Quatro Caminhos — Suite — ERIC COATES</p> | <p>Dia 23 de Janeiro — 1972 BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA Maestro: Capitão SILVA DIONISIO Abertura de Concerto — HADLEY (1.ª audição) El Tarco en Flor — GIANNEO (1.ª audição) Fado — WENCESLAU PINTO Alma de Dios — Selecção da Zarzuela — SERRANO Prelúdio e Fuga em sol menor — BACH Szenas Abruzzesi — C. DE NARDIS Flocos de Neve — D. FERREIRA PESTANA The Symphonians — CLIF. WILLIAMS (1.ª audição)</p> | <p>Dia 30 de Janeiro — 1972 BANDA DA ARMADA Maestro: Cap. Ten. MARCOS ROMAO DOS REIS Marcha do Suplício — BERLIOZ Abertura para um Festival Académico — BRAHMS Introdução, Tema e Variações para Clarinete e Banda — ROSSINI (1.ª audição pela Banda) Solista: 2.º sargento AMARAL FIGUEIREDO Recrear — Para Trompete e Trombone — ANDREA GABRIELI Três Canções Populares Inglesas — VAUGHAN WILLIAMS Breve Fantasia — DUARTE FERREIRA PESTANA (1.ª audição pela Banda) Severa — Selecção da Música do filme — FREDERICO DE PRETAS</p> |
| <p>Dia 20 de Fevereiro — 1972 BANDA DA ARMADA Maestro: Cap. Ten. MARCOS ROMAO DOS REIS Marcha com Trompetas — WILLIAN BEIGEMA Jubilation — Abertura — ROBERT WARD Canção Burlesca — Redução e Adaptação para banda da Cantata Cénica — CARP ORFF (1.ª audição pela Banda) 1.º Prólogo da Sinfonia Camonense n.º 2 — RUY COELHO (1.ª audição pela Banda) Quadro Portuense sobre o Vira da Beira — JOAQUIM AGUSTO Goldilocks e os três Urso — Fantasia — ERIC COATES (1.ª audição pela Banda) Soltes Musicales — Suite — ROSSINI — BRITTEN (1.ª audição pela Banda)</p> | <p>Dia 27 de Fevereiro — 1972 BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA Maestro: Capitão SILVA DIONISIO Sinfonia Italiana — MENDELSSON Cenas Andaluzas — Suite — TOMAS BRETON Cinco Miniaturas — TURINA (1.ª audição) George Washington Bridge — W. SCHUMAN (1.ª audição) Ideias — Marcha — SANTOS CARDOSO (1.ª audição)</p> | <p>Dia 5 de Março — 1972 BANDA DA ARMADA Maestro: 2.º Tenente FORTUNATO DE SOUSA Marcha da Coroação — TSCHAIKOWSKY Le Roi d'Ys — Abertura — EDUARD LALO Tasso (Lamento e Triunfo) Poema Sinfónico — LISZT La Torre del Oro — Prelúdio Sinfónico — GERÓNIMO GIMENEZ O Malhão — Fantasia — FORTUNATO DE SOUSA Rapódia Eslava n.º 2 — FRIEDMANN</p> |
| <p>Dia 19 de Março — 1972 BANDA DA ARMADA</p> | <p>Março de 1972 BANDA DA GUARDA NA.</p> | |

(NA 7.ª PÁGINA)

METADE DOS LUCROS ANUAIS REVERTE PARA MOÇAMBIQUE, ALÉM DOS DIREITOS DE EXPLORAÇÃO

(Continua na 7.ª página)

¹⁷⁰³ ABSGNR ESD, RJ1, Teatro da Trindade.

Anexo 2.7. Bandas da Armada, FAP e GNR no Teatro da Trindade na década de 1970¹⁷⁰⁴

POT-352

Colaboração dos Estados-Maiores da ARMADA, FORÇA AÉREA e Comando-Geral da GUARDA NACIONAL REPUBLICANA

| JANEIRO | | | |
|---|--|---|--|
| Dia 10, às 11 horas | | Dia 17, às 11 horas | |
| EXÉRCITO LUSO – Marcha ABERTURA SINFÓNICA CANÇÃO E DANÇA NUNO ALVARES HERÓI E SANTO ABERTURA EM SOL RIBEIRA NOVA – Fantasia FANDANGO A BANDA – Ballado | <i>Alves de Amorim João Braga Santos Humberto d'Ávila J. Luis Gomes Marcos Romão Ferreir Trindade Venceslau Pinto Tavares Neto</i> | EGMONT – Abertura JUPITER (OS PLANETAS) CAVALGADA DAS VALQUÍRIAS ABRÇA A PORTUGAL LOS BANDIDOS (Quadro Mexicano) O LAGO DOS CISNES | <i>Berlioz G. Halet R. Wagner Duarte Pestana D. Farnon Tchaikowsky</i> |
| BANDA DA G. N. R. Direcção: Major Idílio Fernandes | | BANDA DA ARMADA Direcção: Tenente Araújo Pereira | |

| JANEIRO FEVEREIRO | | |
|---|--|--|
| Dia 24, às 11 horas | Dia 31, às 11 horas | Dia 21, às 11 horas |
| OCIDENTE E ORIENTE – Marcha DON GIOVANNI – Abertura NAS ESTEPES DA ÁSIA CENTRAL – Poema Sinfónico TORRE DEL ORO – Intermezzo DIVERTISSEMENT CANÇÃO HINDU PORGY AND BESS – Selecção | NOZZE DI FIGARO – Abertura CONCERTO DE TROMBONE Sollista: 2.º Sargento Neves Costa 5.ª SINFONIA | MARÇA HÚNGARA SINFONIA N.º 2 (1.º Andamento) FANTASIA POPULAR PORTUGUESA MÚSICA AQUÁTICA HIPLIPS II QUATRO CAMINHOS |
| <i>Saint-Saëns Mozart Borodine Giménez Silva Marques Rimsky-Korsakoff G. Gershwin</i> | <i>Mozart A. Lazall</i> | <i>Berlioz Borodine J. L. Gomes Handel L. Pearson E. Coates</i> |
| BANDA DA FORÇA AÉREA Direcção: Tenente João Monteiro | BANDA DA G. N. R. Direcção: Major Idílio Fernandes | BANDA DA FORÇA AÉREA Direcção: Capitão Agostinho Caineira |

| FEVEREIRO / MARÇO | | | |
|---|--|--|---|
| Dia 28, às 11 horas | Dia 6, às 11 horas | Dia 13, às 11 horas | Dia 20, às 11 horas |
| JUBILATION – Abertura SINFONIETA LEVENDA DEL BESO UMA NOITE NO MONTE CALVO DANÇAS HÚNGARAS UM AMERICANO EM PARIS | MOLDÁVIA – Poema Sinfónico RIGOLETO – Selecção da Ópera QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO | SANSIRO – Marcha ABERTURA AO AR LIVRE SYLVIA – Suite MINUETO DOZE MINUTOS NA LUA – Fantasia AUTUMN ANTILHANA – Suite | A FORÇA DO DESTINO – Abertura ABIDIS – Lenda Mourisca WEST SIDE STORY 1.ª RAPSÓDIA (para Clarinete) EL SOMBRERO DE TRÉS PICOS 5.ª SINFONIA (Final) |
| <i>R. Ward Marcos Romão Sautullo Vert Massorgsky Brahms G. Gershwin</i> | <i>Smetana Verdi Mussorgsky</i> | <i>M. Lafranco A. Copland L. Delibes Paderewsky A. Corellis A. Glazunoff Kees Viak</i> | <i>Verdi J. Luis Gomes L. Bernstein C. Dobnasy M. Fauré Chostakowitch</i> |
| BANDA DA ARMADA Direcção: Tenente Carlos Ribeiro | BANDA DA G. N. R. Direcção: Major Idílio Fernandes | BANDA DA FORÇA AÉREA Direcção: Major Mário Marques | BANDA DA ARMADA Direcção: Tenente Araújo Pereira |

Concertos dedicados aos SÓCIOS DO INATEL, CCD's, CPT's, CASAS DO POVO, POPULAÇÃO DE LISBOA

Entrada gratuita – Levantamento de bilhetes no TEATRO DA TRINDADE a partir da 5.ª feira anterior a cada Concerto.

