

AS BANDAS CIVIS EM PORTUGAL: um olhar multifocalizado sobre espaços de atravessamento

Maria do Rosário Pestana

Universidade de Aveiro

Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança

rosariopestana@ua.pt

Resumo: Este artigo dá a conhecer resultados de um projeto de investigação sobre as bandas civis em Portugal desenvolvido na Universidade de Aveiro. Tivemos como objetivos principais indagar as coordenadas que referenciam o espaço relacional das bandas civis e perceber como a prática de música, os conhecimentos específicos da performance musical e as competências musicais habilitam os músicos a agir, a transformar ou a atravessar outros espaços. Para isso, desenvolvemos trabalho de campo, levantamos bibliografia e arquivos. O olhar multifocalizado foi a estratégia que encontramos para responder a desafios de um terreno de análise em transformação e entrecruzado com outros. De entre os enfoques explorados no projeto, destaco neste artigo aqueles que dirigimos aos nódulos que, na nossa ótica, delimitam a variância do espaço das bandas civis: (i) as *escalas* de agrupação humana (transnacional, nacional, local); (ii) as *posições* que ocupam em diferentes tempos históricos e contextos sociais (em relação ao militarismo, à emergência do espaço público, ao associativismo, à ação civilizadora operada pelas elites, à festa local do calendário litúrgico, às políticas culturais, às escolas de música, entre outros), (iii) as *redes* de cooperação de que fazem parte (destaco algumas malhas dessa rede, como as que foram tecidas com a indústria de construção de instrumentos, as casas editoras de música, a imprensa periódica, a cooperação de portugueses emigrados nos continentes americano e europeu ou, inclusive, a cooperação entre músicos, maestros e compositores no seio da própria banda).

Palavras chave: banda civil (de música, filarmónica); música e local; música e migração; música, relacionalidade e espaços de devir.

THE CIVIC BANDS OF PORTUGAL: a multifocal look at crossover spaces

Abstract: This article presents the results of a research project on civil bands in Portugal developed at the University of Aveiro. Our main objectives were to investigate the coordinates that reference the relational space of civil bands and understand how the practice of music, specific knowledge of musical performance, and musical skills enable musicians to act, transform or cross over into other spaces. For this, we carried out field work, constructed a bibliography and investigated archives. The multi-focused look was the strategy we found to respond to the challenges of a field of analysis that is changing and intertwined with others. Among the approaches explored in the project, I highlight in this article those that address the nodes that, in our view, delimit the arenas of variance of civil bands: (i) the scales of human grouping (transnational, national, local); (ii) the positions they occupy in different historical times and social contexts (in relation to militarism, the emergence of public space, associativism, the civilizing action operated by elites, the local festival of the liturgical calendar, cultural policies, schools of music, among others), (iii) the networks of cooperation of which they are part (I highlight some interconnections in this network, such as those that emerge with the instrument construction industry, the music publishing houses, the periodical press, the cooperation of Portuguese immigrants in the American and European continents or, even, the cooperation between musicians, conductors and composers within the band itself).

Keywords: civil band (music, philharmonic); music and place; music and migration; music, relationality and spaces of becoming.

A par do *orfeão* que desejaríamos ver implantado, há uma tradição nacional que conviria aperfeiçoar e conservar [...] É a filarmónica, esse passatempo de todas as povoações portuguesas, que nas festas de igreja se transforma em orquestra, e se tem desenvolvido espontaneamente como um fruto da iniciativa popular, estimulada por esses concursos a que o povo chama *desafios* (Ramos, 1892, xxviii).

Nesta curta síntese, o crítico de arte Manuel Ramos elucida-nos sobre a consolidação e ampla distribuição geográfica das bandas filarmónicas¹ em Portugal, uma prática musical que associou às camadas populares, ao lazer e às festas religiosas. As palavras de Manuel Ramos dizem respeito ao final do século XIX, mas facilmente poderiam ser transpostas para referir qualquer outro período temporal da atividade das filarmónicas em Portugal, até aos dias de hoje. Esta persistência de traços comuns assegurou que as bandas filarmónicas, hoje comumente designadas bandas civis, bandas de música, bandas comunitárias, ou bandas de instrumentos de sopro, se constituíssem em Portugal, e nas rotas da migração portuguesa, como um mundo da música claramente identificado como sendo idiossincrático, apesar das muitas transformações que acolheu ao longo do tempo².

A noção “mundo da música”, no sentido de uma rede de cooperação de diferentes atores e de interações concretas, é devedora a Howard Becker. No projeto MPart³ começamos por pensar nas bandas filarmónicas enquanto uma rede de

¹ Foi mantida a ortografia portuguesa para termos nativos.

² Num estudo sobre os coros comunitários, Karen Ahlquist sublinhou o facto de, independentemente da geografia, práticas corais partilharem um conjunto de comportamentos, códigos e valores que permitem externa e internamente serem identificadas como uma realidade idiossincrática (Ahlquist 2006, 3). Nesse plano transnacional, a prática bandística evidenciava também um conjunto comum de comportamentos, códigos e valores.

³ Este trabalho insere-se no projeto MPart-Música participada, intitulado “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020 - e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia: POCI-01-0145-FEDER-016814 (Ref^a FCT: PTDC/CPC-MMU/5720/2014). Reunimos investigadores de diferentes áreas disciplinares, desde a etnomusicologia, musicologia, estudos em performance, performance, sociologia, às ciências da informação e comunicação: Ana Gaipo, Ana Margarida Cardoso, André Granjo, Antonio Seixas de Oliveira, Bruno Madureira, Daniel Rodrigues, Dulce Simões, Hélder Caixinha, Hugo Teixeira, Joana Ferreira, Katherine Brucher, Luís Cardoso, Luís Carvalho, Manuel Deniz Silva, Maria João Lima, Maria do Rosário Pestana, Miguel Moniz, Pedro Marquês de Sousa, Pedro Ralo, Rui Bessa e Teresa Gentil. Alguns dos nossos investigadores iniciaram a sua aprendizagem musical em bandas filarmónicas e continuam a manter uma atividade musical nesse contexto. A esta equipa de investigadores de diferentes universidades, juntamos músicos filarmónicos, aposentados das suas atividades laborais, que vinham a desenvolver pesquisas e inclusive a coordenar edições de e sobre música para banda. De entre os músicos-investigadores aposentados que participaram no projeto, destaco Silas Granjo e Rodolfo Campos. Com um conhecimento especializado, e sustentado numa ampla prática performativa, estes músicos foram convidados a participar no projeto como investigadores contratados, pagos pelo seu trabalho, tendo participado na revisão de documentos alocados na nossa base de dados, na transcrição de

práticas e de cooperação de diferentes atores geradora de consistência interna, na aceção de Becker. Interpretamos essa noção com outras. Primeiro com a noção *pathways* proposta por Ruth Finnegan (2007) a qual rompe com a suposta unicidade desse “mundo” a favor da percepção dos inúmeros caminhos que o atravessam. Depois, inspirados na geocrítica, em particular nos contributos de Whestphal (2000), substituímos a noção de mundo da música pela noção de espaço, um espaço entre-espacos, ou, dizendo de outra maneira, um espaço humano de atravessamento de e para outros espaços, numa *praxis* simultaneamente reprodutora e transformadora. Este enquadramento permitiu-nos olhar para processos musicais de resiliência ou de vulnerabilidade face a fatores externos como a normalização da afinação (A=440 Hz), a progressiva profissionalização dos músicos ou o impacto da crescente “sociedade do espetáculo”, na aceção de Guy Debord, nos consumos e práticas musicais.

Tal como noutras geografias, a tradição a que se refere Manuel Ramos na citação que abre este artigo foi moldada por interações entre fluxos transnacionais e dinâmicas locais (REILY e BRUCHER, 2013). De fato, se num plano transnacional as bandas civis possuem ou revelam características e comportamentos comuns que imediatamente nos impelem a reconhecê-las como tal, independentemente da geografia onde se fazem ouvir, é no seio das comunidades locais e pela mão dos músicos individuais que são agidas, pensadas e sentidas diferenciadamente. Foi nesta perspetiva – de um espaço das bandas civis ambivalente, simultaneamente transnacional e nacional, resiliente e vulnerável, translocal e local, reprodutor e transformador, territorial e transterritorial – que desenvolvemos, na Universidade de Aveiro, o projeto de investigação “‘A nossa música, o nosso mundo’: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)”.

