



**HELENA MARISA
MATOS LOUROSA**

***À sombra de um passado por contar:*
Banda de Música de Santiago de Riba-UI.**



**HELENA MARISA
MATOS LOUROSA**

***À sombra de um passado por contar:*
Banda de Música de Santiago de Riba-UI.
Discursos e percursos na história do movimento
filarmónico português.**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, área de especialização em Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro da FCT e do
POPH/FSE.

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

POPH
PROGRAMA OPERACIONAL
POTENCIAL HUMANO


UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu


QUADRO
DE REFERÊNCIA
ESTRATÉGICO
NACIONAL
PORTUGAL 2007-2013

Dedico este trabalho à minha família e à memória de Joaquim Godinho.

O júri

Presidente

Prof. Doutor **António Carlos Matias Correia**
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Vogais

Prof. Doutora **Suzel Ana Reily**
Professora da School of History and Anthropology Queen's University – Belfast

Prof. Doutora **Salwa El-Shawan Castelo-Branco**
Professora Catedrática da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Prof. Doutora **Susana Bela Soares Sardo**
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Prof. Doutora **Maria do Rosário Correia Pereira Pestana**
Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor **Manuel Pinto Deniz Silva**
Investigador do INET/MD, Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa – FCSH

agradecimentos

Ao longo deste projeto contei com o precioso apoio de professores, colaboradores, amigos e familiares a quem dirijo a minha sincera gratidão:

Começo por agradecer à Professora Doutora Susana Sardo pela dedicação, orientação crítica, transmissão de conhecimentos fundamentais para a concretização desta dissertação, pela paciência, compreensão e pelo encorajamento ao longo desta caminhada;

A Joaquim Godinho, colaborador principal da Banda de Música de Santiago de Riba-UI, pelo entusiasmo, disponibilidade e simpatia com que me recebeu em todos os encontros e por permitir o meu contacto ao espólio do grupo; aos músicos, maestro Alexandre Sousa e outros elementos, pela partilha de conhecimentos e experiências;

Às muitas pessoas do meio filarmónico com quem contactei, de onde destaco João Meneses, Carlos Santos e o Padre Manuel Bastos que, com os seus pareceres e cedência de material bibliográfico e discográfico, ajudaram a enriquecer este trabalho;

Ao Padre Manuel Pais Messias, falecido em 2006, pelas muitas horas de conversa, pelo entusiasmo e paixão que conseguiu transmitir pelas bandas, e pelo incentivo na realização de um trabalho que, infelizmente, não viu concretizado. Juntamente com as recordações, guardei a garrafa de vinho que me ofereceu para abrimos quando concluisse este trabalho...;

À Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis, ao *Correio de Azeméis* e ao Museu Regional de Oliveira de Azeméis (muito particularmente Manuel Carlos), por disponibilizarem para consulta documentação depositada nas instalações;

À Universidade de Aveiro, pelos meios colocados à minha disposição no diagnóstico, tratamento, análise e registo fotográfico do material de arquivo da Banda de Música de Santiago de Riba-UI;

A Valter Santos, pela cedência de informações úteis resultantes das suas pesquisas em vários arquivos da região e pelo apoio no esclarecimento de dúvidas;

A Joel Canhão, meu mestre de piano e querido amigo, pelo carinho, interesse e pela coragem que me incutiu por me ter aventurado neste projeto cuja conclusão não conheceu;

Ao meu marido, Fernando Pires de Lima, pelo apoio e disponibilidade para longas conversas, pelas sugestões, pelas muitas horas em que me acompanhou no trabalho de campo, pelas gravações fotográficas, áudio e vídeo, pela revisão de textos e apoio na edição gráfica e, sobretudo, por ser o pilar da minha estabilidade emocional;

À minha família, muito especialmente aos meus pais, irmãs, cunhado e tia Virgínia, pelo apoio incondicional e pela determinação que me incutiram para superar os obstáculos e dificuldades que encontrei ao longo destes anos;

À Clara, minha filha que nasceu no decorrer da investigação, por me inspirar e fazer companhia na escrita da dissertação;

Aos meus amigos, muito especialmente André Roque Cardoso, por me acompanhar entusiasticamente em todas as etapas da minha vida;

Aos que com o seu apoio contribuíram direta ou indiretamente para esta dissertação, a todos, o meu sincero bem-haja!

palavras-chave

bandas filarmónicas, memória, tradição, história e mito.

resumo

O presente trabalho inscreve-se no domínio da etnomusicologia e propõe-se abordar o fenómeno das bandas filarmónicas em Portugal numa perspetiva eminentemente histórica, usando como recursos metodológicos a pesquisa de arquivo e o trabalho de campo. Tomando como exemplo a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, que se autodesigna “a banda mais antiga de Portugal”, e tentando contextualizar a sua existência bicentenária no movimento filarmónico nacional, procurei explorar o desenvolvimento que o grupo teve ao longo do tempo, a partir da análise de documentos de arquivo em articulação com os discursos produzidos no domínio da oralidade e do periodismo local. Através da análise histórica reflito sobre movimentos semelhantes aos da implantação de agrupamentos filarmónicos na Europa, a estrutura democratizada e multifuncional que foram adquirindo ao longo do tempo, os espaços de ocorrência, o repertório e os instrumentos. Tendo em conta que o universo das bandas filarmónicas em Portugal representa ainda um domínio pouco estudado, procurei neste trabalho definir um quadro conceptual sobre as diferentes designações associadas a agrupamentos de sopro em Portugal, que recorre à história como ferramenta essencial para o entendimento da relação entre designações e conceitos a partir da análise de funções, contextos e repertórios. Através do estudo de caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, procurei estabelecer um modelo de análise que é revelador sobre o modo como, em muitos casos, as bandas usam o passado (real, imaginado, vivido ou mitificado), transformado em memória *semântica*, como forma de legitimar o presente, convertendo a própria banda num documento/monumento. Esse estatuto conduz à reprodução do modelo de polivalência que o passado lhe legou e oferece-lhe, através de um jogo coerente de cumplicidades no seio do movimento filarmónico em Portugal, um lugar cativo no macrocosmos que aqui defini como um campo social institucional, a partir da proposta conceptual de Bourdieu.

keywords

wind bands, memory, tradition, history and myth.