Espectáculos para todos

¹⁷⁰⁴ MML EMR, cota ROMA – 352, Programa de concerto.

Anexo 2.8. Dedicatória de Joly Braga Santos a Silva Dionísio, na obra *Dom Garcia*¹⁷⁰⁵

CR7
Lisboa, 31/5/1971

Meu caro Maestro Silva Dionísio

Aqui vai mais um bocado da partitura, que está quase no fim. Espero tê-la pronta dentro de três ou quatro dias. Se faltarem dois pequenos números corais e uma "cabaletta" do Tenor, o que dá dez umas vinte páginas de partitura.

Um abraço do amigo e admirador

Joly Braga Santos.

P.S. - Logo que a cópia esteja pronta desejo pôr a dedicatória na primeira página que é para si. Vai-me ser grato dedicar-lhe esta obra.

¹⁷⁰⁵ ABSGNR ESD, CR7, Carta de Joly Braga Santos para Silva Dionísio.

Anexo 2.9. Panfleto da estreia de *Dom Garcia* em Vilar de Mouros¹⁷⁰⁶

Sábado, 31 de Julho
às 22 horas

NOITE LUSO-GALAICA

Dom Garcia

CANTATA EM DUAS PARTES

Poema: NATÁLIA CORREIA e DAVID MOURÃO-FERREIRA
Música: JOLY BRAGA SANTOS

| | | | |
|--|-----------------|--------------|------------------|
| CANTORES | | | |
| Soprano | Elisete Bayan | Contralto | Maria Ramos |
| 2.º Soprano | Joana Silva | Tenor | Fernando Serafim |
| NARRADORES | | | |
| Dom Garcia | Rui Represas | Dom Afonso | Alvaro Benamor |
| Dom Fernando | Luis Filipe | Dom Sancho | Cândido Mata |
| Dona Urraca | Catarina Axelar | Anjo | Manuela Machado |
| Dona Elvira | Libânia Feteira | Mensageiro | Julia Salgueiro |
| BAILADOS | | | |
| pelas alunas da escola de BENTO JOSÉ DA CÂMARA | | | |
| Ana Bela | Isabel Moutinho | Maria Montes | Rosa |
| Ana Paula | Isabel Vitorino | Patrícia | Teresa Guerreiro |
| Helena | Maria Isabel | Paula | Teresa Ponte |
| Encenação de ALVARO BENAMOR | | | |
| Direcção e Coreografia de BENTO JOSÉ DA CÂMARA | | | |
| CORAL POLIFÓNICO DE VIANA DO CASTELO | | | |
| Director: DULCÍNIO DE VASCONCELOS | | | |
| BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA | | | |
| Director do Conjunto Vocal-Instrumental: Capitão SILVA DIONÍSIO | | | |
| (PRIMEIRA AUDIÇÃO MUNDIAL) | | | |

VILAR DE M

Sábado
31 - Julho - 1971

NOITE LUSO - GALAICA

Estreia mundial da obra de Joly Braga Santos — «D. GARCIA», encomendada para comemorar os 900 anos da doação de Vilar de Mouros à Sé de Tuy, pelo Rei D. Garcia da Galiza, irmão de Afonso VI de Leão e Castela, em 1071.

Esta peça, escrita sobre Poema de Natália Correia e David Mourão Ferreira, poetas de rara sensibilidade, conhecedores profundos da Poesia Luso-Galaica de todas as épocas, será o fulcro do Festival de Música de Vilar de Mouros de 1971. Joly Braga Santos, vai recorrer às potencialidades da Banda de Música da Guarda Nacional Republicana de Lisboa, que, mais uma vez, pela alta compreensão de S. Ex.ª o Comandante Geral, vai a Vilar de Mouros. Será prestada merecida homenagem a este extraordinário agrupamento musical, cujo Maestro-Chefe, Capitão Silva Dionísio, sempre pugnou pela ida da sua Banda a Vilar de Mouros.

«D. GARCIA» incluirá: **Coros e Ballet.**
Solistas — Tenor — FERNANDO SERAFIM
1.º Soprano — ELISETE BAYAN
2.º Soprano — JOANA DA SILVA
Contralto — MARIA RAMOS

e, na apoteose final, criar-se-ão ambientes de luz pelos famosos pirotécnicos de Lanhelas, primeiros prémios em festivais internacionais, António J. Fernandes & Filhos. Após este espectáculo deslumbrante, a noite continuará com um «show» dedicado à juventude pelo Conjunto Napolitano.

Domingo
1 - Agosto - 1971

à tarde
às 17 horas

CONCERTO PELA BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA

à noite

1.ª PARTE

ANTÓNIO VITORINO DE ALMEIDA, grande pianista e compositor executará ao piano o Concerto n.º 1 de Tchaikowsky, acompanhado pela Banda da Guarda Nacional Republicana, sob a direcção do Maestro Capitão Silva Dionísio.

JOVENS! Ir a VILAR DE MOUROS
táculos inesquecíveis; é dar

¹⁷⁰⁶ ABSG NR ESD, Panfleto da estreia de *Dom Garcia*.

Anexo 2.10. Programa de concerto em Vilar de Mouros¹⁷⁰⁷

Domingo, 1 de Agosto
às 17 horas às 22 horas

CONCERTO POPULAR

| | |
|---|--|
| <p>I ABERTURA FESTIVA Chostakovitch</p> <p>II LA TORRE DEL ORO Gimenez</p> <p>III UM AMERICANO EM PARIS Gershwin</p> <p>IV DANÇA RITUAL TUPI Oswald Cabral</p> <p>V ARCO-IRIS Duarte Pestana</p> <p>VI CAPRICHIO ITALIANO Tchaikowsky</p> | <p style="text-align: center;">I PARTE</p> <p>I - FANFARRA Ricardo Strauss</p> <p>II - CONCERTO DE PIANO N.º 1 — opus 23 Tchaikowsky (em Si bemol menor)</p> <p style="font-size: small;">1.º - Allegro non troppo e molto maestoso 2.º - Andantino semplice 3.º - Allegro con fuoco</p> <p style="text-align: center;">Solista: ANTONIO VITORINO DE ALMEIDA</p> <p style="text-align: center;">II PARTE</p> <p>III - SINFONIA CONCERTANTE António Vitorino de Almeida para Piano, Solistas, Quinteto de esopro e Banda, Coro e Estereofonia de percussão</p> <p style="text-align: center;">Solista em piano: OLGA PRATS</p> <p>Solistas cantores: Elisete Bayan Fernando Serafim Helena Cláudio Álvaro Malta</p> <p>Quinteto de esopro: Halder Ribeiro (Flauta) Guilherme Marau (Fagote) Santos Pinto (Oboé) Mendes de Carval (Trompa) Agostinho Romero (Clarinete)</p> <p style="text-align: center;">CORAL POLIFÓNICO DE VIANA DO CASTELO Director: DULCINIO DE VASCONCELOS (PRIMEIRA AUDIÇÃO MUNDIAL)</p> |
|---|--|

BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA
Maestro: Capitão SILVA DIONISIO