Exploramos estas abordagens atentos também à ambivalência das manifestações estéticas e simbólicas e segundo dois enfoques principais: por um lado, na rede de interações internas ao espaço das bandas civis, na pluralidade de ações coletivas e atores que cooperam no fazer da música, nas escalas local, nacional e transnacional (esta última no contexto da migração portuguesa); por outro lado, nas interações externas com outros domínios da música e formas de produção

manuscritos e na edição crítica de composições para banda. Esta partilha horizontal e dialogante de experiências e conhecimentos entre investigadores académicos e não académicos e músicos foi uma estratégia desenhada na elaboração do projeto, no âmbito de uma metodologia assente em práticas de pesquisas partilhadas, em desenvolvimento no Instituto de Etnomusicologia, na Universidade de Aveiro, sob a coordenação de Susana Sardo (SARDO, 2019).

cultural dominantes que regularam e(ou) exerceram impacto na definição dos valores, comportamentos e códigos que informam a prática musical em estudo. No primeiro enfoque enquadrámos estudos de caso de bandas civis no local das suas comunidades, a redação de biografias de músicos que se moveram por diferentes localidades e a análise de eventos que exigiram a cooperação de músicos de diferentes localidades e bandas. No segundo enfoque analisamos políticas culturais, modelos de ensino, a mediação das indústrias discográfica e de construção de instrumentos, da imprensa local e especializada.

Tínhamos como principais objetivos indagar as coordenadas que referenciam o espaço relacional das bandas civis e perceber como a prática de música, os conhecimentos específicos da performance musical e as competências musicais habilitam os músicos a agir, a transformar ou a atravessar outros espaços.

RITUAIS CÍVICOS TRANSNACIONAIS: OPORTUNIDADES DE PARTICIPAÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO NACIONAL

As bandas civis, comumente designadas “bandas filarmónicas”, ou simplesmente “filarmónicas”, apresentam muitas semelhanças com as suas congéneres europeias (*harmonies, bandas de viento, wind bands, etc.*) (ver REILY e BRUCHER, 2013; VINCENT, MÉON e PIERRU, 2013; HERBERT, 2020). Em Portugal, estes grupos de instrumentistas de sopro e percussão, nos quais há mais do que um músico para cada instrumento, são frequentemente constituídas por flautas, oboés, clarinetes, saxofones, fagotes, trompetes, trompetes, trombones, eufónios, tubas e percussão, sendo esta última cada vez mais diversificada, de modo a corresponder às exigências de obras contemporâneas⁴. Os grupos apresentam-se com uniforme próprio, frequentemente com insígnias e chapéu, inspirado em fardas militares, têm entre cerca de 20 a 80 elementos e são dirigidos por um maestro que, em palco, se coloca de frente para os músicos e, em marcha, na rua, ao seu lado. Os músicos instrumentistas não têm na banda civil a sua principal profissão, nem a fonte de principais recursos económicos, apesar de no século XXI haver um número crescente de músicos com formação especializada em música.

⁴ No século XXI, a ausência de oboés, fagotes e clarinetes baixo em algumas bandas, deve-se, segundo André Granjo, a fatores de ordem económica e pedagógica e não a uma tradição bandística que excluiria estes instrumentos, argumentando o autor que na literatura histórica esses instrumentos são referidos (GRANJO, 2020).

As bandas civis emergiram em Portugal num contexto onde, segundo André Granjo, confluíram os ideais do liberalismo, a disseminação do modelo de organização social designado Filarmónica, o desenvolvimento tecnológico e industrial que tornou acessíveis economicamente e tecnicamente os instrumentos musicais de sopro, a institucionalização das bandas militares, o interesse da igreja por estes agrupamentos musicais nas suas celebrações e festas decorrente da redução dos seus recursos imposta pelo estado liberal, e o alastramento às classes populares da vivência do tempo de lazer (GRANJO, 2017), proporcionada pela progressiva conquista de direitos laborais. Nesses anos, as bandas civis não possuíam escolas de música, no sentido em que as entendemos hoje, tendo beneficiado da formação de jovens músicos dada em asilos e outras instituições de acolhimento de crianças e jovens rapazes. A título de exemplo, refiro o Asilo da Ordem do Terço em cuja banda dirigida por César Augusto Pereira das Neves foi formada grande parte dos músicos que viriam a integrar a Banda dos Bombeiros Voluntários Portuenses, no início do século XX (PESTANA, 2010). Em muitas destas instituições de acolhimento, em finais da segunda metade do século XIX e ao longo do século XX, os menores foram instruídos na aprendizagem de um ofício e de um instrumento musical. Estas instituições, de modo invisível, asseguraram a formação de músicos que mais tarde vieram a integrar bandas filarmónicas, inclusive como maestros.⁵

Em Portugal, as bandas civis nasceram também das oportunidades de participação na vida social pública local geradas pelo associativismo musical de cariz não profissional, desde cerca de 1830 (ESPOSITO, 2016) movimento esse que, nas décadas seguintes, alastrou das elites às camadas populares e dos centros urbanos às periferias (PESTANA, 2015). No início do século XX, esse movimento era já patente, como revela o levantamento efetuado pelo pianista Ernesto Maia a pedido de Miguel Ângelo Lambertini:

Filarmónicas temos [na cidade do Porto] as dos asilos: Oficina de S. José, Asilo Profissional do Terço, Asilo do Barão de Nova Cintra – de rapazes. Dos operários da fábrica de instrumentos musicais de Custódio Cardoso Pereira e Castanheira. De Bombeiros Municipais e Voluntários – compostas de operários. Nas cercanias do Porto, por assim dizer, em cada aldeia importante há filarmónicas compostas de operários de classes de construção civil, devidamente uniformizadas, mas de restrito saber artístico (Carta de Ernesto Maia para Lambertini, 19-10-1904).

⁵ No âmbito do projeto “A nossa música, o nosso músico”, temos ainda em curso uma investigação nessas instituições e no acervo do Sindicato Nacional dos Músicos, com vista à identificação de maestros de bandas civis.

Assim como noutros países europeus (ver BOTSTEIN, 1992), em Portugal o associativismo musical não profissional foi organizado segundo três tipos principais: as associações de instrumentistas, as sociedades corais e as associações que patrocinaram concertos. As bandas civis pertencem ao primeiro tipo. Ao longo do século XIX e XX, as associações de instrumentistas comumente designadas filarmónicas ou bandas partilharam o culto do lazer e uma atividade performativa pública assente na regular preparação coletiva. Nas diferentes localidades onde foi estabelecido este corpo fixo de músicos a apresentação regular definiu uma vida pública com rotinas, rituais e temporalidades “quer em concertos nos coretos dos jardins e praças públicas, quer em procissões religiosas e desfiles cívicos pelas ruas” (NERY, c.1988, 8). Em 1880, o movimento filarmónico nascido na sociedade civil e protagonizado por músicos amadores já se estendera das principais cidades e vilas a todo o país⁶ (Sousa, 2017), na maior parte dos casos sem um suporte associativo formalizado. A expansão das bandas civis, a ampla aceitação que colheu por parte de diferentes sectores da sociedade pode explicar-se pelo culto do militarismo e das ideias de ordem que veicula, pelo poder aglutinador do seu som pujante e concertado (ver REILY, 2020), mas também pela capacidade de fazer soar harmoniosamente numa mesma performance referentes a músicas de espaços díspares: referentes nacionais (a partir de temas da música de matriz rural de Portugal), referentes universais (representados por uma linhagem de compositores da música clássica “ocidental”) e referentes de entretenimento (tocando músicas disseminadas pelas indústrias do cinema, do disco, do espetáculo).