abstract

This research, developed under the framework of ethnomusicology, intends to approach the kind of ensemble known in Portugal as "banda filarmónica" – wind band – using prominently an historical perspective, and combining archive and fieldwork research as essential methodological tools. Taking the example of Banda de Música de Santiago de Riba-UI, self-entitled "the oldest band in Portugal," and trying to contextualize its bicentennial existence over the national band movement, I have made an attempt to explore this ensemble's development over time, analysing the archive documents in conjunction with oral contributions produced in the scope of oral legacies and local journalism. Through historic analysis, I also focus on the appearance of similar movements all over Europe and on the democratized and multifunctional structure they slowly acquired over time, their occurrences, repertoires and instruments. Being quite an open field of academic research in Portugal, I sought to analyse a conceptual view over the different designations associated with wind ensembles. In order to accomplish this, historical data and written discourses were essential tools to understand the relationship between designations and concepts based on contexts, functions and repertoires. Banda de Música de Santiago de Riba-UI is here used as a case study, with which I try to describe the way by which bands use their past (real, imagined, lived or mythicized) transformed into *semantic* memory, as a mean to legitimize the present, converting the band itself into a document/monument. That statute leads to the propagation of the versatile model the past bequeathed, and offers a bound in the macrocosm here defined as an institutional social field, using Bourdieu's theoretical approach.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	4
ÍNDICE DE QUADROS E GRÁFICOS.....	5
INTRODUÇÃO	7
APRESENTAÇÃO – PROBLEMÁTICA E OBJETIVOS DO TRABALHO	7
METODOLOGIA DE TRABALHO.....	13
1) <i>Revisão da Bibliografia</i>	13
2) <i>Investigação de caráter histórico e arquivístico</i>	16
3) <i>Trabalho de Campo</i>	17
ESTRUTURA DA TESE	20

PARTE I

CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO DO UNIVERSO DE ESTUDO E CONCEITOS ANALÍTICOS	25
--	-----------

PARTE II

CAPÍTULO II – GRUPOS INSTRUMENTAIS DE SOPRO E PERCUSSÃO NO CONTEXTO CIVIL E MILITAR: DESENVOLVIMENTO E CONSTRUÇÃO DE MODELOS	41
2.1 - NOÇÕES CONCEPTUAIS SOBRE AS BANDAS DE MÚSICA NA CULTURA OCIDENTAL – SÍNTESE HISTÓRICA.....	41
2.1.1 - <i>As bandas civis</i>	44
2.1.2 - <i>As bandas militares</i>	55

CAPÍTULO III – UNIVERSO CONCEPTUAL E CONTEXTOS DE FUNDAÇÃO DAS BANDAS FILARMÓNICAS EM PORTUGAL..... 65

3.1 - ENSEMBLES QUE INCORPORAM INSTRUMENTOS DE SOPRO EM PORTUGAL: DESIGNAÇÕES E CONCEITOS	65
3.1.1 - <i>Banda</i>	66
3.1.2 - <i>Charamela</i>	71
3.1.3 - <i>Fanfarras e Charanga</i>	73
3.1.4 - <i>Filarmonica</i>	74
3.1.5 - <i>Capela e orquestra</i>	76
3.1.6 - <i>Música</i>	78
3.2 - O PAPEL DA IGREJA CATÓLICA NA CONSOLIDAÇÃO DO CONCEITO DE BANDA FILARMÓNICA EM PORTUGAL.....	80
3.3 - BANDAS FILARMÓNICAS: MITOS DE ORIGEM.....	87
3.4 - CONSIDERAÇÕES PARCELARES	93

CAPÍTULO IV – BANDAS FILARMÓNICAS EM PORTUGAL: AGRUPAMENTOS DEMOCRÁTICOS E POLIVALENTES..... 101

4.1 - A BANDA FILARMÓNICA COMO LUGAR DEMOCRÁTICO DE CONSTRUÇÃO DE SABERES	103
4.2 - CONTEXTOS FUNCIONAIS, ESPAÇOS E REPERTÓRIOS PLURAIS (POLIVALÊNCIA MUSICAL E CONTEXTUAL)	115
4.3 - POTENCIAL AUTORREGULADOR: SISTEMAS DE (RE)ORGANIZAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA.....	127
4.4 - CONSIDERAÇÕES PARCELARES	136

PARTE III

CAPÍTULO V – A BANDA DE MÚSICA DE SANTIAGO DE RIBA-UL: HISTÓRIA E ARQUIVOS DE MEMÓRIA 141

5.1 - “A TERRA” – OLIVEIRA DE AZEMÉIS COMO LUGAR PARA A MÚSICA.....	141
5.2 - AS HISTÓRIAS: REFLEXÃO EM TORNO DA DATA DE FUNDAÇÃO DA BANDA DE MÚSICA DE SANTIAGO DE RIBA-UL.....	145
5.2.1 - <i>A origem do mito</i>	146
5.2.2 - <i>As consequências do mito fundacional</i>	151
5.2.3 - <i>História e memória escrita</i>	154
5.3 - ACERVOS DA MEMÓRIA – O ARQUIVO.....	162
5.3.1 - <i>Análise da documentação</i>	164
5.4 - MOMENTOS DE GLÓRIA – DISCURSOS DE CONSAGRAÇÃO NO PERÍODO DE ENTRESSÉCULOS	195
5.5 - A LINHAGEM FAMILIAR – CONTINUIDADE E GREGARISMO.....	202
5.6 - MOMENTOS DE MUDANÇA, RESISTÊNCIA E REDEFINIÇÃO (SÉC. XX E XXI).....	215

CAPÍTULO VI – FESTA DE NOSSA SENHORA DA BOA FORTUNA E DE SANTO ANTÓNIO EM GUISANDE: DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA	231
A ARRUADA.....	233
O 1º CONCERTO.....	235
A MISSA	237
O 2º CONCERTO	239
A PROCISSÃO.....	240
O 3º CONCERTO	242
CONCLUSÃO	247
BIBLIOGRAFIA	255
DOCUMENTAÇÃO DE ARQUIVO.....	267
ENTREVISTAS E CONVERSAS INFORMAIS.....	267
ANEXOS	269
ANEXO 1 - QUESTIONÁRIO	270
ANEXO 2 - TÍTULO DE MEMBRO HONORÁRIO PELO PRESIDENTE DA REPÚBLICA EM 1998	274
ANEXO 3 - ESTATUTOS DA BANDA DE MÚSICA DE SANTIAGO DE RIBA-UL.....	275
ANEXO 4 - OFÍCIO QUE ACOMPANHOU AS PARTITURAS DE ANTÓNIO DA SILVA LEITE ENVIADO PELA BIBLIOTECA NACIONAL	282
ANEXO 5 - HINO DA BANDA DE MÚSICA DE SANTIAGO DE RIBA-UL	284
ANEXO 6 - CARTA-MEMORANDO DE ARMINDO BRANDÃO SOBRE A RESTAURAÇÃO DO RABECÃO	285
ANEXO 7 - ATA DA REUNIÃO DE REORGANIZAÇÃO DA BANDA - 1962	286
ANEXO 8 - CARTA DE ATRIBUIÇÃO DA MEDALHA DE MÉRITO MUNICIPAL.....	288
ANEXO 9 - FOTOGRAFIA COM OS PATROCINADORES DA RESTAURAÇÃO DO RABECÃO E O ARTESÃO.....	289
ANEXO 10 - A BANDA DE MÚSICA DE SANTIAGO DE RIBA-UL NA DÉCADA DE 1960	289
ANEXO 11 - A BANDA DE MÚSICA DE SANTIAGO DE RIBA-UL NA PRIMEIRA METADE DA DÉCADA DE 1970	290
ANEXO 12 - FOTOGRAFIA DE ARMANDO DE PINHO DIAS	290