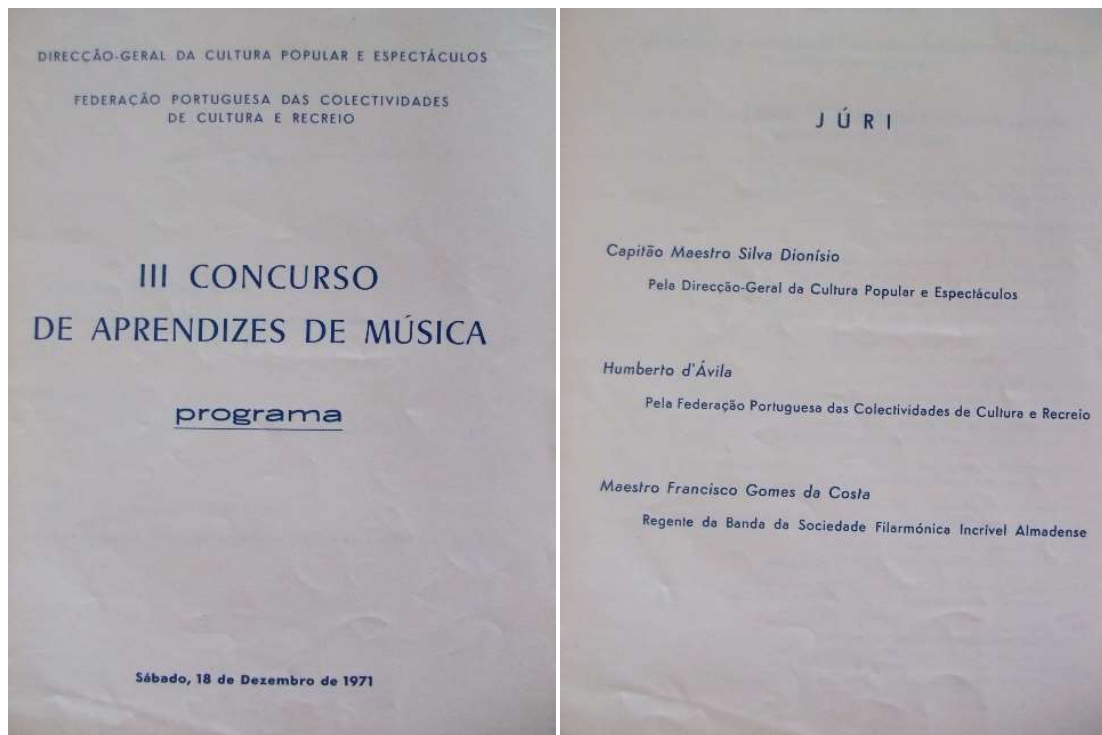
Anexo 2.11. Concerto inserido no II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Cívica¹⁷⁰⁸



¹⁷⁰⁷ ABSGNER ESD, *Programa de concerto em Vilar de Mouros*.

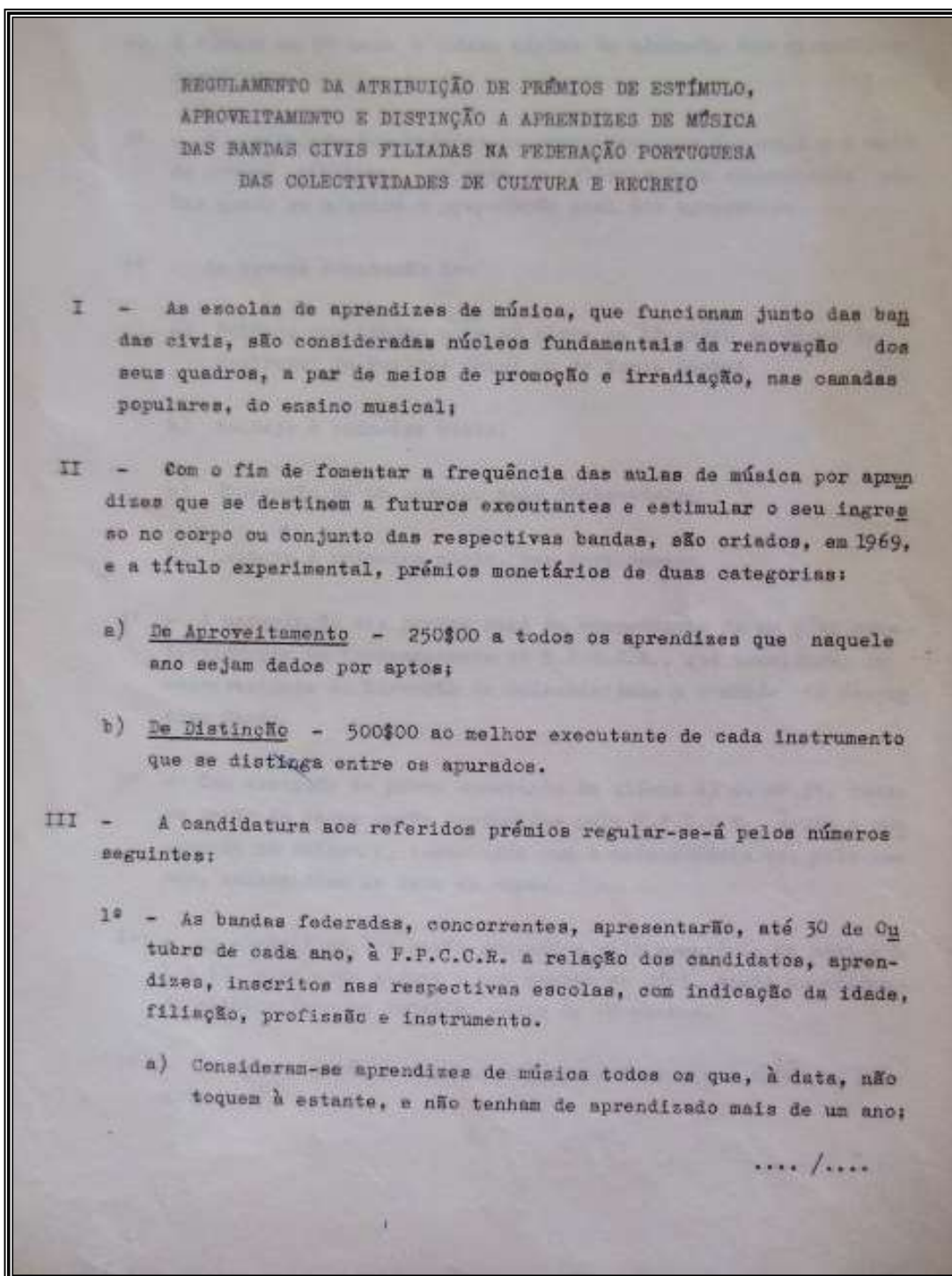
¹⁷⁰⁸ José Valente, *Para a História dos Tempos Livres em Portugal: da FNAT à INATEL*, Lisboa, Edições Colibri / INATEL Fundação, 2010, p. 201.

Anexo 2.12. Programa do III Concurso de Aprendizizes de música¹⁷⁰⁹



¹⁷⁰⁹ ABSGNR ESD, BF2, *Programa do III concurso de aprendizizes de música.*

Anexo 2.13. Regulamento de atribuição de prémios a aprendizes de música¹⁷¹⁰



¹⁷¹⁰ ABSGNR ESD, BF1, *Regulamento*.