RESILIENTE E(OU) VULNERÁVEL: INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MUNDO DAS BANDAS CIVIS (AGRUPAMENTOS E INSTRUMENTOS MUSICAIS)

Ao contrário de outros agrupamentos musicais não profissionais, como por exemplo, os coros amadores, as bandas civis tenderam a manter um número total relativamente regular, ao longo de décadas. Apesar de, no período em análise, terem sido extintas e fundadas inúmeras bandas, o número total permaneceu relativamente estável. Se compararmos o número de bandas recenseadas em 2017-18 com o número de bandas recenseadas anteriormente, constatamos uma regularidade surpreendente: segundo Pedro Marquês de Sousa fundaram-se 625 bandas em Portugal até 1910 (SOUSA, 2017, 23); Pedro de Freitas identificou 735

⁶ Luiz Palmeirim sustenta que em 1881, só no distrito de Lisboa, havia 110 bandas filarmónicas (Palmeirim, 1883).

bandas em 1940 (FREITAS, 1942 cit. in SOUSA, 2017, 26); em 1971, no âmbito de um inquérito às bandas civis realizado pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo, por solicitação da Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio foram enviados 614 inquéritos a bandas civis (MADUREIRA, 2020, 157). Já no interior de cada uma das bandas estudadas no âmbito do projeto observaram-se transformações que essa análise quantitativa oculta. Por exemplo, após ter sido excomungada pelo bispo de Viseu⁷, a Filarmónica de Castendo que havia sido fundada ainda na primeira metade do século XIX, foi convertida na Banda Distrital da Legião Portuguesa de Viseu⁸, entre 1937 e 1956, sob a direção do músico de formação militar Manuel de Almeida Campos (1890-1956), regressando os músicos e os instrumentos, depois dessa data, ao modelo filarmónico, agora sob a designação de Banda Musical e Recreativa de Penalva do Castelo (PESTANA, 2010).

Se o número total de bandas se manteve estável, o número de músicos filarmónicos aumentou significativamente, mas apenas a partir do terceiro quartel do século XX. Os coretos edificadas nos jardins e praças de quase todas as vilas e cidades no século XIX e início do século XX tinham capacidade de albergar cerca de 30 músicos. No final dos anos 1960, os coretos ainda eram palco de bandas tanto em Portugal continental como insular. Após a análise comparativa de fotografias, Bruno Madureira constatou que no terceiro quartel do século XX o número de músicos variou numa “dimensão humana média entre vinte e quarenta elementos” (Madureira, 2020, 106). Nas décadas seguintes, o número de elementos de algumas bandas aumentou significativamente. Um inquérito realizado no início do século XXI por André Granjo às bandas da região centro de Portugal revela que esse número oscilava entre 25 e 80 elementos (GRANJO, 2020). André Granjo sustenta ainda que no século XXI, no arquipélago dos Açores a média é de menos de 25 músicos por banda, enquanto que nas regiões centro e norte de Portugal continental é de 42 e 60 músicos, respetivamente (GRANJO, 2020).

⁷ Nestes anos, a excomunhão foi um exercício de poder aplicado pelas dioceses no controle das representações das bandas filarmónicas. São inúmeros os exemplos. A excomunhão da Filarmónica de Castendo deveu-se ao facto de esta ter tocado durante as cerimónias fúnebres de um músico da banda que se havia suicidado.

⁸ A Legião Portuguesa foi uma organização miliciana aglutinadora dos elementos mais radicais da direita portuguesa que esteve em atividade entre 1936 e 1974 (Rodrigues 1996, 510). Sob coordenação dos ministérios do Interior e da Guerra de um governo autocrático sob a liderança do ditador António Salazar, a Legião Portuguesa apropriou-se temporariamente de bandas inativas para criar as suas próprias representações musicais. Outro exemplo pode ser dado com a Filarmónica 1^o de Maio de Pinhel. Inativa em 1940, foi apropriada até 1946 pela Legião Portuguesa desse distrito.

Estes músicos distribuíram-se por instrumentos que, por razões externas, sofreram variações ao longo do tempo, obrigando as bandas a esforços financeiros para os quais nem sempre estavam habilitadas:

Competition between different manufactures of wind instruments, anxious to make their own inventions prevail and to prevent conflicts of patents, casts an enormous amount of instability in the instrumental setting of bands, an instability that would start to dissipate over the first decades of the twentieth century. Entire families of instruments, such as the sarrusophones, the ophicleides, keyed bugles, the helicons, among others, that were a part of bands in different decades of the nineteenth century, started being abandoned and their function was occupied by saxophones, sax-horns, euphoniums, tubas, etc., by virtue of being more advanced and refined instruments and in some cases better suited for open air music practice. [...] Almost all of the musical instruments' factories sold, or sometimes offered, instrument methods in order to spread their newest inventions. This massification of "users' manuals" is also a product of the industrial revolution and its positivistic attitude (GRANJO, 2020).

A alteração no diapasão, da "afinação brilhante" de A=452,5 Hz para a "afinação normal" de A=440 Hz, uma "norma" externa ao espaço das bandas civis, obrigou a uma reformulação de todo o instrumental das bandas e a um consequente esforço financeiro na aquisição desses novos instrumentos. As duas afinações mantiveram-se em vigor até aos anos 1990, data a partir da qual vigorou a "afinação normal" (MADUREIRA, 2020).

TRANSLOCAL E LOCAL: UMA REDE DE COOPERAÇÃO

A capacidade de resiliência a exigências externas, referida atrás, esteve relacionada com o apoio dado por diferentes poderes e redes econômicas, os quais envolveram fábricas de construção de instrumentos, os municípios, a imprensa periódica, pessoas singulares, entidades governamentais e não governamentais.

Em Portugal, a primeira fábrica de produção industrial de instrumentos musicais, a Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Músicos - Custódio Cardoso Pereira & Castanheira, foi fundada na cidade do Porto, em 1861. A qualidade dos instrumentos justificou que ganhasse sucessivos prêmios em feiras nacionais e internacionais, prêmios esses atribuídos nas seguintes cidades: medalhas de bronze em Paris em 1878 e em 1889; medalha de prata também em Paris, em 1900; medalha de ouro no Rio de Janeiro em 1879, em Lisboa em 1888 e 1893, em Antuérpia em 1894, no Porto em 1897 e 1902 e nos Açores em 1901 (GRANJO, 2020). Em 1898, segundo André Granjo, um empregado da Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Músicos Custódio Cardoso Pereira & Castanheira criou a Fábrica a Vapor de Instrumentos Músicos – Francisco Guimarães, F.^o e C.^a em 1898.

Ambas as fábricas encerraram no início da segunda metade do século XX, tendo-se transformado em lojas de venda de partituras⁹.

A imprensa musical periódica é uma das facetas da esfera pública oitocentista em Portugal que teve um papel informativo e formativo dos seus leitores e contribuiu para a construção de uma comunidade de leitores em torno do assunto “música” (ARTIAGA, em preparação)¹⁰. Os múltiplos escritos e verbalizações sobre música em periódicos como *Amphiom* ou *A Arte Musical* tiveram um papel informativo e formativo dos leitores, com impacto na mediação e modelagem do fazer musical e na formação da escuta, tal como aconteceu noutros países (ver BOTSTEIN, 2009). Nestas publicações periódicas, o assunto banda filarmónica foi subsidiário das bandas militares. A autonomização do mundo das bandas civis deu-se graças à publicação de periódicos especializados em música para esta organização musical, os quais divulgaram obras de autores portugueses e espanhóis. Refiro-me às publicações com tiragens quinzenárias intituladas *O Philarmonico Portuguez*, *O Filarmonico* e *Quinzenário Musical*.

O Philarmonico Portuguez foi publicado entre 1898 e 1910, tendo disseminado composições originais escritas para banda pelo seu diretor - António Ribeiro do Couto - e por outros compositores portugueses e espanhóis, de entre os quais destaco a compositora Maria R. C. Silva que viu publicadas mazurcas, valsas e polcas, num total de 22 composições. *O Filarmonico*, foi publicado pelo compositor e maestro João Pereira Mineiro entre 1909 e 1950, tendo divulgado grande parte da sua obra para banda civil, além de composições de outros autores. Relativamente ao *Quinzenário Musical*, publicado pela da Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Músicos Custódio Cardoso Pereira & Castanheira, conhecem-se seis números, todos eles com partituras de João Carlos de Sousa Morais.

Além das publicações periódicas, devo referir às edições musicais da etiqueta *Ao Repertório Económico* que na década de 1930 divulgaram composições de músicos filarmónicos como João Pereira Mineiro e Manuel Ribeiro. Está ainda a ser desenvolvido pela investigadora Maria João Albuquerque um estudo do mercado da edição de partituras para banda, nos séculos XIX e XX. Todavia, podemos já

⁹ No âmbito do projeto “A nossa música” foi elaborado um protocolo com os herdeiros com vista ao estudo do enorme acervo que detêm de instrumentos, correspondência com bandas civis e militares e registos de encomenda e compra de instrumentos de sopro e de partituras. Esta investigação vai iniciar-se em 2022.