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Modelo teórico de análise: a tradição e a memória como elementos centrais na construção dos discursos, que se apresentam nesta análise como os principais responsáveis pela edificação da história e do mito

Fig. 2 - Figura ilustrativa das várias designações para agrupamentos de música no século XIX em Portugal

Fig. 3 - Figura ilustrativa dos diferentes fatores que definem a polivalência das bandas filarmónicas

Fig. 4 - Mapa de Portugal destacando a localização do concelho de Oliveira de Azeméis

Fig. 5 - Mapa das freguesias do concelho de Oliveira de Azeméis

Fig. 6 - Folha de rosto da partitura (*Sonatas de Guitarra – 1792*) de António da Silva Leite

Fig. 7 - Fotografia da parte de guitarra da partitura de 1792 de António da Silva Leite

Fig. 8, 9, 10 e 11 - Fotografias de alguns pacotes pertencentes ao espólio da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul

Fig. 12 - Parte do 2º trombone da peça *Mazurka*

Fig. 13 - Folha de rosto da parte de violino da *Missa n.º 6* de Manuel José de Pinho Júnior

Fig. 14 - Parte instrumental destinada ao fígle de obra não identificada

Fig. 15 - *Licção 7ª de 5ª Feira Sancta* de Manuel José de Pinho Júnior

Fig. 16 - *Missa a 4 vozes* de autor não identificado com data de Janeiro de 1831

Fig. 17 - *1ª Licção do 1º Nocturno de 5ª feira Sancta*, parte de contrabaixo de cordas

Fig. 18 - Livro de contas do ano de 1854

Fig. 19 e 20 - Exemplos de livros de contas contendo o que classifiquei como primeiro tipo de registo

Fig. 21 - Exemplo de livro de contas contendo o que classifiquei como segundo tipo de registo

Fig. 22 - Livro de contas de 1866 onde é mencionado o título do grupo: *Philharmonica Santhiaguense*

Fig. 23 - Rabecão recuperado da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul

Fig. 24 - Cabeça original do rabecão da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul

Fig. 25 - Caricatura de um grupo de músicos

Fig. 26 - Retrato do Conde do Covo

Fig. 27 - Fotografia da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul do ano de 1890

- Fig. 28** - Busto de Manuel José de Pinho Júnior
- Fig. 29** - Fotografia de Augusto da Silva Pereira da década de 1930
- Fig. 30** - Fotografia da batuta usada por Augusto da Silva Pereira
- Fig. 31** - Fotografia da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul em 1929
- Fig. 32** - Fotografia da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul em 1960
- Fig. 33** - Fotografia do estandarte da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul
- Fig. 34** - A atual sede da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul
- Fig. 35** - Fotografia da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul em 2004
- Fig. 36** - O largo da Igreja de Guisande pela manhã, local de início da arruada
- Fig. 37** - A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul alinhada na rua ao lado da Igreja de Guisande
- Fig. 38** - A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul no palco em Guisande
- Fig. 39** - Elementos da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul que participaram na missa
- Fig. 40 e 41** - Mulheres a construir um tapete de flores para a procissão (Guisande)
- Fig. 42** - O 2º concerto da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul (Guisande)
- Fig. 43** - A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul na procissão (Guisande)

ÍNDICE DE QUADROS E GRÁFICOS

- Quadro 1** - Informações disponíveis sobre as partituras do espólio
- Quadro 2** - Distribuição das partituras por categorias (religioso e secular)
- Quadro 3** - Relação entre os instrumentos e o número de vezes que são identificados nas obras em arquivo
- Quadro 4** - Relação entre a quantidade de livros de contas por décadas
- Quadro 5** - Lista dos maestros da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul

Gráfico genealógico n.º 1 - as famílias Pereira e Pinho

Gráfico genealógico n.º 2 - a família Ferreira

Gráfico genealógico n.º 3 - as famílias Ferreira e Azevedo

INTRODUÇÃO

Apresentação – problemática e objetivos do trabalho

A pesquisa sobre bandas filarmónicas em Portugal é um assunto pouco explorado quer na perspetiva da etnomusicologia quer na da história. Os projetos científicos sobre as bandas filarmónicas, apesar da importância destes agrupamentos no país, são bastante escassos, ao contrário do que acontece, por exemplo, em Inglaterra ou nos Estados Unidos da América, onde existe já um sólido trabalho sistemático sobre este tipo de agrupamentos. À exceção de inúmeros trabalhos de carácter monográfico desenvolvidos por eruditos locais de que é exemplo o trabalho de Pedro de Freitas (1946), foi a partir da década de 1990 que alguns musicólogos, sobretudo associados ao INET-MD¹, começaram a produzir trabalhos de reflexão sobre as bandas filarmónicas, como foi o caso de Salwa Castelo-Branco e Paulo Lameiro (*vide infra*). Por esse motivo, continuam por esclarecer a proveniência, atividades, organização e objetivos desses grupos, cuja importância social e pedagógica se destaca ainda hoje em meios economicamente mais desfavorecidos.

Se este vazio define, por um lado, um território em aberto para um trabalho de investigação inovador, define, por outro, uma base de maior dificuldade pela antecedência de reflexões prévias sobre o conceito de banda, a história destes agrupamentos em Portugal, o percurso a que estiveram sujeitos durante pelo menos dois séculos e o modo como se desenharam. Partindo do princípio de que a banda que hoje conhecemos enquanto instituição é o resultado de um processo histórico de permanente mudança, pareceu-me importante tentar reconstruir esse passado a partir dos documentos orais e escritos a que pude aceder. Esta pesquisa incluiu, assim, uma análise dos agrupamentos congéneres noutros países assente nos vários modelos de grupos de sopro desde o século XII, que impulsionaram o fenómeno aparentemente globalizado do movimento de bandas civis, enquadrando também uma

¹ Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (fundado em 1995 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

perspetiva nacional baseada no trajeto dos grupos de sopro em contextos civis e militares que serviram de modelos inspiradores para a formação das bandas filarmónicas portuguesas.