Anexo 2.14. Regulamento do Prémio Custódio Cardoso Pereira¹⁷¹¹

| | |
|---|------------------|
| FEDERAÇÃO PORTUGUESA DAS COLECTIVIDADES DE CULTURA E RECREIO | |
| REGULAMENTO | |
| Destinatário | Nome da entidade |
| Prémio Custódio Cardoso Pereira & C^a Suc. | |
| <p>CUSTÓDIO CARDOS PEREIRA & C^a SUC., com estabelecimento na Rua do Carmo, nº 11 em Lisboa, ramo de artigos musicais, com a finalidade de estimular o gosto da música entre a Juventude e proporcionar aos mais dotados a posse de um bom instrumento, associa-se à organização do Concurso Nacional de Aprendizizes de Música das Filarmónicas e bandas Cívicas, da iniciativa da Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio com o patrocínio da Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, instituindo o Prémio Custódio Cardoso Pereira & C^a Suc., no valor de Esc. 17 500 000, a atribuir anualmente enquanto aquele concurso durar, nas seguintes condições:</p> | |
| <ol style="list-style-type: none">1. O Prémio é divisível em partes iguais, no máximo de 5, e distribuído em função dos resultados das Provas de Distingção, efectuadas de harmonia com o nº 8 do respectivo Regulamento, e cabe às colectividades que obtiverem mais elevada média de pontos no total da classificação final alcançada em conjunto pelo grupo de aprendizes apresentados por cada uma.<ol style="list-style-type: none">a) no caso de uma ou mais colectividades com médias iguais, servirá de elemento de desempate o maior número de 1^{as} prémios de instrumento conquistados nas mesmas provas;b) se mesmo assim se verificar empate, recorrer-se-á às classificações obtidas nas provas de aproveitamento, tendo preferência a colectividade com média mais elevada nessa fase, relativamente aos mesmos aprendizes apresentados nas finais;c) se, mesmo assim, continuarem empatadas, ganhará a que, nas provas de distinção, houver maior número de 2^{as} prémios de instrumento reunido2. O Prémio é entregue em instrumentos ou instrumentos na importância de cada parte.<ol style="list-style-type: none">a) Na constituição do prémio, dar-se-á preferência ao instrumento tocado pelo aprendiz com mais alta classificação de cada colectividade contemplada;b) O remanescente do seu custo, se o houver, será aplicado na aquisição de um ou mais instrumentos, de acordo com a indicação da colectividade, e até ao montante da parte que lhe cabe;c) Se o custo total do instrumento ou instrumentos exceder aquele montante, a colectividade contemplada obriga-se a pagar a diferença.3. Todos os instrumentos que constituem o conjunto do prémio ficam sendo propriedade da respectiva banda, mas aquele a que se refere a alínea a) do número anterior destinar-se-á ao exclusivo uso do aprendiz, que não poderá aliená-lo e o restituirá se abandonar a prática musical ou se se transferir para outra banda.4. Os casos omissos serão resolvidos pelo Júri das provas Finais do Concurso de Aprendizizes de Música, com a assistência de um representante da firma instituidora deste Prémio. | |
| <small>1711 - 11.3. Mod. 1-286 ex. 1149</small> | |

¹⁷¹¹ ABSGNR ESD, BF2, Regulamento do "Prémio Custódio Cardoso Pereira & C^a Suc."

Anexo 3.1. Panfleto de um curso de regência organizado pela APEM em 1978¹⁷¹²

APEM · Associação Portuguesa de Educação Musical

CURSOS DE APERFEIÇOAMENTO PARA REGENTES DE BANDAS DE MÚSICA

1978

A Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM) propõe-se organizar, no corrente ano de 1978, uma série de cursos para aperfeiçoamento de Regentes de Bandas de Música, no intuito de contribuir para a elevação do nível artístico destas prestantes instituições de cultura musical.

As características dos cursos serão as seguintes:

LOCAIS: Numa primeira fase, os cursos realizar-se-ão no Puncal, Famalicão, Mafra e Tomar.

DATAS: Em princípio, prevê-se que os cursos possam realizar-se em 4 fins de semana consecutivos, de Sábado, 6 de Maio, a 28 de Maio, inclusivé. Poderão efectuar-se noutros fins de semana, conforme as conveniências locais.

PARTICIPANTES: Poderão participar os Regentes de Bandas de Música das localidades onde os cursos têm lugar e de zonas vizinhas, até ao limite de 10 participantes por curso. Serão também admitidos os Assistentes dos Regentes titulares, sob recomendação destes últimos. Quando houver mais do que 10 inscritos, respeitar-se-á a ordem de inscrição. Admitir-se-ão 5 suplentes em cada curso, os quais não terão direito a participar nas aulas práticas, a menos que haja desistências, quer depois da inscrição, quer durante o funcionamento dos cursos. Os interessados deverão preencher um Boletim de inscrição que lhes será fornecido em devido tempo, e devolvê-lo para a sede da APEM, R. Rosa Araújo, 6, 3º, Lisboa, 2.

PROGRAMA: Leitura de partituras, Teoria geral da Música, Instrumentação.

HORÁRIO: Sábado - À tarde, curso teórico; À noite, curso prático/ Domingo - de manhã, curso teórico; de tarde e À noite, curso prático. Os cursos práticos terão a participação de uma Banda de Música e a sua duração será de 3 horas, com 1/2 hora de intervalo.

CONCERTO FINAL: Prevê-se a realização de um concerto final, para apresentação dos Regentes que tiverem tido melhor aproveitamento.

Rua Rosa Araújo, 6, 3º · Telefone 55 31 31 · Lisboa 2, Portugal

¹⁷¹² ABSGNR ESD, BF2, *Panfleto de um curso de regência.*

Anexo 3.2. Panfleto do I Curso de aperfeiçoamento Musical¹⁷¹³

Casa do Povo de Aveiras de Baixo
AVEIRAS DE BAIXO — AZAMBUJA

COM PARTICIPANTES NOS

I CURSO DE APERFEIÇOAMENTO MUSICAL

OUTUBRO/80 ★ ABRIL/81

Domingo, 5 DE ABRIL 1981 das 11.30 às 13 h. e das 15 às 17 h.

Audição de

trompa
clarinete
trompete flauta
saxofone
fagote
trombone



DA CLASSE DOS PROFESSORES

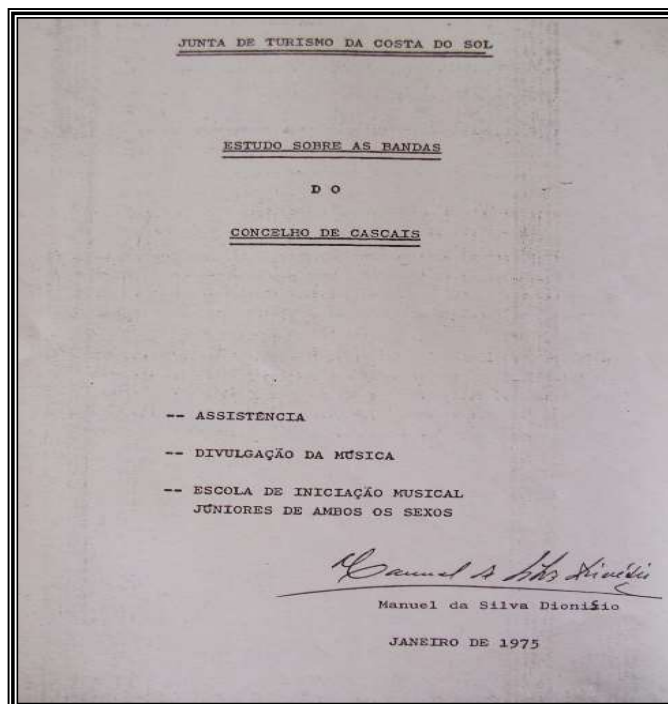
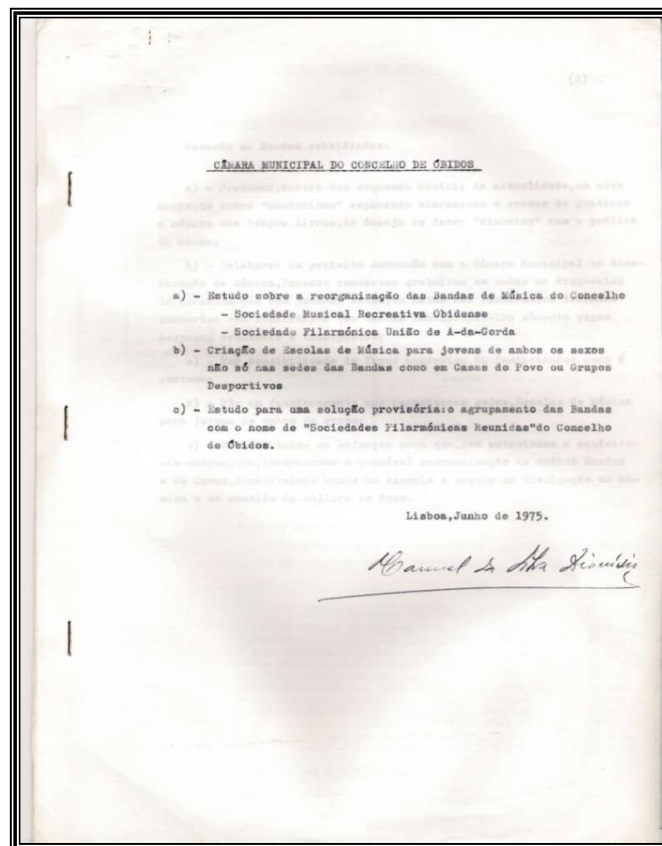
MARCOS ROMÃO, ADÁCIO PESTANA, FRANCISCO TANECO,
EMÍDIO COUTINHO, CARLOS FRANCO, VÍCTOR SANTOS,
ALVARO CUNHA E CARLOS RIBEIRO