¹⁰ Agradeço a Maria José Artiaga as referências bibliográficas que facultou bem como a generosa cedência para consulta do texto, ainda inédito, “A Arte Musical na transição do séc. XIX para o século XX”.

perceber alguma da complexidade da atividade editorial e de comercialização de partituras através do estudo realizado pelo investigador Rui Marques sobre a Casa Olímpio Medina. Esta loja, fundada na cidade de Coimbra em 1936, foi um centro artesanal de produção de partituras para bandas civis e outras constituições amadoras, com distribuição em toda a região centro de Portugal em meados do século XX (MARQUES, 2019). Segundo Rui Marques, a Olímpio Medina contratara o músico militar Sílvio Pleno para fazer arranjos para banda civil e outras constituições musicais amadoras, nomeadamente as que estavam em voga no cinema e na indústria discográfica. Um grupo de 12 copistas, todos eles músicos e ex-músicos da banda militar do Regimento de Infantaria 12, trabalhava na reprodução desses arranjos. Através de correspondência postal, a casa Olímpio Medina estabeleceu uma rede de clientes no âmbito da qual fez circular os seus catálogos.

Também a imprensa periódica local, de âmbito generalista, cooperou com regularidade na divulgação dos eventos musicais tendo colocado o seu poder ao serviço das bandas, ao distinguir e nomear os seus agentes e atos. Foi em grande medida através da imprensa local que percebemos a relação funcional histórica das bandas com as autoridades e os poderes locais: os donos de empresas fabris ou proprietários abastados, elites políticas, os municípios e as paróquias. Empresas como a Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre mantiveram as suas bandas. Fundada em 1826 e constituída por operários da fábrica, a banda manteve-se em atividade até meados dos anos 1960. Na exposição coordenada pelo investigador André Rocha no Museu da Vista Alegre, em 2019, foi discutida a ação moralizadora das condutas dos operários operada por esta banda fabril - revelando que também em Portugal, como noutras geografias, as bandas fabris desempenharam uma ação civilizadora das classes populares (HERBERT, 2018) - e foi dado a conhecer o estatuto desses operários-músicos, assim como as suas obrigações para com a banda e a fábrica.

Foi ainda através da imprensa periódica local que percebemos a extensão da cooperação dos emigrantes no apoio às bandas. O estudo realizado por Ana Margarida Cardoso no concelho de Mangualde revela que os donativos dos emigrantes às bandas das suas localidades acompanharam todo o século XX, tendo sido fundamentais para a sua sobrevivência (CARDOSO, 2019). A cooperação dos emigrantes na manutenção das “suas” bandas traduziu-se ao longo do tempo na oferta de instrumentos e valor pecuniário, mas não só. Por exemplo, em 2019, a Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Rosais, S. Jorge, foi patrocinada por Rosa

Maria Bettencourt¹¹, uma ex-emigrante no Canadá, para dar cumprimento a uma promessa que havia feito. Como a banda da Sociedade Filarmónica União Rosalense se encontrava inativa há um ano, João Cunha¹², um emigrante nos EUA que nos anos anteriores tinha colaborado no financiado de obras na sede e na aquisição de instrumentos musicais, mobilizou músicos para a sua reativação e participação na festa. Milton Reis¹³, outro rosalense emigrado há 50 anos nos EUA, também veio reforçar a banda. A mobilização na reativação da banda estende-se aos que, como Leonel Santos¹⁴, permanecendo nos Açores, migraram para outras ilhas. Em 2019, este esforço conjugado dos migrantes foi bem-sucedido, conseguindo reunir cerca de 20 elementos para tocar na festa com a farda da Sociedade Filarmónica União Rosalense (PESTANA, 2020).

A relação das bandas civis com os municípios teve dois períodos áureos: o primeiro, até à primeira grande guerra, com as bandas a participarem em todos os atos cívicos locais; o segundo, após a reinstauração da democracia em Portugal, em 1974, quando a administração local assumiu um papel ativo no financiamento público da cultura, passando a enquadrar nas suas políticas a atividade das bandas civis, graças a dotações crescentes do orçamento de estado. A relação com as paróquias acompanhou toda a história das bandas em Portugal, tendo tido, os próprios párocos, um papel relevante fosse na sua constituição e direção artística,

¹¹ Rosa Maria Bettencourt trabalhou durante 20 anos no Canadá, aposentou-se e regressou a Rosais em 2018: “resolvi voltar porque a saudade matou” (entr. 2019). A doença do marido e do filho levaram-na a fazer a promessa de organizar uma festa à Nossa Senhora do Rosário. Tem dois filhos a residir no Canadá e dois a residir em Rosais. Divide-se entre Rosais (cinco meses por ano) e o Canadá (7 meses).

¹² João Cunha iniciou a sua aprendizagem de tuba com 10 anos, na Sociedade Filarmónica União Rosalense. Quando em 1976 emigrou com os pais para a Califórnia (EUA) integrou a Banda da Nova Aliança, fundada pelo seu irmão Jorge Sequeira. Os seus filhos tocam na Portuguese Band of San José, uma banda também formada pelo seu irmão. Juntamente com outros emigrantes de Rosais organizou nos EUA jantares de angariação de fundos para a Sociedade Filarmónica União Rosalense. Em 2017, trouxe 11 instrumentos doados pelos conterrâneos emigrados e mobiliário para a sede da filarmónica. Residente em Gilroy, Califórnia, aposentou-se, depois de 30 anos a trabalhar na construção civil, passando em Rosais estadas de dois a três meses, de dois em dois anos.

¹³ Milton Reis iniciou a aprendizagem musical na Sociedade Filarmónica União Rosalense, em 1961, da qual o seu pai tinha sido um dos músicos fundadores. Emigrou em 1969 para a Costa Leste dos EUA, onde tocou na Filarmónica de Nossa Senhora do Rosário de Providence. Em 1977, deslocou-se para a Califórnia, para San Joaquin Valley. As filhas aprenderam instrumentos de sopro na banda da escola e em 1989 entraram juntamente com ele para a banda portuguesa local, fundada em 1975 e dirigida há 44 anos por Francisco Silva, um “mestre” natural da ilha do Pico. Durante estes 50 anos, visitou Rosais sete vezes e em três dessas visitas integrou a filarmónica.

¹⁴ Leonel Soares é natural de Rosais e vive em Angra do Heorismo, ilha Terceira, há 30 anos. Filho de um dos músicos fundadores da Sociedade Filarmónica União Rosalense (1936), entrou para a banda aos seis anos, em 1954. Na Terceira toca na Sociedade Filarmónica de Instrução e Recreio dos Artistas de Angra e na Filarmónica da Vila Nova, também de Angra. Anualmente, regressa à sua ilha para as festas de Nossa Senhora do Rosário, sendo integrado na banda local.

ou no apoio a determinadas figuras locais responsáveis pela organização de bandas, como revela o estudo de Bruno Madureira¹⁵ (MADUREIRA, 2020). Essa relação alcança plena expressão nas festividades religiosas, um contexto determinante para a sobrevivência da maior parte das bandas.

Durante os últimos anos do regime do Estado Novo e de modo sistemático depois de 1974, em democracia, as bandas tiveram o apoio de instituições estatais como a FNAT/INATEL, a Secretaria de Estado da Cultura/Ministério da Cultura e o Ministério da Educação, e privadas, como a Fundação Calouste Gulbenkian (MADUREIRA, 2014). Esta cooperação traduziu-se na doação e(ou) empréstimo de instrumentos musicais, na oferta de formação intensiva em workshops e cursos de verão dirigida a maestros e músicos, na organização de eventos reguladores da atividade das bandas civis, tais como concursos, encontros, intercâmbios e colóquios¹⁶. Este investimento nas bandas aumentou a proficiência musical dos músicos, diversificou o repertório musical e estimulou a performance em concerto, a qual exige uma interpretação musical destinada a uma escuta atenta à articulação do som, à afinação, à sincronia. Depois da integração de Portugal na Comunidade Económica Europeia o associativismo e federalismo ganharam uma crescente autonomia, assumindo a defesa dos interesses das bandas civis.