A ideia de desenvolver um projeto de investigação centrado na Banda de Música de Santiago de Riba-Ul resulta de uma experiência de pesquisa em etnomusicologia desenvolvida durante o trabalho de Seminário (ano letivo de 2004/2005), uma disciplina do 5º ano da Licenciatura em Ensino de Música. Neste âmbito colaborei no projeto *Velhas Palavras / Novas Leituras*, uma iniciativa da Associação de Municípios de Entre Douro e Vouga, cujo objetivo era a realização de um trabalho de pesquisa etnomusicológica sobre os processos musicais de cinco concelhos: Oliveira de Azeméis, São João da Madeira, Arouca, Vale de Cambra e Santa Maria da Feira. Este projeto, coordenado pela Professora Doutora Susana Sardo e pelo Professor Doutor Jorge Castro Ribeiro e que contava com a participação de alguns alunos, consistia no levantamento e análise de músicas tradicionais de cada concelho, tendo sido realizado trabalho de campo nos mais variados eventos e situações: desfolhadas, bailaricos, festas religiosas, janceiras e reis, romarias, entre outros. Assim, contactámos com diferentes tipos de agrupamentos musicais (ranchos folclóricos, grupos de danças e cantares e grupos de cavaquinhos, fanfarras, entre outros) e bandas filarmónicas.

Tendo trabalhado mais diretamente com o concelho de Oliveira de Azeméis, contactei algumas vezes com a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul e apercebi-me de que este grupo tem uma representatividade simbólica no contexto das bandas filarmónicas em Portugal, sendo conhecido como uma das bandas mais antigas do país. Ao remeter a sua origem para registos equivocadamente datados do primeiro quartel do século XVIII, nasceu assim o mito da banda “mais antiga do país”, também reclamado por outras bandas cuja data e condições de fundação, tal como a da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, não ficaram documentadas pelos seus criadores. A antiguidade deste grupo foi, ainda, empolada a partir de narrativas diversas que se expandiram através da oralidade, mas também da escrita, envoltas em sentimentos bairristas de indivíduos naturais de Santiago de Riba-Ul, que usam a ancestralidade da banda como forma de incrementar o orgulho de pertencer à localidade. No âmbito deste projeto de Seminário tomei conhecimento de que uma parte significativa do arquivo histórico da banda se encontrava à guarda da Universidade de Aveiro, instituição onde ainda era aluna e cuja proximidade poderia facilitar um contacto com a documentação.

O trabalho exploratório que desenvolvi, quer no terreno quer em arquivo, permitiu-me constatar desde logo a ausência de informação básica sobre as bandas filarmónicas em Portugal em termos sobretudo da sua história. Permitiu-me igualmente perceber que as próprias bandas só a partir da década de 1980 começaram, de um modo geral, a valorizar o seu património material – em especial no quadro arquivístico – o que, de certa forma, dificulta bastante qualquer tentativa de pesquisa fundamentada sobre a história deste tipo de agrupamentos. E, por outro lado, favorece a construção de um conjunto de “verdades históricas”, em muitos casos criadas com base em histórias e tradições inventadas, que contornam a ausência de documentação escrita mas cuja reprodução favorece a transformação do Mito em História. Na verdade, o desenvolvimento de um pensamento historicista que se intensificou durante o século XIX no Ocidente no sentido de uma valorização da história como património, ao mesmo tempo que consolida nos sujeitos individuais e coletivos a consciência do colecionismo a partir da construção de arquivos, promove também a “invenção do passado” pela ausência de documentação escrita que cumpra a função de comprovar a história como agora os arquivos parecem querer cumprir. Em muitos casos, a história já não é factual mas construída a partir dos discursos sobre o passado, oportunisticamente aproveitados e promovidos, sempre que refletem um posicionamento favorável à ideia de uma história heroica dos indivíduos, dos sujeitos coletivos ou das comunidades. Esta tendência decorre da tomada de consciência sobre o valor do passado – embora este nem sempre possa ser comprovado – como forma de legitimar o presente e assim conduzir à criação de mitos de ancestralidade gloriosa que interessa sobretudo alimentar, mais do que questionar ou comprovar. E, frequentemente, desvia o sentido da informação para domínios de interesse que se baseiam sobretudo na história factual e escriptográfica, ainda que fragmentária, gerando conexões a partir de indícios e obscurecendo frequentemente aspetos de grande valor patrimonial, designadamente aqueles que se prendem com as ações, as emoções e a atividade humana sem a qual os factos não poderiam ter lugar. Refiro-me a domínios de ação performativa, impossíveis de reter pela escrita, e onde se inscrevem a música, os sons, os sentidos, e outros aspetos do saber que têm sido subalternizados em favor de um historicismo escriptocêntrico. A estes saberes Foucault (1980) designa por “conhecimento subjugado”, porque não se encontra no que está escrito mas reside nas ações humanas, naquilo que acontece. E a música, frequentemente, ocupa, na história do conhecimento, esse lugar do saber.

No caso das bandas filarmónicas ou dos agrupamentos similares, esta subjugação adquire ainda outros significados, uma vez que elas representam um repertório musical que não se inscreve totalmente nos paradigmas da cultura erudita e, ainda, porque em grande parte dos casos a sua ação se situa em territórios sociais que estão longe dos centros urbanos, letrados e cosmopolitas. As bandas filarmónicas e os agrupamentos semelhantes atuam em territórios sociais e estéticos que se situam num interface entre o erudito e o popular representando, para a cultura erudita, um lugar subalterno e até abusivamente intrusivo, e, para a cultura popular, um lugar de fascínio, de ascensão e de legitimação de saber que compete com o universo erudito que o subjuga.

Assim, esta tese apresenta dois domínios de problematização. O primeiro assenta na procura de um discurso coerente para a história do movimento filarmónico em Portugal, a partir da desconstrução histórica do conceito de banda e das designações a ele associadas no que diz respeito a repertórios, domínios de intervenção, universo humano e contextos de ação. O segundo, assenta na discussão em torno da transformação do Mito em História e no modo como os agrupamentos cujo perfil associamos hoje ao das bandas filarmónicas recorrem ao passado factual, escrito e/ou inventado, para a legitimação do presente. Em ambos os casos baseio-me na recolha e análise de informações sobre a história e desenvolvimento das bandas filarmónicas em Portugal, a partir de um estudo de caso centrado na Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, uma freguesia do concelho de Oliveira de Azeméis, distrito de Aveiro. Embora o grupo esteja em atividade há mais de dois séculos, não é possível identificar com certeza a data da sua fundação. Espero com este projeto oferecer um contributo significativo para o melhor conhecimento da vida musical em Portugal num registo que Herbert (2000) localiza entre o popular e o erudito, para o qual a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul terá constituído um modelo importante quer como agente educativo quer como agente de divulgação musical. Espero também contribuir para a compreensão da relação entre história e memória, designadamente, para um melhor entendimento do que Le Goff (1990:7) designa por diferença entre a “história vivida” e a construção de conhecimento que é feita sob o argumento de uma ciência da história.