Colaboram neste curso as seguintes entidades
Secretaria de Estado da Cultura – Câmara Municipal de Azambuja – Junta
Central das Casas do Povo – INATEL – F. A. O. J. – Gulbenkian e Assem-
bleia Distrital de Lisboa

¹⁷¹³ MML EMR, Panfleto do “I Curso de aperfeiçoamento Musical”, Cota ROMA-722.

Anexo 3.3. Estudos para a reorganização de bandas de Óbidos e Cascais¹⁷¹⁴



¹⁷¹⁴ ABSGNR ESD, BF1, estudos.

Anexo 3.4. Orçamentos de duas casas de instrumentos para ceder a bandas¹⁷¹⁵

| | |
|---|-------------|
| <u>CASA SANTOS BEIRÃO, L.DA - Rua 1ª de Dezembro</u> | |
| Aquisição dos seguintes instrumentos em <u>Diapasão brilhante</u> | |
| Orçamento de 28-1-975 | |
| — 2 Clarinetes em sib,s/Boehm,marca ORSI,c/estojos(a 9.870\$) | 19.740\$00 |
| — 3 Clarinetes em sib,1/2 Boehm,marca ORSI,c/ " (") | 29.610\$00 |
| — Fliscorne,marca ORSI,modelo superior,niqª.,c/estorjo..... | 8.250\$00 |
| — 3 Trombetas em sib,marca ORSI,modª 202,niqª.c/est.(a 6.250\$) | 18.750\$00 |
| — 2 Bombardinos em dó,marca ORSI,4 pistões,niq. c/saco(18400\$) | 36.800\$00 |
| — Bombo de concerto,nacional,c/sup.de pratos,maceta e saco... | 6.950\$00 |
| — 2 Tarolas,nacionais,niq. c/uma pele de nylon,c/baq. e sacos (a 3.500\$00) | 7.000\$00 |
| SOMA..... | 127.100\$00 |
| | - 630. |
| <u>CASA CUSTÓDIO CARDOSO PEREIRA - Rua do Carmo</u> | |
| Aquisição dos seguintes instrumentos em <u>Diapasão NORMAL</u> | |
| Orçamento de 27-i-975 | |
| — Requinta em mib,s/Boehm,marca ORSI,c/estorjo..... | 9.870\$00 |
| — 4 Clarinetes em sib,s/Boehm,marca ORSI,c/estojos(a 7.720\$) | 30.880\$00 |
| — 2 Clarinetes em sib,1/2 Boehm,marca ORSI,c/estojos(") | 15.440\$00 |
| Saxofone Soprano,marca ORSI,sib grave,modelo Concertino,ni- quelado com estorjo..... | 9.550\$00 |
| — 3 Fliscornes,marca ORSI,modª. sup.or,niquelados,com es- tojos (a 6.500\$00)..... | 19.500\$00 |
| — Trombeta em sib,marca ORSI,modelo 202,niq. c/estorjo..... | 4.950\$00 |
| — 2 Saxtrompas em mib,marca ORSI,niq. com sacos de lona(9300) | 18.600\$00 |
| — Bombardino em dó,marca ORSI,4 pistões,niq. c/saco de lona | 12.370\$00 |
| — Pratos italianos(par) de 38 cm.,c/saco..... | 3.070\$00 |
| SOMA..... | 124.230\$00 |
| | - 40. |

¹⁷¹⁵ ABSG NR ESD, BF1, orçamentos.

Anexo 3.5. Bandas participantes na iniciativa “Bandas no Anfiteatro de ar livre” da FCG¹⁷¹⁶

| Música: bandas | | |
|--|------------|--------------------------|
| <u>NOME DA BANDA</u> | <u>MÊS</u> | <u>CICLO</u> |
| 1984 | | |
| BANDA DE MÚSICA DA GUARDA FISCAL | SETEMBRO | |
| BANDA DOS LOUREIROS DE PALMELA | | |
| BANDA DA SOCIEDADE FILARMÓNICA UNIÃO SEIXALENSE | | |
| BANDA DA REGIÃO MILITAR DE LISBOA | | |
| BANDA DA FORÇA AÉREA | OUTUBRO | |
| 1985 | | |
| BANDA JUVENIL SOC.MUS.ODIVELENSE | JUNHO | Dia Mundial da Criança |
| BANDA INF.SOC.FIL.UNIÃO CAPRICHIO OLIVALENSE | | Festa Europeia da Música |
| B.M.DO COMANDO GERAL DA G.N.R. | | |
| ORQUESTRA DE BOMBOS DE LAVACOLHOS | | |
| SOC.FILARM.PERPÉTUA AZEITONENSE | SETEMBRO | |
| SOC.FILARM.TIMBRE SEIXALENSE | | |
| SOC.UNIÃO MUSICAL ALENQUERENSE | | |
| BANDA MÚS.DA POLÍCIA S.PÚBLICA | OUTUBRO | |
| BANDA DE MÚSICA DA ARMADA | | |
| 1986 | | |
| BANDA DO ATENEU ART.VILAFRANQUENSE | SETEMBRO | |
| BANDA DA SOCIEDADE FILARMÓNICA VESTIARIENSE | | |
| BANDA DOS BOMBEIROS VOLUNTÁRIOS DA LOURINHÃ | | |
| BANDA DE MÚSICA DA ARMADA | OUTUBRO | |
| BANDA DA FORÇA AÉREA | | |
| 1987 | | |
| BANDA DE MÚSICA DA TROFA | SETEMBRO | |
| BANDA MUSICAL 12 DE ABRIL, ÁGUEDA | OUTUBRO | |
| BANDA DA SOCIEDADE FILARMÓNICA 1º DEZEMBRO | | |
| BANDA DE MÚSICA DA FORÇA AÉREA | | |
| 1988 | | |
| BANDA DE ALCOBAÇA | AGOSTO | |
| BANDA MÚSICA SOC. FILARMÓNICA RECREATIVA PÊRO PINHEIRO | SETEMBRO | |
| BANDA DE MÚSICA DA P.S.P. | | |
| BANDA DE MÚSICA DA FORÇA AÉREA | | |
| 1989 | | |
| BANDA DE MÚSICA DA ARMADA | JULHO | |
| BANDA DE LOUSADA | | |
| FILARMÓNICA AMIZADE VISCONDE DE ALCÁÇER | | |
| BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA | | |
| 1990 | | |
| BANDA DA POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA | SETEMBRO | |
| BANDA DA GUARDA NACIONAL REPUBLICANA | OUTUBRO | |
| BANDA DA SOCIEDADE DE INSTRUÇÃO MUSICAL DE PORTO SALVO | | |
| BANDA DA SOC. FILARMÓNICA CAPRICHIO BEJENSE | | |

¹⁷¹⁶ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Cota CFPE 4886.