REPRODUTOR E TRANSFORMADOR: ESPAÇOS HUMANOS DE ATRAVESSAMENTO

Em performance, as bandas apresentam-se em duas disposições espaciais principais - a de concerto e a de marcha - sendo que a distribuição dos instrumentistas dentro de cada uma variou ao longo do tempo e por vezes entre bandas. Os coretos edificadas em quase todas as vilas e cidades de Portugal entre finais do século XIX e início do século XX, foram espaços performativos criados especificamente para as bandas militares e civis realizarem os seus concertos. Tal como foi evidenciado num estudo na imprensa periódica e arquivo da Banda do

¹⁵ Bruno Madureira identificou no centro e norte do país várias bandas formadas e(ou) dirigidas por padres (2020).

¹⁶ A organização de concursos e encontros de bandas não é exclusiva destes reguladores. Desde a segunda metade do século XIX que as bandas civis participaram em eventos públicos com essa intenção de estimular a chamada “saudável” competição entre bandas ou simplesmente reunir bandas que entre si tinham algum tipo de afinidade. Estas iniciativas foram frequentemente supervisionadas por músicos do Conservatório Nacional e músicos militares, muitos deles ex-músicos filarmónicos (SOUSA, 2008).

Centro Recreativo Amadores de Música de Banda, fundada em 1926 devido a uma cisão na velha Sociedade Filarmónica União Mourense, até 1969, foi em jardins e praças públicos que essa banda realizou 12 dos 17 concertos (RODRIGUES, 2020). A análise dos programas levada a cabo por Daniel Rodrigues foi reveladora de um número crescente de compositores filarmónicos e composições específicas para banda.

A partir dos anos 1970 e até ao início do século XX, os concertos restringiram-se aos momentos festivos internos, tais como o aniversário da coletividade, realizando-se no interior da sua sede. No século XXI, as bandas diversificaram a atividade concertística, desde o arraial, com ou sem *despique* entre bandas que comumente se realiza no final das festas religiosas locais, ao concerto em auditórios polivalentes, para os quais, por vezes, contratam músicos solistas, como exemplificou o estudo de Helena Milheiro sobre a Banda Nova de Ílhavo (2013).

A performance em marcha, nas ruas, por vezes seguida de ruidosas multidões, é a marca mais distintiva destes agrupamentos musicais. Neste itinerário fazem a demarcação sónica, a solenização do espaço da festa e a pontuação com pequenas paragens nas diferentes etapas dos rituais cívicos ou religiosos em que participam. O som da banda faz-se ouvir em toda a localidade, impelindo os habitantes a sair à rua e a participar na festa.

No século XXI, nas festividades religiosas, é frequente as bandas começarem com uma *arruada*, tocando marchas de rua pelas ruas principais, por vezes ao longo de duas horas, parando em algumas casas de protetores da banda e familiares dos músicos, onde lhes pode ser oferecida comida e bebida; por vezes, alguns dos chefes de naipe tocam na missa (na região autónoma dos Açores as bandas não entram dentro das igrejas, participando alguns dos seus elementos apenas no coro ou a tocar órgão). No final da missa, a(s) banda(s) convidadas dispõem-se defronte da igreja (nos Açores é frequente interpretarem neste momento um ou dois hinos) juntando-se, depois, ao cortejo que se forma defronte da porta principal. Na procissão, as bandas tocam marchas de procissão, as quais têm um carácter mais solene do que as marchas de rua, seguindo os andores no itinerário que realizam pela localidade até regressarem à igreja, onde, na *despedida*, a banda interpreta uma ou duas marchas de rua. Ao final do dia, ou à noite, é

frequente a realização de um concerto, com ou sem *despique*¹⁷, num dos palcos temporariamente instalados para a festividade.

Nestes contextos, não é possível dissociar a performance musical da banda da performance ritual em que participam todos os que estão naquele contexto festivo. Desde a confecção de alimentos, ao atapetamento das ruas, passando pela feitura das indumentárias até à produção sonora, acontece um sem-número de atos de tal modo convergentes e sincronizados que parecem ser um gesto único de toda a população envolvida. Diferenciar cada um desses atos no seu papel absolutamente singular é uma tarefa impossível e provavelmente pouco elucidativa. No estudo que realizou junto da Sociedade Filarmónica de Covões, no centro de Portugal continental, a investigadora Katherine Brucher abordou a atividade da banda “a partir de uma perspetiva musical, em oposição a atividades discretas” de modo a perceber “como os sentimentos de comunidade e conexão com a localidade fluem dessas atividades” (BRUCHER, 2000). Nos registos de campo a propósito de diferentes contextos geográficos, evidenciou-se essa convergência. A título de exemplo, transcrevo um registo de campo, com a descrição da participação da banda da Sociedade Filarmónica União Popular da Ribeira Seca, de São Jorge, Açores, no cumprimento de uma promessa da família de Maria do Rosário Gonçalves¹⁸:

É domingo, dia 11 de agosto de 2019, pelas 11 horas da manhã. A imponente igreja partilha a paisagem com o coreto, a capelinha do Império e o imenso mar. Atrás, virado para a íngreme ladeira que conduz à igreja ergue-se a Casa da Irmandade do Espírito Santo, mesmo em frente da casa em estilo colonial de um açoriano emigrado na Venezuela. O amplo edifício da irmandade foi construído graças aos donativos dos açorianos emigrados. Ouve-se o som do rufar dos tambores. Avista-se junto à igreja a banda da Sociedade Filarmónica União Popular da Ribeira Seca seguida de dezenas e dezenas de pessoas. Continuam a caminhar e o rufar dos tambores dá vez à marcha “Casa da Música d’Antas”, do compositor Valdemar Sequeira. Tocam até chegarem à Casa do Espírito Santo, propriedade da irmandade com o mesmo nome. A banda toca ainda o Hino da Sociedade União Popular da Ribeira Seca do compositor Leandro Silva enquanto se organiza o cortejo: à frente as bandeiras e estandartes do Espírito Santo, os anjinhos, os quatro elementos da família de Maria do Rosário Gonçalves que irão ser “coroados”, por fim a banda e mais atrás os outros participantes.

Seguiram em procissão até à igreja, com a banda a tocar a marcha “Homenagem a Gonzaga” composta por Sérgio Cabral, um músico da banda. O cortejo entra na Igreja, com exceção dos *tocadores* que param para tocar “Vila da Serra d’El Rei”, uma

¹⁷ No excerto com que abri este texto, Manuel Ramos fala de ‘desafios’. Atualmente, designam-se *despiques* aos momentos de confronto entre duas bandas que ocorrem em contexto de concerto. Cada uma das bandas organiza o seu repertório com algum secretismo, com vista a surpreender a outra banda e o seu público. Vence a banda que tiver mais palmas.

¹⁸ Maria do Rosário Gonçalves é açoriana e migrou para o continente aos 18 anos, regressando regularmente a S. Jorge de onde é natural. O seu irmão é sócio da Sociedade Filarmónica e Maria do Rosário Gonçalves fez-se também sócia quando há um ano atrás decidiu cumprir a promessa de “coroar” a família (entr. Maria do Rosário Gonçalves 2019).

composição de Januário Ventura, antes de irem depositar os instrumentos musicais da banda na sacristia.

Dentro da igreja o maestro da banda dirige-se para o órgão de onde assumirá, agora, a direção do coro. Terminada a missa e o ato de coroação, *tocadores*, convidados e a família “coroadas” dirigem-se para a Irmandade. No ar há um intenso e quente cheiro das “sopas”, a refeição ritual que começou a ser preparada há três dias atrás, por voluntários, no edifício da irmandade. Esperam-se cerca de 300 pessoas para uma refeição oferecida à comunidade local. Os alimentos, desde a vitela à farinha para o pão, foram doados a Maria do Rosário Gonçalves pelos vizinhos. No terraço das traseiras da Irmandade, mesmo em frente à cozinha e refeitório, está instalado um coberto móvel para acolher a banda. Aí, a banda toca “Aeternum”, uma marcha de procissão de Vítor Resende e, de seguida, o “Hino do Espírito Santo”, uma composição de Joaquim Lima que se tornou um ícone da paisagem sonora das Festas do Espírito Santo nos Açores. Músicos e participantes dirigem-se para a sala onde será oferecido o almoço do Espírito Santo. No final do almoço a banda regressa ao recinto exterior e, de novo debaixo do coberto, toca “Aprillis 1830” e a “Marcha Mário João”, respetivamente dos compositores José Maciel e Manuel Xavier Soares, encerrando assim o ritual (Maria do Rosário Pestana, caderno de campo, 11 de agosto de 2019).