Embora o meu percurso na música nunca tenha passado pela participação em bandas filarmónicas, e o instrumento da minha formação académica (piano) também não pertença a esse tipo de ensemble, interessei-me particularmente por este assunto sobretudo porque a

referência documental aos agrupamentos do tipo das bandas filarmónicas é muito posterior ao que aparece referido pela Banda de Música de Santiago de Riba-Ul como sendo a data da sua fundação. Por outro lado, como há indícios da existência de um ensemble musical em Santiago de Riba-Ul desde pelo menos o final do século XVIII, seria um desafio tentar determinar em que condições e com que finalidade se terá formado este grupo, e perceber o papel que a música mediada por agrupamentos deste teor, mais próxima de um registo erudito, desempenhava em contextos aparentemente distantes dos centros urbanos onde este tipo de música era mais comum.

O trabalho exploratório que encetei confirmou a existência de documentação que me permitiu levar a cabo uma pesquisa no âmbito da etnomusicologia histórica, procurando revelar novos dados sobre a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul e sobre o movimento filarmónico em Portugal. O trajeto traçado para a investigação conduziu à descoberta de informações relevantes sobre os pilares institucionais e estruturais que serviram de modelo à criação das bandas filarmónicas portuguesas, assim como ao seu impulsionamento, estruturas, funções e parcerias. Desta forma, o que começou por ser o estudo de um caso isolado culminou com a descentralização do universo de análise, ampliando o âmbito de estudo. Creio que, desta forma, este trabalho extravasa o recorte a que se propôs inicialmente e que estava centrado na análise do grupo de Santiago de Riba-Ul. Ele contribui também para a construção de uma informação mais alargada (e até agora praticamente inexistente) no âmbito da prática musical e dos grupos antecessores das bandas, documentados a partir do século XVII em zonas não urbanas, estando também inerente a tentativa de compreender a realidade das bandas filarmónicas no que concerne à sua fundação e disseminação modelar, aspetos que não foram ainda devidamente estudados em Portugal. No entanto, é importante perceber que esta tese se inscreve efetivamente num estudo de caso e que é a partir dele que se expande a outros domínios mais alargados de análise. Assim sendo, embora possa ser uma investigação significativa para a compreensão da história das filarmónicas em Portugal, apresenta limitações que deverão ser superadas após a realização de outros estudos de caso futuros relativos às cerca de 800 bandas filarmónicas que existem atualmente e das muitas que se extinguíram. Tendo em conta a multiplicidade de casos por estudar, compreende-se que a história do movimento filarmónico esteja, ainda, numa fase preliminar. Naturalmente que o caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul não será exemplificativo para todos os grupos nem legitimará

uma realidade generalizada do movimento filarmónico português. Mas tem certamente aspetos paralelos e comuns com vários, especialmente na região a que pertence – Oliveira de Azeméis, Distrito de Aveiro.

Assim, são **objetivos específicos** desta investigação:

- Identificar modelos estruturais no percurso histórico dos agrupamentos musicais de sopro, a sua funcionalidade e progressão no contexto ocidental, enquadrando o caso português;
- Esclarecer os diferentes conceitos utilizados em Portugal para definir grupos envolvendo instrumentos de sopro (com e sem percussão) com base em dois critérios essenciais: o local de performance (espaço interior/externo) e o domínio de intervenção (civil/militar);
- Ajudar a perceber o percurso histórico da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul (momentos importantes, definição conceptual, configuração, repertório, músicos, espaços de ocorrência de performance, sistemas de ensino e parcerias) e a multifuncionalidade de uma banda filarmónica ao longo de mais de dois séculos. Por inerência, este trabalho pretende ajudar a definir a proveniência, as parcerias, o trajeto, os mecanismos de sobrevivência e o papel das bandas filarmónicas enquanto promotores culturais e sociais;
- Identificar os agentes e mecanismos de reconstrução histórica utilizados no meio, e averiguar de que forma a ideia construída sobre o passado da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul pode contribuir para a manutenção do presente, independentemente da resposta qualitativa e social que a banda hoje nos oferece.

Metodologia de trabalho

Inserindo este trabalho no âmbito da etnomusicologia histórica, as metodologias de investigação que selecionei para alcançar estes objetivos, e que distribuo por três etapas, são:

1) *Revisão da Bibliografia*

Recorri à pesquisa bibliográfica para perceber o estado em que se encontrava a investigação sobre bandas filarmónicas em Portugal, assim como sobre agrupamentos congéneres noutros países, uma tarefa que se desenvolveu ao longo do período dedicado a este trabalho, uma vez que nos últimos anos têm sido publicados novos – embora poucos – estudos sobre o tema.

Os dados disponíveis sobre os quotidianos musicais em Portugal nos meios rurais estão circunscritos aos testemunhos musealizados pelos ranchos folclóricos, às descrições etnográficas de alguns eruditos – como é o caso de José Leite de Vasconcelos (1858-1941), Pedro Fernandes Thomaz (1853-1927), Jaime Lopes Dias (1890-1977), Fernando Castro Pires de Lima (1908-1973), Gonçalo Sampaio (1865-1937), entre outros –, mas estão fundamentalmente associados a um repertório de transmissão exclusivamente oral e que se destinava a acompanhar o trabalho, alguns rituais de passagem, as romarias e os espaços de festa e lazer pós-laboral. No quadro da literatura sobre música de raiz erudita, portanto, associada a fontes escritas, é muito pouca a informação que temos sobre a sua função no espaço rural e, por isso, foi importante realizar um levantamento dos estudos realizados sobre bandas civis em Portugal uma vez que eles também se inscrevem nesse domínio.

Ernesto Vieira (1899, 1900) e Manuel Ribeiro (1939) abordaram ligeiramente as bandas em Portugal e seus protagonistas. Mas, como já foi referenciado, no contexto nacional evidencia-se a primeira obra totalmente dedicada a esta temática, a *História da Música Popular em Portugal* de Pedro de Freitas (1946), na qual o autor, com o auxílio das coletividades e de alguns indivíduos envolvidos no meio, fez um levantamento e compilação histórica das bandas existentes no país após referenciar, numa primeira parte, a situação contemporânea dos grupos, o sistema de ensino e os instrumentos utilizados. Esta obra é a primeira disponível sobre as bandas filarmónicas e desde a década de 1940 até à de 1990 apenas

encontramos algumas monografias realizadas, na sua maioria, por eruditos locais ligados à banda da sua localidade, a maioria publicada durante a década de 1980. Foi, portanto, sobretudo na última década do século XX que se registaram os primeiros estudos a nível académico promovidos pelo INET-MD, onde se destacam os trabalhos de Salwa Castelo-Branco e Paulo Lameiro.