Anexo 3.6. Programa, boletim de inscrição e panfleto do Grande Festival Nacional de Música para Jovens Executantes¹⁷¹⁷

FESTIVAL NACIONAL DE MÚSICA PARA JOVENS EXECUTANTES

PROGRAMA

I - **GRUPO JUVENIL** da Sociedade Filarmónica Operária Alentejana
Direcção: António Gonçalves

II - **GRUPO INSTRUMENTAL "JOVENS DO BAIXO"** da Soc. Filarm. Barcelonense

1. Flautas
2. Duo para Clarinetas

Direcção: António Ramos
Clarinetistas: António Rêgo e António Corvelho

III - **SOLOS DE ADIÇÃO**

1. Fantasia Diversificada Jussari Pimenta
2. Corridinho José Sousa

Interpretista: Tony Raposo (17 anos)

IV - **SOLOS DE FLAUTIN**

- a) Cristina Maria (8 anos) Sociedade Filarm. de Semora Correia
- b) José Luís Rocha (8 anos) Filarm. União Morensense "Os Amarelos"
- c) Maria Salomé (9 anos) Soc. Filarm. União 1.ª de Dezembro - Atouguia da Baleia

V - **GRUPO INSTRUMENTAL** da Filarmónica União do Seixal

1. Fantasia Original para 3 Trompetes Freade
2. Música Festiva Fontoura Pires

Direcção: José Eduardo Ferreira

VI - **LENÇO ESCOLA DE MÚSICA** do Ateneu Artístico Vilafranquense

1. Minho e Galiza Miguel de Oliveira
2. Pandango Ribeiro Dantas
3. Canções Heroicas Lopes-Graça
- a)- Combate
- b)- Jornada
4. Sonos Livres Emelinda Duarte

Direcção: Américo Borda d'Água

VII - **FINAL** (todas as intervenções)

1. 25 de Abril Russel
2. Grândola Vila Morena José Afonso

Direcção: António Gonçalves

FEDERAÇÃO PORTUGUESA DAS COLECTIVIDADES DE CULTURA E RECREIO
Rua da Palma, 256-A - Lisboa-2 Telef. nº. 861619

GRANDE FESTIVAL NACIONAL DE MÚSICA PARA JOVENS EXECUTANTES DE FILARMÓNICAS

BOLETIM DE INSCRIÇÃO

Nome da Filarmónica: _____
Localidade: _____ Concelho: _____ Município: _____
Composta actualmente por _____ músicos, sob a direcção do regente Sr. _____

Nome do participante: _____ (a)
Nascido no dia: ____ / ____ / 19____
Instrumento que toca: _____
Habilitações: _____
Profissão: _____


Nome do participante: _____ (a)
Nascido no dia: ____ / ____ / 19____
Instrumento que toca: _____
Habilitações: _____
Profissão: _____

Nome do participante: _____ (a)
Nascido no dia: ____ / ____ / 19____
Instrumento que toca: _____
Habilitações: _____
Profissão: _____

(a) Espaço reservado à organização.
Declaramos que esta filarmónica e os acima inscritos estão de acordo com as "Condições Gerais" instituídas para este Festival. pela Direcção da Filarmónica

Data: ____ / ____ / 1975 Assinatura: _____

FEDERAÇÃO PORTUGUESA DAS COLECTIVIDADES DE CULTURA E RECREIO
Rua da Palma, 256-A LISBOA - 2 Tel. 86 16 19



**FESTIVAL NACIONAL DE MÚSICA
PARA
JOVENS EXECUTANTES DE
FILARMÓNICAS
--1975--**

INICIATIVA DA FEDERAÇÃO PORTUGUESA DAS COLECTIVIDADES DE CULTURA E RECREIO, DESTINADA A FOMENTAR O ENGRANDECIMENTO E A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DA JUVENTUDE PORTUGUESA, COM O ALTO PATROCÍNIO DO MINISTÉRIO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL (Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos), DO INATEL (ex-FNAT) E DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.

**UNICAMENTE SERÁ EXECUTADA
MÚSICA DE AUTORES NACIONAIS**

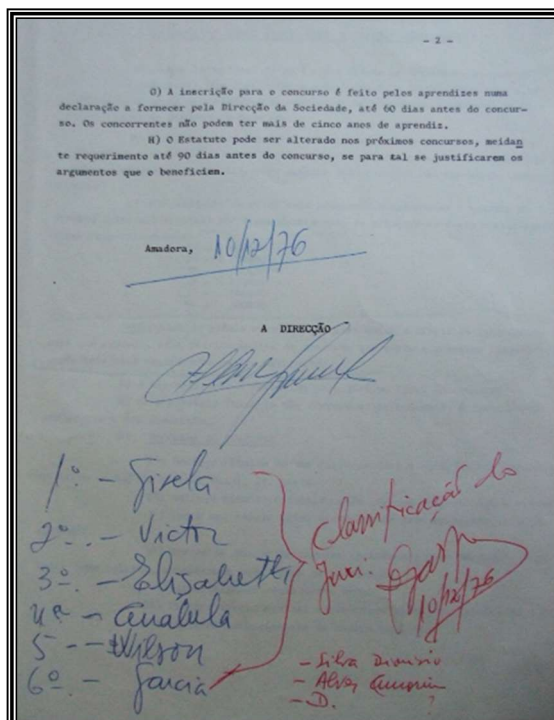
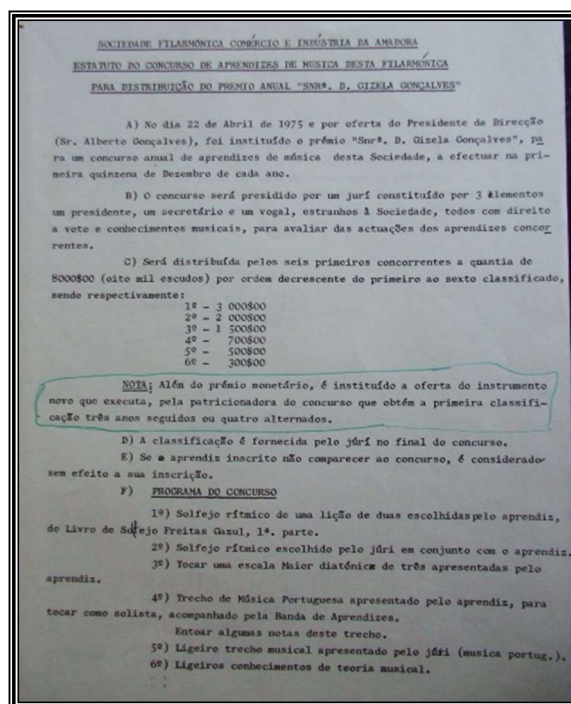
CERTAME ABERTO A TODOS OS JOVENS MÚSICOS DE IDADE ATÉ 17 ANOS E, INTEGRADOS NAS FILARMÓNICAS, QUER ESTAS SE JAM OU NÃO FEDERADAS.

ESTE FESTIVAL NÃO TEM CARACTER DE CONCURSO

INFORMAÇÕES:
— Na Sede da Federação todos os dias úteis, das 21 às 24 horas, e nas Sedes das Filarmónicas.