Esta curta descrição ilustra a teia de atos performativos e de gestos coletivos acionados no contexto de atuação de uma banda. Convergem na reiteração de uma ordem prévia, com as suas hierarquias, lugares e modos de participação. A Banda da Sociedade Filarmónica União Popular da Ribeira Seca ofereceu gratuitamente os seus serviços a Maria do Rosário Gonçalves. Esta filarmónica orgulha-se de ser a mais antiga das 14 bandas da ilha de S. Jorge e beneficia não só do facto de Marco Silva (n. 1978) um gestor de serviços postais, não auferir vencimento pelos seus serviços de maestro, como beneficia também de sucessivos apoios de jorgenses emigrados, apoios esses dirigidos para a edificação da sede, aquisição de instrumentos, fardamento e manutenção de instrumentos. Sérgio Cabral, um dos seus músicos *tocadores*, é também compositor, transcritor e arranizador, escrevendo regularmente e gratuitamente para esta banda.

Além de dirigirem a banda nos momentos de preparação (ensaio) e atuação pública, os maestros (e um ou outro instrumentista) das bandas estudadas são responsáveis pela atualização do repertório da banda. Quando a banda dispõe de recursos financeiros para adquirir obras, adquirem-nas diretamente nas casas editoras de música. Frequentemente, acionam a sua rede de contactos com outros maestros e músicos a fim de trocar repertório, apropriando repertórios de outras constituições musicais e domínios da música. Depois, adaptam-no à sua banda escrevendo arranjos e transcrições. Nessa dinâmica transformadora, os músicos das bandas conquistaram mais um espaço para a sua criatividade, escrevendo harmonizações de temas populares, por vezes, seguindo a estrutura da rapsódia ou

do *medley*, marchas, hinos, e outras composições com maior dimensão e complexidade.

TERRITORIAL E TRANSTERRITORIAL: ESPAÇOS HUMANOS EM DEVIR

Cada uma das 732 bandas recenseadas no âmbito do projeto refere-se a uma geografia específica, sendo frequentemente conhecida pelo nome da localidade onde se situa. Esse território de implantação e representação é assumido nos discursos que a banda constrói sobre si. Todavia, as bandas veiculam outros territórios, umas vezes reificando-os, outras vezes propondo outros espaços possíveis.

O território de gênero é provavelmente o mais evidente. Durante mais de 100 anos, até aos anos 1960, as bandas civis fecharam-se à integração de mulheres instrumentistas. Isto não quer dizer que as mulheres não tivessem um papel neste contexto: fora dos palcos, costuraram, asseguraram a limpeza das fardas, cozinham as merendas para os músicos e, por vezes, colaboraram no transporte dos instrumentos musicais. As primeiras instrumentistas pertenceram à Banda da Sociedade Filarmónica Santa Cruz de Alvarenga: seis mulheres jovens com idades entre os 15 e os 28 anos foram integradas cerca de 1965 para tocar oboé, clarinete, saxofone, tuba, tarola e trompa (Mota, 2020). A banda perdera elementos devido à emigração e à guerra que Portugal mantinha no território colonizado. Contudo, será apenas depois de reinstaurada a democracia em Portugal, em 1974, que as mulheres jovens passam a integrar as bandas. O mesmo se passou com as maestrinas e dirigentes, tal como foi evidenciado pelo estudo que Teresa Gentil realizou sobre dirigentes associativas. Entre os compositores para banda oitocentistas destaca-se pela singularidade o nome de Maria R. C. Silva, uma mulher que entre 1901 e 1910, publicou valsas, mazurcas e polcas para banda no periódico *O Philarmonico Português* (SOUSA, 2017).

Apesar de só nas últimas décadas as escolas de música das bandas civis veicularem um ensino formal, especializado em cada um dos instrumentos, estas foram o principal contexto de aprendizagem musical de um número ainda por estimar de músicos. Estas escolas destinam-se a formar músicos para a banda. Contudo a sua missão estendeu-se muito para lá dessa ambição. Alguns seguiram um caminho da profissionalização em música, ocupando ainda nos dias de hoje lugares em orquestras e escolas de ensino especializado de música. Outros, organizaram dentro das próprias bandas pequenos grupos instrumentais, aos quais

juntaram um vocalista, para interpretar os sucessos do cinema, da rádio e da televisão. Até meados do século XX, estes grupos designavam-se *jazzes*. O estudo realizado por Ana Margarida Cardoso centrou-se em dois grupos do concelho de Mangualde: os "Azuraras da Beira" da Banda de Mangualde e os "Irmãos Abrantes" da Sociedade Filarmónica Abrunhosense. Ana Margarida Cardoso evidenciou o fato de estes e outros grupos idênticos, também nascidos dentro das suas filarmónicas, terem ocupado o espaço de entretenimento em Portugal em meados do século XX, não só nos bailes, mas também nos arraiais de festas religiosas, substituindo muitas vezes as próprias bandas civis. No século XXI, as escolas das bandas continuam a habilitar jovens músicos a para criarem as suas próprias representações musicais. Refiro, a título de exemplo o jovem Hugo Paiva, instrumentista da Banda da Sociedade Filarmónica União Popular da Ribeira Seca, atrás descrita: aluno do ensino secundário na Calheta, criou e dirige uma Orquestra de Sopros na Escola Secundária da Calheta (ver <https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=13397>). As escolas de música das bandas constituíram-se espaços abertos às transformações exigidas pelos jovens.

Suzel Reily e Katherine Brucher, na introdução ao livro *Brass Bands of the world*, discutiram as noções de “lugar” e “espaço” propostas por Michel de Certeau: “place is constituted by the ordering of elements in a particular location; it is, therefore, a static entity, a reification. Space, on the other hand, comes into being, he claims, through the ways in which it is used and transformed by the uses” (REILY e BRUCHER, 2013, 18). Em exílio, aos migrantes portugueses¹⁹ é imposta uma diferença substantiva em relação à comunidade pretensamente acolhedora. Os países eufemisticamente designados “de acolhimento” são lugares de outros, adversos frequentemente na língua materna. Neste contexto, as bandas foram um espaço usado pelos migrantes para transformar a sua condição. Esta oportunidade foi possível porque: (i) as bandas são percebidas e reconhecidas transnacionalmente e (ii) muitos portugueses migrantes conhecem o seu repertório, os seus códigos e valores (não só como músicos, mas também como agentes de uma rede de cooperação), permitindo-lhes agir nas diferentes geografias dos seus trânsitos migratórios. O nosso estudo revelou que nestes contextos a performance bandística age sobre o real, transformando os lugares de exílio em espaços de

¹⁹ Segundo Eric Hobsbawm, Portugal é “a única parcela da Europa meridional que conheceu emigração significativa antes dos anos 1880” (Hobsbawm, 1989, 61).

atravessamento e espaços em devir e propondo possibilidades de esbatimento de fronteiras, seja ao apropriarem-se do espaço público em sonoras e prolongadas performances, ao interpretar no mesmo programa obras de compositores portugueses e de compositores internacionalmente conhecidos, ao exibir as bandeiras dos seus países ao lado da bandeira do país de acolhimento, etc. (GAIPO, 2020; OLIVEIRA, 2020). As bandas habilitam os seus músicos com um repertório de ação com sentido social em diferentes latitudes. Foi através das bandas constituídas no espaço de exílio que, por exemplo, migrantes açorianos negociaram com as autoridades portuguesas e americanas a geminação de autarquias: “Lagoa é ‘cidade irmã’ nos E.U.A. das cidades Bristol, Fall River, Dartmouth, Rehoboth, New Bedford, Tauton e no Canadá da cidade de Sainte-Thérèse no Quebeque” (Gaipo, 2020). O que se passou e passa na larga escala da emigração portuguesa, passa-se também na microescala da migração por diferentes localidades de Portugal. No êxodo do interior rural para o litoral urbano ou das ilhas das regiões autónomas para o continente que se verifica há várias décadas, as competências bandísticas asseguram a integração num coletivo: a banda local (PESTANA, 2020).