Salwa Castelo-Branco dedicou um capítulo às bandas filarmónicas no livro *Voix du Portugal* (1997), abordando aspetos gerais que caracterizam e contextualizam as bandas portuguesas contemporâneas, relacionando a sua existência com o papel fulcral desempenhado no contexto das festas. Na mesma época, Paulo Lameiro desenvolvia um estudo mais aprofundado sobre o meio filarmónico, incidindo boa parte da investigação no concelho de Leiria, enquadrado na subregião estatística portuguesa (NUTS III)² de *Pinhal Litoral*. Centrando também a sua análise no contexto das festas populares e tendo trabalhado mais diretamente com o grupo onde cresceu como músico filarmónico – a Banda Filarmónica Sociedade Artística Musical dos Pousos (SAMP) –, Lameiro aborda a funcionalidade das bandas quer a nível religioso, quer secular. Ainda que refira aspetos históricos relacionados com a constituição (instrumental e vocal) deste grupo tendo em conta o acervo deixado pelos antigos músicos, e analise a posição da Igreja Católica relativamente à presença das bandas nas festividades desde o início do século XX, Lameiro pouco se debruçou sobre a implementação e desenvolvimento destes agrupamentos em Portugal.

Só no século XXI o tema das bandas filarmónicas começaria a ser abordado por mais investigadores, como é o exemplo das dissertações de mestrado de André Granjo (2005) (um estudo que caracteriza as bandas de sopro portuguesas no que concerne à sua organização, prática performativa, modelos pedagógicos e organologia a partir de um inquérito realizado a bandas da Região Centro de Portugal) e de Fernando Martinho (2003) (um estudo de caso baseado na Filarmónica de Vermoíl). Katherine Brucher, investigadora norte-americana que desenvolveu pesquisa em Portugal, concluiu em 2005 a sua tese de doutoramento, um estudo de caso sobre a Sociedade Filarmónica dos Covões, contribuindo para a perspetiva de como a música pode ser usada para expressar identidades baseadas na noção de espaço ou lugar, ou seja, como as filarmónicas representam a sua “terra” através da

² Nomenclatura Comum das Unidades Territoriais Estatísticas, relativa ao regulamento que determinou a divisão de território dos Estados-Membros da União Europeia, em 2003.

performance. Agostinho Dinis Gomes (2007) realizou um trabalho centrado no caso do Alto Tâmega que tem por objetivo observar o contributo das bandas filarmónicas para o desenvolvimento pessoal e comunitário. Maria João Vasconcelos debruçou-se também sobre um estudo de caso na sua tese de mestrado (2007), onde são analisadas as mudanças que sofreu a Orquestra Filarmónica 12 de Abril entre 1980 e 2006, estabelecendo uma relação entre a alteração da denominação do grupo (de Banda para Orquestra) que, embora tivesse sido pioneiro em Portugal no que se refere à adoção de um estilo de repertório designado no meio como *ligeiro* (*vide* capítulo IV), manteve a constituição instrumental e características de uma banda filarmónica. No mesmo ano, na tese de mestrado de Susana Bilou Russo as bandas filarmónicas eram definidas enquanto património, partindo da análise do fenómeno no concelho de Évora.

Todos os estudos atrás referidos oferecem, na sua essência, uma abordagem ao meio filarmónico baseada em estudos de caso, seja a nível institucional ou geográfico. Ao contrário da minha investigação, as dissertações referidas foram realizadas por investigadores que tiveram ou ainda mantêm um percurso como músico associado a bandas. Recentemente, principalmente no âmbito do mestrado, vários músicos oriundos do meio filarmónico têm manifestado interesse no tema e existem alguns trabalhos em curso. No âmbito da investigação científica mais recente menciono ainda o livro editado por Graça Mota, *Crescer nas Bandas Filarmónicas – Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses* (2009), e o valioso contributo da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010). Além das entradas centrais sobre “banda filarmónica” e “banda militar”, encontramos na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* múltiplas referências complementares sobre os contextos e espaços de performance, repertórios, compositores, regentes, agrupamentos de referência, espaços de comercialização instrumental, instituições de apoio ao associativismo e estruturas instrumentais aproximadas à das bandas, como a “fanfarra”. Embora seja uma obra dedicada ao século XX, o último dos quatro volumes da *Enciclopédia* dedica uma parte final aos processos e práticas musicais de transição para o século XXI, abordando as alterações que se têm registado nos últimos anos, contribuindo, assim, para a clarificação do panorama atual das bandas filarmónicas, analisado em várias perspetivas: estruturas instrumentais, sistemas de ensino, novas gerações de compositores, modelos administrativos, o incremento de novos contextos de ocorrência e do paradigma performativo, entre outros.

No domínio das bandas militares salientam-se as primeiras obras de Manuel Joaquim (1937), Albino Lapa (1941) e Alberto Cutileiro (1981) e, mais recentemente, tal como aconteceu com as bandas civis, começaram também a surgir estudos de perfil académico como são exemplo o trabalho de Vera Pereira (2008)³ e Pedro Sousa (2008).

A importância dos agrupamentos que hoje designamos por bandas filarmónicas, no quadro internacional, condicionou também o desenvolvimento de vários projetos de pesquisa noutros países focando também a dimensão transnacional deste tipo de agrupamentos. Destaco, assim, o trabalho de David Whitwell – *A concise history of the wind band* (1985) –, um estudo exaustivo sobre o desenvolvimento das bandas de sopro na história ocidental, no qual o autor analisa o âmbito militar, religioso e civil distribuindo a informação por épocas da história e por regiões. Este estudo revelou-se fundamental para uma análise histórica dos ensembles de sopro em vários países incluindo Portugal (embora com informação reduzidíssima neste caso), sendo uma fonte basilar em vários estudos internacionais, incluindo alguns artigos no dicionário enciclopédico *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). Também é possível encontrar uma perspetiva histórica e global das bandas civis e militares ocidentais nesta obra⁴, assim como os vários modelos⁵ que precederam os formatos atuais dos agrupamentos filarmónicos. O conhecimento sobre a história das bandas em contextos nacionais é parcelar e pode ser encontrado através dos contributos de alguns investigadores, como são o caso de Trevor Herbert (2000) e Roy Newsome (1998, 2006) relativo a Inglaterra, Fernando Binder (2006) no Brasil, Salvador Astruells (2003) em Espanha e Richard Hansen (2005) nos Estados Unidos da América, por exemplo.

2) *Investigação de carácter histórico e arquivístico*

Uma das primeiras etapas deste processo consistiu na realização de um levantamento e análise de todos os documentos do espólio arquivístico da Banda de Música de Santiago de Ribai-UI que está guardado na Biblioteca da Universidade de Aveiro, seguindo-se a análise do

³ Vera Pereira apresentou em 2008 a sua tese de mestrado sobre a Banda da Armada Portuguesa e em 2010, com base neste estudo, a Comissão Cultural da Marinha publicou o livro *Música e Poder Simbólico – A Banda da Armada como paradigma nacional*.

⁴ Bandas civis: autoria de Keith Polk, Janet Page, Stephen Weston, Armin Suppan, Wolfgang Suppan, Raoul Camus, Trevor Herbert, Anthony Baines, Bradford Robinson, Allan Moore. Bandas militares: autoria de Jeremy Montagu, Armin Suppan, Wolfgang Suppan, D. J. S. Murray, Raoul Camus.