¹⁷¹⁷ ABSGNER ESD, BF1 e BF2, *Programa, boletim de inscrição e panfleto.*

Anexo 3.7. Estatutos do Concurso de Aprendizizes Gizela Gonçalves – SFCIA¹⁷¹⁸



¹⁷¹⁸ Arquivo da SFCIA, não catalogado.

Anexo 3.8. Regulamento do Concurso Aprendizizes de Música da SFCIA¹⁷¹⁹

REGULAMENTO DO CONCURSO DE APRENDIZES DE MÚSICA DA S.F.C.I.A., PARA ATRIBUIÇÃO ANUAL DO PRÉMIO

**** MANOEL DE MATTOS ****

A - No dia 6 de Março de mil novecentos e oitenta e cinco e por oferta do Sr. Eng^o. Lourinho de Matos, foi instituído o Prémio "MANOEL DE MATTOS", - um Concurso Annual de aprendizizes de música das escolas da Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora.

B - O Concurso será presidido por um júri constituído por um mínimo de três elementos: um Presidente, um Secretário e Vogais, que não exerçam actividades ligadas à música dentro da Colectividade, todos com direito a voto e conhecimentos musicais, em número ímpar, para avaliar as provas dos concorrentes.
 § - À Direcção da Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria, cabe a escolha dos membros do júri.

C - Serão atribuídos Quatro Prémios escalonados da forma seguinte:

| | | |
|--|---|----------|
| Dois Prémios de Solfejo | → | Classe A |
| | → | Classe B |
| Dois Prémios de Interpretação Instrumental | → | Classe A |
| | → | Classe B |

O valor dos Prémios será de 7.500\$00 (sete mil e quinhentos escudos) para as classes A, e de 5.000\$00 (cinco mil escudos) para as classes B.

D - As provas constam de solfejo:

- 1) SOLFEJO CLASSE A - Três provas de solfejo rítmico, das que se situam entre os números 121 e 228 do livro de Freitas Gasul.
 → O aluno apresentará duas lições, sendo uma obrigatoriamente baseada numa recapitulação (no mínimo de 3 pentas).
 → A terceira lição será sorteadas.
- 2) SOLFEJO CLASSE B - Duas lições de solfejo rítmico do Livro de Freitas Gasul, uma escolhida pelo aluno e outra sorteada das lições que mediam entre a lição nº70 e a 120 inclusivé.

E - As provas de Interpretação Instrumental constam de:

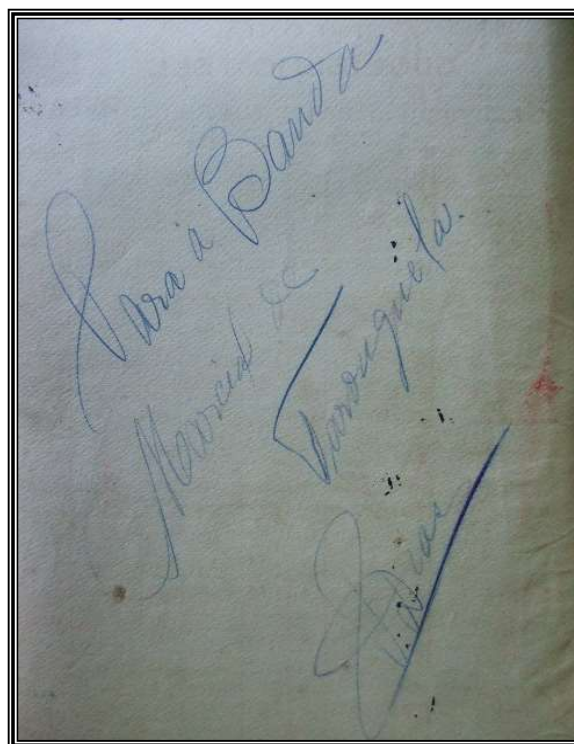
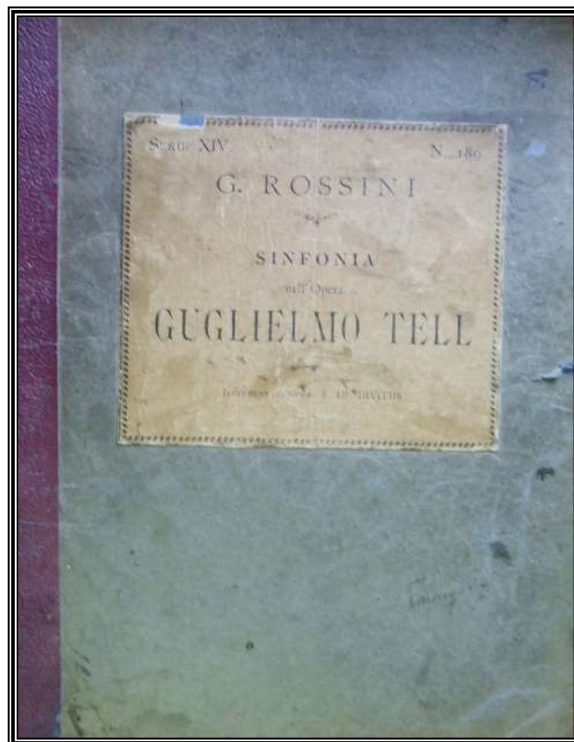
- 1) INSTRUMENTO CLASSE A - Interpretar dois trechos apresentados pelo aluno, adequados ao instrumento com que concorre.
 → Interpretar por sorteio, uma das seguintes três escalas: Ré Maior, Si b. Maior ou Mi b. Maior.
 → Demonstrar conhecimentos de teoria musical.
- 2) INSTRUMENTO CLASSE B - Interpretar um trecho apresentado pelo aluno, adequado ao instrumento com que concorre.
 Interpretar por sorteio, uma das seguintes três escalas maiores: Dó Maior, Sol Maior e Fá Maior.

F - CONDIÇÕES NECESSÁRIAS PARA CONCORRER

- 1) Ser aluno das escolas de música da Sociedade Filarmónica Comércio e Indústria da Amadora.
- 2) As classes A poderão concorrer todos os alunos que se encontravam inscritos até ao dia 31/05/87, nas escolas de música.

¹⁷¹⁹ Arquivo da SFCIA, não catalogado.

Anexo 5.1. Frontispício de uma partitura original para banda oferecida por emigrante tarouquelense no Brasil¹⁷²⁰



¹⁷²⁰ ABT, Maço 47, obra 47.2.

Anexo 5.2. Salas de ensaio no terceiro e último quartel do século XX

Banda Marcial de Tarouquela¹⁷²¹



Banda Marcial de Fermentelos¹⁷²²



Banda Nova de Fermentelos¹⁷²³

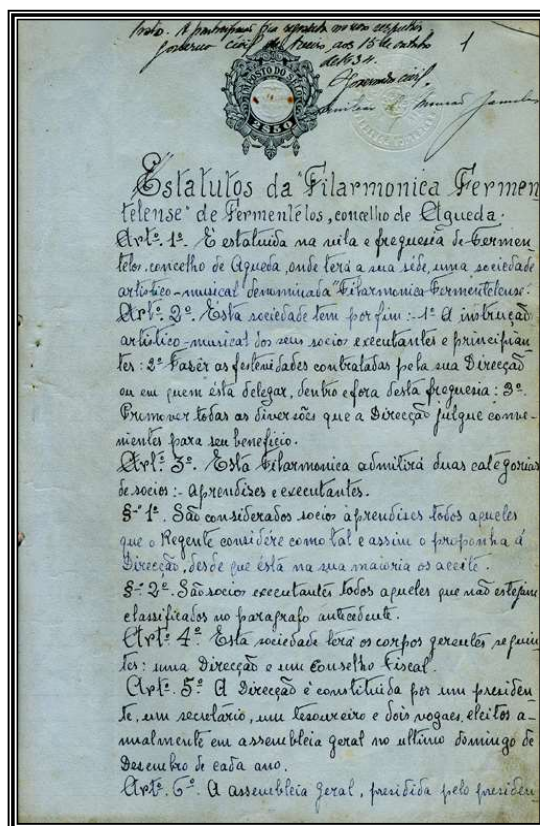


¹⁷²¹ Fotografias do autor.