COMO ESTUDAMOS O MUNDO DAS BANDAS EM PORTUGAL

O ano 1880 assinala uma certa consolidação das associações de instrumentistas de sopro em Portugal e, por isso, foi o ano escolhido para recortar o período temporal do projeto “A nossa música, o nosso mundo”. Começamos por levantar a bibliografia produzida sobre as bandas civis em Portugal, até 2014, o ano de elaboração do projeto. Observamos que, com raras exceções, os estudos sobre as bandas civis concentraram-se em três períodos principais: o período de viragem do século XIX para o século XX; meados do século XX; e a partir de finais de 1980. No primeiro grupo, os assuntos banda filarmónica ou músico filarmónico foram subsidiários da música militar e surgiram no âmbito de dicionários de música (VASCONCELOS, 1870; VIEIRA, 1899; 1900). No segundo grupo de publicações sobressaem dois autores: Manuel Ribeiro, em cuja monografia biografava músicos militares, alguns dos quais também regeram bandas civis (1939) e Pedro de Freitas autor de três publicações que são um marco histórico na investigação sobre a atividade filarmónica em Portugal: *História da música popular em Portugal* (1946), *O primeiro concurso nacional de bandas civis* (s.d) e *É preciso dar ao povo música da sua feição* (1955).

A publicação do inventário da Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense em finais da década de 1980 (NERY e MARIZ, s.d.) trouxe o assunto banda civil para o centro da análise musicológica. Na introdução desta monografia, Rui Vieira Nery sustentou que [da] “onda de preconceito estético e classista contra o movimento filarmónico por parte do sector intelectual português decorre uma outra consequência grave, que é a escassez e pobreza de estudos históricos e analíticos hoje disponíveis sobre as bandas e a sua música” (NERY e MARIZ, s.d., 11), justificando a marginalização desse assunto nos estudos analíticos com a persistência de um paradigma essencialista da cultura que rejeitou as práticas que se encontravam entre os pólos elites artístico-culturais e “povo”. Na década seguinte, duas publicações deram centralidade a este tema no âmbito dos estudos etnomusicológicos: o artigo “Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: o lugar privilegiado das bandas filarmónicas” (LAMEIRO, 1997) e o capítulo “Filarmónicas en Fête” publicado no livro *Voix de Portugal* (CASTELO-BRANCO, 1997).

No século XXI, Graça Mota coordenou o “The Construction of Musical and Professional Identity of Young Portuguese People through the Bandas Filarmónicas - A cultural perspective”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, na área de estudos sobre música na comunidade do CIPEM (Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical), no qual participaram vários investigadores (MOTA, 2008).

A primeira dissertação de mestrado a analisar o movimento das bandas civis em Portugal deve-se a um dos investigadores deste projeto, o maestro André Granjo, e intitula-se *The wind band movement in Portugal: praxis and conditionalities* (2005). Por sua vez, a primeira tese de doutoramento sobre uma banda civil em Portugal intitula-se “Banda da terra: *Bandas Filarmónicas and the performance of place in Portugal* e deve-se à etnomusicóloga Katherine Brucher, outra investigadora do projeto “A nossa música” (2007). A partir desta data as bandas civis têm vindo a ser objeto de um número cada vez maior de estudos académicos.

Depois de levantada a bibliografia, os investigadores do projeto “A nossa música, o nosso mundo” iniciaram uma pesquisa histórica, com um enfoque privilegiado nos arquivos privados das bandas e nos periódicos locais e regionais que noticiaram a sua atividade, a par de uma pesquisa no terreno, junto de músicos e comunidades. Os periódicos constituíram uma base de informação relevante para o conhecimento dos quotidianos das bandas, dado haver escassez de outras

publicações, até final do século XX. Mas foi a partir da pesquisa realizada nos arquivos das bandas que identificamos compositores, transcritores e autores de arranjos musicais²⁰. Milhares de documentos foram digitalizados e alocados numa base de dados criada para o efeito. Hélder Caixinha, um dos investigadores do projeto, criou também um sítio em linha para o projeto de modo a podermos disponibilizar essa documentação em acesso livre a futuros investigadores (https://anossamusica.web.ua.pt/bandas/bandas_site.php).

A par da investigação histórica, os investigadores do projeto “A nossa música” realizaram trabalho de campo, acompanhando ensaios e atuações de bandas e tendo entrevistado centenas de músicos. Na memória dos entrevistados houve dois assuntos recorrentes. Um desses assuntos foi o ‘do tempo’ em que os músicos se deslocavam a pé ou de bicicleta para ir tocar a largos quilómetros de distância (entr. João Botelho). Outro assunto recorrente foi a rivalidade entre bandas de uma mesma localidade, rivalidade essa que na geração dos seus avós se estendia aos músicos e seus familiares. Por exemplo, Manuel Cerveira Fernandes, pescador aposentado e músico da Sociedade Filarmónica Nova Aliança há 70 anos, referiu que a geração dos seus avós exibia com garbo essa rivalidade: “nem gostava de passar pelo passeio da outra filarmónica” (entr. Fernandes 2019). Se esse sentimento de pertença/exclusão a uma única banda está muito aceso na memória dos músicos, a história de vida de cada um não corrobora esse sentimento de pertença exclusiva: os músicos tocaram em diferentes bandas, em diferentes localidades e, por vezes, diferentes instrumentos. A mobilidade deve-se, na maior parte dos casos, a imperativos de ordem laboral, ao desejo de aumentar as competências musicais e de tocar um repertório considerado mais estimulante, e inclusive a conflitos com elementos dos órgãos diretivos.

Paralelamente, foi feito o recenseamento das bandas civis em Portugal e foi aplicado um questionário às bandas no sentido de levantar a instrumentação destes agrupamentos musicais, a nível nacional. Em Portugal, não existe um organismo que centralize informação ou que promova estudos quantitativos específicos sobre a frequência e intensidade da atividade musical amadora ou o perfil social dos seus praticantes (LIMA, 2014). Para o recenseamento da atividade filarmónica contactamos telefonicamente todos os municípios de Portugal

²⁰ No âmbito do projeto foram publicadas 20 edições críticas para constituição de banda atual de obras históricas disponíveis em acesso livre (<https://anossamusica.web.ua.pt/partituras.php>) e foi iniciada a coleção Músicos Ocultos, da qual já foram publicados 5 livros.

continental e regiões autónomas e realizámos uma pesquisa na Internet a partir de um conjunto de palavras-chave. Depois, abordamos cada uma das bandas e solicitámos, por via telefónica e e-mail, dados sobre a sua atividade. Identificámos 732 bandas civis em atividade entre 2017 e 2018. Excluimos do recenseamento as bandas escolares²¹.

“ESSE PASSATEMPO DE TODAS AS POVOAÇÕES PORTUGUESAS”: EM SÍNTESE

O olhar multifocalizado foi a estratégia que encontramos para responder a desafios de um terreno de análise entrecruzado com outros e em transformação. De entre os enfoques explorados, destaquei neste artigo aqueles que dirigimos aos nódulos que, na nossa ótica, delimitam a variância do espaço das bandas civis: as *escalas* de agrupação humana (transnacional, nacional, local); as *posições* que ocupam em diferentes tempos históricos e contextos sociais (em relação ao militarismo, à emergência do espaço público, ao associativismo, à ação civilizadora operada pelas elites, à festa local do calendário litúrgico, às políticas culturais, às escolas de música, entre outros), as *redes* de cooperação de que fazem parte (destaquei apenas algumas malhas dessa rede, como as que foram tecidas com a indústria de construção de instrumentos, as casas editoras de música, a imprensa periódica, a cooperação de portugueses emigrados nos continentes americano e europeu ou, inclusive, a cooperação entre músicos, maestros e compositores dentro da própria banda).