⁵ Autoria de Richard Rastall, Heinrich Schwab, Roger Hellyer e Michael Pirker.

acervo arquivado na Sede da banda, facultado pela administração. Todos os documentos foram catalogados pelos seguintes temas (sempre que possível apurar): tipo de documento, data, compositor/autor, vozes e instrumentos utilizados, estado de conservação, repertório e eventos. Ao constatar o seu avançado estado de degradação realizei um registo fotográfico de vários documentos de modo a ter um acesso posterior que não implicasse o seu manuseamento.

Foi também observado outro tipo de documentos que referenciam a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, seus elementos, assim como outros grupos congéneres e a atividade musical de diferentes épocas do distrito e da região norte. Para esse efeito foram analisados e selecionados artigos de várias publicações editadas no concelho de Oliveira de Azeméis, designadamente *O Jornal do Povo* (bissemanal, 1889-1908), *O Rabecão* (quinzenal, 1889); *O Alfinete* (mensal, 1889); *A Opinião* (semanário, 1914-1966); *O Correio de Azeméis* (semanário, 1922-2007); *A Defesa* (semanário, 1925-1926); *A Voz de Azeméis* (quinzenal, 1970-2007); *O Azemel* (mensal, 1977-1981); *Notícias de Azeméis* (mensal, 2002-2003); e do Porto (*O Comércio do Porto*, 1855 a 1898)⁶, os Anais do Município de Oliveira de Azeméis, as Revistas do Arquivo Distrital de Aveiro⁷, atas antigas do Concelho de Oliveira de Azeméis, documentação epistolar, designadamente cartas de particulares ligados à Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, certidões paroquiais (1640-1904) depositadas no Arquivo Distrital de Aveiro, e documentos de recenseamento militar de Oliveira de Azeméis com a finalidade de identificar as profissões de músico e maestro de indivíduos residentes em Santiago de Riba-Ul.

3) Trabalho de Campo

O trabalho de campo foi realizado desde o início da investigação, em 2005, e concluído no final do ano de 2010. O propósito da extensão temporal desta metodologia visava, fundamentalmente, a minha integração num meio que me era relativamente desconhecido e a análise dos diferentes discursos dos intervenientes relacionados com bandas (músicos, maestros, investigadores, diretores de grupo ou, simplesmente, simpatizantes) ao longo do

⁶ Há vários periódicos que estão interditos ao público devido ao mau estado de conservação e que por isso não puderam ser consultados.

⁷ Revista de periodicidade anual, publicada entre 1935 e 1975 com o intuito de difundir artigos de investigação fundamentalmente histórica sobre o distrito de Aveiro.

tempo. Neste processo diferenciei dois terrenos ou “campos” de trabalho: o “campo” que engloba os elementos e a freguesia do estudo de caso – a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul –, e um “campo” mais abrangente que inclui intervenientes de outros agrupamentos do panorama filarmónico nacional.

No primeiro “campo”, cujo enfoque foi superior e, por tal, tornou-se o alvo de maior interveniência, as várias conversas informais, entrevistas, registos de vídeo, áudio e fotografia, e a observação de algumas atividades permitiram perceber o papel da banda hoje na sociedade e na cultura local, assim como a sua importância no contexto das bandas em Portugal. Tendo-se apresentando como detentores e transmissores de um passado enigmático por decifrar, foi nos discursos que tomei conhecimento de algumas histórias e mitos sobre o grupo. Por essa razão, a análise dos discursos ditos e escritos tornou-se central no meu trabalho.

Contactei com elementos da direção do grupo, o então maestro, Alexandre Sousa, alguns músicos e várias pessoas da freguesia de Santiago de Riba-Ul. Para dar a oportunidade aos instrumentistas de se expressarem, optei por incluir na metodologia de trabalho o questionário aos músicos que me permitiu confirmar alguns dados. O questionário pretendia revelar a visão dos inquiridos sobre vários parâmetros do funcionamento atual e demonstrar o seu conhecimento sobre a história da banda, averiguando a influência que esse conhecimento poderá ter na valorização e considerações pessoais sobre o grupo a que pertencem. Apesar do esforço em tentar obter uma resposta o mais próximo possível dos 100% neste questionário, a verdade é que o resultado final de entregas não atingiu os 50% dos membros da banda. Uma vez que a amostra que resultou da recolha deste material não poderia refletir a verdadeira constituição do grupo no que se refere à distribuição de género, de faixa etária ou outras informações pessoais, optei por não dedicar nenhuma parte isolada da tese ao tratamento dos dados. Contudo, ainda que esta metodologia não tenha sido útil para a classificação do núcleo instrumental do grupo, foi essencial para reforçar alguns dados sobre a banda, em especial no que se refere ao papel que ela desempenha na vida dos músicos ao incluir perguntas abertas que permitiram respostas mais subjetivas e justificadas de acordo com os padrões e referências individuais. Desta forma, as perguntas abertas puderam ser comparáveis a entrevistas escritas realizadas aos músicos que aceitaram colaborar neste projeto e foram as suas perceções e conhecimentos transmitidos nessas

respostas que me permitiram enquadrar a relação que os músicos têm com a história da banda e que serviu de base à orientação teórica adotada nesta tese.

No entanto, durante a investigação mantive outros contactos num segundo “campo” que não se relaciona diretamente com o estudo de caso mas que demonstrou ser útil na contextualização do meio filarmónico. Nesse quadro estabeleci contactos com eruditos locais e investigadores que se têm dedicado ao estudo das bandas em Portugal no sentido de partilhar os meus conhecimentos, dúvidas e hipóteses de trabalho e de alguma forma aprender com a sua experiência. Nesse sentido, contactei com o Padre Manuel Pais Messias, Paulo Lameiro, Kate Brucher, Maria João Vasconcelos, André Granjo, Carlos Santos, Carlos Pires Marques, Carlos Marques, João Meneses, Isabel Castro, Francisco Ferreira e Luís Cardoso. Participei e promovi a organização de um encontro sobre bandas filarmónicas (Sons&Saberes – Bandas) na Universidade de Aveiro em 2008, para o qual foram convidados indivíduos com diferentes relações com o meio – maestros, compositores, investigadores, diretores e outros interessados –, no qual estiveram presentes vários dos colaboradores acima identificados, para um debate que permitiu a exposição de diferentes perspetivas e anseios relativamente às bandas filarmónicas em Portugal, quer ao nível funcional, quer ao nível da investigação científica.

Efetivamente, o cruzamento de discursos e saberes recolhidos nos dois “campos” de análise, dada a pluralidade de funções e vínculos a diferentes bandas, ajudou à compreensão de várias temáticas aqui exploradas. Dessas temáticas destaco o melhor entendimento do que poderá ser considerado relevante no meio filarmónico e nas localidades que acolhem estas formações, assim como a identificação dos interesses e dos valores comuns pelos quais se regem os indivíduos que pertencem às bandas filarmónicas.