¹⁷²² Bandamarcialdefermentelos.com [acedido em Setembro de 2015]

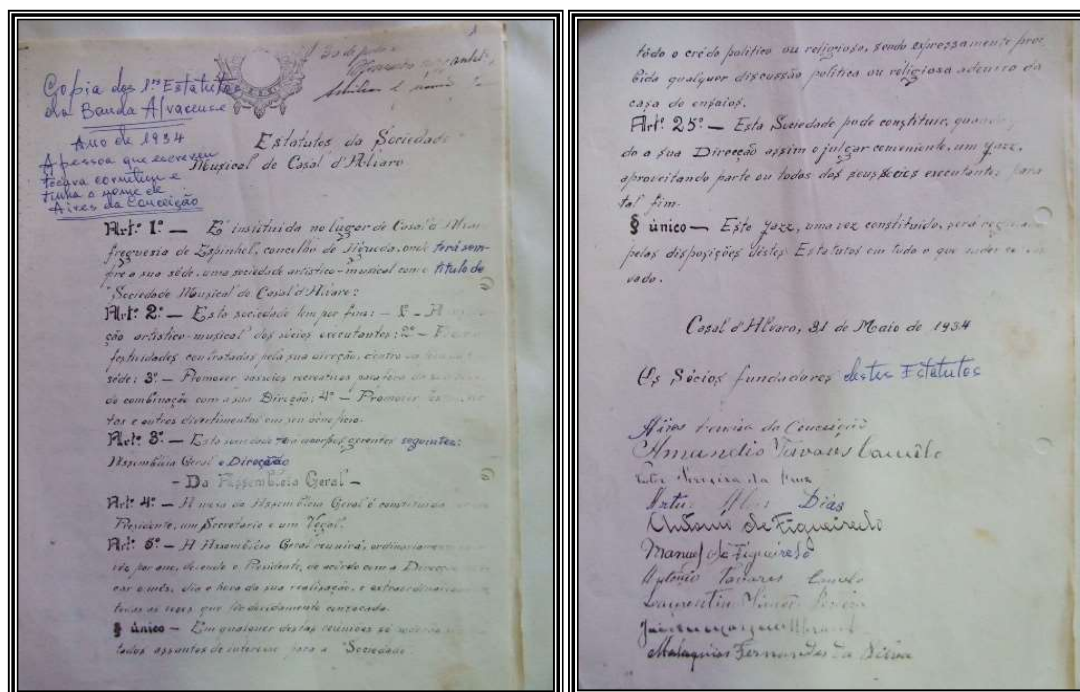
¹⁷²³ www.bandanovafermentelos.com [acedido em Setembro de 2015] e fotografia cedida por Fernando “cozinheiro”.

Anexo 5.3. Primeiros estatutos da Banda Marcial de Fermentelos (primeira e última página) ¹⁷²⁴



¹⁷²⁴ Bandamarcialdefermentelos.com [acedido em Setembro de 2015].

Anexo 5.4. Primeiros estatutos da Banda Alvareense (primeira e última página)¹⁷²⁵



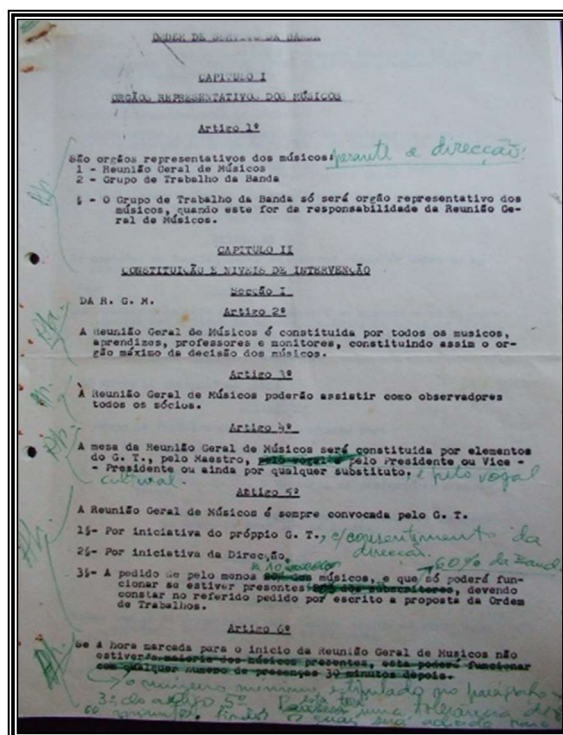
Anexo 5.5. Primeiras raparigas da Banda de Alvarenga, década de 1960¹⁷²⁶



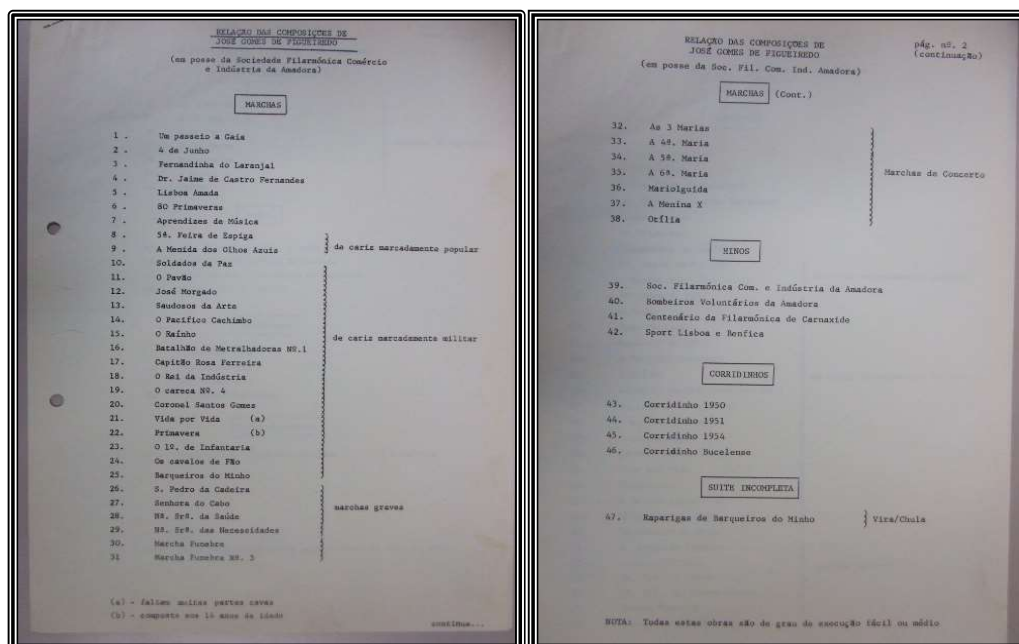
¹⁷²⁵ Documento cedido por Américo Fernandes.

¹⁷²⁶ www.bandadealvarenga.no.sapo.pt [consultado a 19-09-2015]

Anexo 5.6. Ordem de Serviço da SFCIA: Órgãos Representativos dos Músicos ¹⁷²⁷



Anexo 5.7. Catálogo das obras de José Figueiredo ¹⁷²⁸



¹⁷²⁷ Arquivo da SFCIA, não catalogado.

¹⁷²⁸ Arquivo da SFCIA, não catalogado.

Anexos B

Os Anexos B correspondem à transcrição das trinta e quatro entrevistas realizadas nesta investigação. A extensa dimensão levou-nos a optar por disponibilizá-los no seguinte sítio: <https://bandasemusicaparasopros.wordpress.com/anexos-b/>