Percebemos que o espaço humano das bandas filarmónicas cresceu entre espaços fortemente territorializados, construindo-se nos seus interstícios e cruzando os elementos de um e do outro. O próprio repertório com que as bandas se dão a ouvir em concerto explicita esse espaço de atravessamento. Nele convergem músicas com ontologias distintas: músicas nacionais ou locais, tidas por naturais desse território; músicas da chamada cultura erudita, tidas por universais e intemporais; músicas disseminadas pelas indústrias da cultura, tidas por populares; e músicas específicas do contexto performativo em marcha, reconhecidas pelas audiências como sendo idiossincráticas. Esta percepção desafiou-nos a pensar as bandas civis como *espaços em devir* e a reconhecer a agência dos seus sujeitos, nos interstícios de uma prática reprodutiva dos modelos hegemónicos das elites e de

²¹ Segundo André Granjo, em Portugal há três tipos de bandas, se tomarmos em consideração o seu modelo organizacional a função social e os objetivos, são eles: as bandas militares, as bandas amadoras e(ou) comunitárias de instrumentos de sopro e as bandas escolares (GRANJO, 2000).

ações de regulação dos comportamentos expressivos. Neste texto, referi alguns exemplos: músicos instrumentistas que se tornaram maestros, arranjadores ou compositores; músicos que se profissionalizam em orquestras e escolas de ensino especializado; músicos habilitados a realocarem-se em coletivos nos territórios de exílio. No espaço das bandas civis, os conhecimentos musicais e performativos dos músicos funcionaram de modo idêntico ao conhecimento das coordenadas latitude e longitude na leitura de um mapa. Conhecedores das coordenadas deste espaço relacional, os músicos estão mais habilitados a empreender viagens de sucesso no seio de territórios diversos, nomeadamente no contexto da migração de portugueses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHLQUIST, Karen. *Chorus and Community*. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- BOTSTEIN, Leon. Listening through Reading Musical Literacy and the Concert Audience. *19th-Century Music*, v. 19 n. 2, p.129-45, 1992.
- BRUCHER, Katherine. Composing Identity and Transposing Values in Portuguese Amateur Wind Bands. In: REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine (orgs.), *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Music Making*, p. 155-176. Farnham: Ashgate, 2013.
- BRUCHER, Katherine. Musicking Locality with a Banda Filarmónica. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 83-97. Lisboa: Edições Colibri, 2020.
- CARDOSO, Ana Margarida. António Abrantado Almeida: maestro of Abrunhosa do Mato's wind band". In: AMENDOLA, Nadia; COSENTINO, Alessandro; SCIOMMERI, Giacomo, *Music, individuals and contexts: dialectical interaction*, p. 463-468. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2019.
- CASTELO-BRANCO, Salwa. *Voix du Portugal*, Cité de la musique: Actes sud, 1997.
- DUDOIS, Vincent; MÉON, Jean-Mathieu; PIERRU, Emmanuel. *The Sociology of Wind Bands Amateur Music Between Cultural Domination and Autonomy*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Burlington: Ashgate, 2013.
- ESPOSITO, Francesco. *Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal*. Lisboa: CESEM/Colibri, 2016.
- FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown and Connecticut: Wesleyan University Press, 2007.
- FREITAS, Pedro. *História da Música Popular em Portugal*. Lisboa: Tip. da Liga dos Combatentes da Grande Guerra, 1946.
- FREITAS, Pedro. *É preciso dar ao povo música da sua feição*. Setúbal: s.e. 1955.

GAIPO, Ana. [no prelo]. Sociedade Filarmónica ‘Lira do Rosário’: um património local. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 265-79. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

GRANJO, André. Prefácio. In: *Bandas de Música na História da Música em Portugal*, Pedro Marquês de Sousa, p. v-viii. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2017.

GRANJO, André. Historical, sociological and musicological notes on the evolution of the wind abnd in Portugal. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 57-82. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

HERBERT, Trevor. Brass Bands and other vernacular traditions. In: HERBERT, TREVOR; WALLACE, JOHN (ORGS.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, p. 177-192. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HERBERT, Trevor. Foreword: Amateur Bands, their Localities, and their Challenges – the Lessons of History. In: REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine (org.), *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, p. xv-xxiv. New York: Routledge, 2018.

HERBERT, Trevor. “The band is the instrument”: military bands, the martial paradigm, the crowd and the legacy of the long nineteenth century. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 17-26. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

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.

LIMA, Maria João. Grupos de Cante Alentejano: um retrato a partir de dois inquéritos extensivos. In: *Alentejo: vozes e estéticas em 1939-40. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça*, coordenação Maria do Rosário Pestana, p. 71-93. Vila Verde: Tradisom, 2014.

MADUREIRA, Bruno. 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, p. 1-27, 2014.

MADUREIRA, Bruno. *Bandas civis no terceiro quartel do século XX. Estudo de casos com as bandas de quatro concelhos*. Tese de doutoramento. Universidade de Coimbra, 2020.

MARQUES, Rui. *Tunas em Portugal: espaços de construção, negociação e transformação social através da música. Um estudo sobre a Tuna Souselense*. Tese de Doutoramento em Etnomusicologia, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2019.

MILHEIRO, Maria Helena. “Um por todos, todos pela Música Nova”: Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo – Música Nova. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro, 2013.

MOTA, Graça (org.). *Crescer nas bandas filarmónicas. Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Afrontamento, 2008.

MOTA, Graça. The context of Philharmonic Bands in Portugal: A long term commitment. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 41-56. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

NERY, Rui Vieira e José Mariz. *Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense: inventário do Arquivo Histórico-Musical*. Reguengos de Monsaraz: Município de Reguengos de Monsaraz, s.d. [c.1988].

OLIVEIRA, Antonio Seixas de. Memories of Portuguese Wind Bands in the Civil Wind Bands Meetings of the State of Rio de Janeiro (1976-1992). In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 141-161. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

PALMEIRIM, Luís Augusto. *Memória Histórico-Estatística acerca do Ensino das Artes Scénicas e com especialidade da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1883.

PESTANA, Maria do Rosário. César das Neves. In: *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, Coordenação de Salwa Castelo-Branco, p. 99-115. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

PESTANA, Maria do Rosário. Manuel de Almeida Campos. In: *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, Coordenação de Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

PESTANA, Maria do Rosário. *Vozes ao Alto: Cantar em coro em Portugal (1880-2014)*. Lisboa: mpmp, 2015.

PESTANA, Maria do Rosário. A “Bridge Over Troubled Waters”: the relational space of wind bands. The case of São Jorge Azores island. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 99-115. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

RAMOS, Manuel. *A Musica Portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1892.

REILY, Suzel. The Power of the Brass Band. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 27-37. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine. Introduction: The World of Brass Bands. In: REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine (orgs.), *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Music Making*, p. 1-32. Farnham: Ashgate, 2013.

RIBEIRO, Manuel. *Quadros históricos da vida musical portuguesa*. Lisboa: Edições Sasseti, 1939.

RODRIGUES, Luís Nuno. Legião Portuguesa. In: *Dicionário de história do Estado Novo*, dir. Fernando Rosas, vol. 1. Lisboa: Bertrand Editora, p. 510-12, 1996.

RODRIGUES, Daniel. Da oposição, à criação da Banda do Centro Recreativo Amadores de Música “Os Leões”: Um retrato alicerçado nos enlances da memória. In:

PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 203-235. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

SARDO, Susana. Shared Research Practices on and about music: toward decolonizing colonial ethnomusicology. In: MARTÍ, Josep; REVILLA GÚTIEZ, Sara (orgs.), *Making Music, Making Society*, p. 217-38. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019.

SIMÕES, Dulce. A Banda Filarmónica Barranquense: entre lugares, culturas e práticas. In: PESTANA, Maria do Rosário; GRANJO, André; SAGRILLO, Damien François; LORENZO, Gloria Rodriguez (orgs.), *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*, p. 237-64. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

SOUSA, Pedro Marquês de. *História da Música militar Portuguesa*, Tribuna da História, 2008.

SOUSA, Pedro Marquês de. *Bandas de Música na História da Música em Portugal*. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2017.

VASCONCELOS, Joaquim. *Os músicos portugueses*, 2 volumes, Imprensa portuguesa, 1870.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Musical*, 2ª ed., J.G. Pacini, S.L., 1889.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biográfico de músicos portugueses. História e bibliografia da música em Portugal*, 1º e 2º vol., Lisboa, Tipografia Matos Moreira & Pinheiro: Lambertini, 1900.

WESTPHAL, Bertrand. *Géocritique mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000.

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA é doutora em Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Professora Auxiliar na Universidade de Aveiro e investigadora do Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança. Desenvolveu investigação de arquivo e de campo em Portugal, França e na Suíça, que resultou em publicações sobre: processos de documentação e arquivo de música tradicional de transmissão oral, folclore e folclorização, música e emigração, comunidades musicais, canto em coro amador, bandas civis, música e movimentos sociais e indústrias da música. Coordena o projeto “Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e o Balcão 2020.