Estrutura da tese

Ao refletir sobre a organização temática desta tese considereei oportuno apresentar três partes com a seguinte constituição:

PARTE I (capítulo I) – enquadramento teórico.

PARTE II (capítulos II, III e IV) – inclui a análise histórica internacional e nacional do percurso dos grupos de sopro e percussão, as definições conceptuais e contextuais, e a característica democrática e polivalente que define o movimento filarmónico em Portugal desde o século XIX.

PARTE III (capítulos V e VI) – inclui o estudo de caso sobre a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul procurando encontrar no seu exemplo, e a partir dele, aspetos reconhecidos na Parte II sobre a história dos agrupamentos que hoje reconhecemos como bandas em Portugal.

Após o enquadramento teórico, a tese parte de um panorama mais generalizado no qual se incluem as reflexões sobre a história, percursos e contextos dos grupos de sopro a nível internacional e nacional, para um âmbito mais restrito e personalizado do estudo de caso. Embora a análise da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul tenha sido remetida para a 3ª parte, é importante perceber que a 1ª e a 2ª secção resultam, também elas, do conhecimento e das problemáticas que o estudo de caso despoletou e que foram fundamentais para a compreensão de uma das realidades possíveis para definir o universo das bandas em Portugal.

O capítulo I reflete sobre os conceitos que serviram de base ao enquadramento teórico da dissertação (nomeadamente os de memória, tradição, discurso e mito) e que se apresentam como elementos fundamentais à resolução dos problemas enunciados neste estudo. Importa perceber que esses enunciados – a importância da ancestralidade dos grupos, os meios de divulgação do seu percurso e a influência do passado no futuro das instituições – resulta, especificamente, de uma realidade que me foi dada a conhecer através de um estudo de caso mas que é extensível a outros casos semelhantes.

O capítulo II é dedicado aos modelos de grupos de sopro e percussão em atividade desde o século XII e à história das bandas civis e militares no contexto ocidental, remetendo também para a realidade dos grupos congêneres portugueses em igual período. Este capítulo procura

oferecer uma síntese da produção histórica até agora desenvolvida no quadro internacional e que, em meu entender, serve de suporte para a compreensão dos problemas tratados nos capítulos seguintes.

No capítulo III são abordadas as designações e conceitos associados aos ensembles que incluem instrumentos de sopro (banda, charamela, fanfarra, charanga, filarmónica, capela, orquestra e música), enquadrando-os numa perspetiva histórica nacional, assim como é observada a proveniência e as bases institucionais das bandas filarmónicas. Pretendo com este capítulo discorrer sobre a ambiguidade na utilização das designações, mostrando que a fundação das bandas de música se pode localizar num período anterior às primeiras associações do termo *banda* a um ensemble musical, no século XIX.

O capítulo IV é dedicado à polivalência dos grupos analisada sob vários parâmetros: funcional, social, pedagógico e artístico. Neste capítulo, fundamento a minha opção pela associação do conceito de “banda filarmónica” à de “campo social”, na perspetiva proposta por Bourdieu, estruturado por funções hierárquicas na qual cada elemento contribui para a manutenção e autorregulação do grupo que integra. Para acompanhar estes parâmetros, realizo uma abordagem histórica refletindo sobre o desenvolvimento e expansão do movimento filarmónico português, procurando assim fundamentar o meu argumento.

Na 3ª parte da tese, dedicada ao estudo de caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, o capítulo V explora a história do grupo a partir da análise da documentação escrita e do confronto com os discursos sobre ela e a partir dela na procura de um equilíbrio entre a “história vivida/real” e a história mitificada que justifica os discursos de ancestralidade e pioneirismo da banda. Aqui são referidos os principais protagonistas, as atividades, o funcionamento e a importância que o grupo teve a nível local e regional durante mais de 200 anos. Segue-se o capítulo VI, no qual é feita a descrição etnográfica de uma atividade comum na qual me apresentei como observadora não participante – a festa de Nossa Senhora da Boa Fortuna e de Santo António em Guisande, Santa Maria da Feira, realizada em agosto de 2009. Da observação resulta uma reflexão sobre o papel efetivo das bandas filarmónicas no contexto de uma festa religiosa, a atividade principal destes agrupamentos.

PARTE I

CAPÍTULO I

ENQUADRAMENTO TEÓRICO DO UNIVERSO DE ESTUDO E CONCEITOS ANALÍTICOS

As bandas filarmónicas são um fenómeno nacional que ultrapassa os dois séculos de existência. Ao serem protagonistas da democratização do acesso à música, envolveram milhares de indivíduos num compromisso de solidariedade, formação, convívio e representação local. Por tais factos, no circuito das bandas civis é transversal o sentimento de orgulho, valorização e afeição que os envolvidos (sócios, músicos e população local) têm pelo percurso histórico do “seu” grupo, seja ele recente ou secular. No entanto, a ancestralidade/antiguidade⁸, sendo reconhecida como um fator de valorização e de prestígio é, para algumas bandas, um trunfo distintivo num meio que ao longo do século XX se tornou mais homogéneo, não só porque o nível de aperfeiçoamento artístico tem aumentado de forma equitativa por todo o país, mas também pela convergência de padrões estruturais e funcionais. Por outro lado, compreende-se que quanto mais antigo for o grupo, mais prestígio terá já que pode ser considerado pelos seus congéneres o portador de um modelo para grupos mais novos e, portanto, uma referência na construção do paradigma de banda filarmónica.

Neste estudo é fundamental perceber o que implica a noção de ancestralidade e os marcos históricos que lhe servem de referência, como a concretização de 100 ou 200 anos de existência que são barreiras temporais simbólicas. De facto, importa distinguir dois conceitos associados à longevidade das instituições – “velho” e “antigo” – e o significado que esse fator tem nas comunidades das bandas. Nos vários contactos que tive no meio filarmónico, os colaboradores referem-se aos grupos com maior longevidade como “antigos”, refutando a classificação de

⁸ No âmbito das bandas filarmónicas e em especial da banda estudada nesta tese, a designação “antigo” é frequentemente enunciada como símbolo de valor acrescentado. No meu texto opto, na maioria dos casos, pela designação “ancestral” uma vez que ela difere, semanticamente, da designação “antigo” estando associada ao conceito de ascendência, utilizando-se para designar os antepassados ou os antepassados. No caso da banda em estudo, como mais adiante mostrarei, esta relação com o passado, que oferece aos músicos de hoje um estatuto de herdeiros da história, transforma a banda numa espécie de entidade personificada que contém também a capacidade de reprodução intergeracional.

“velho”. Embora os conceitos de “antigo” e “velho” sejam convergentes no seu significado concreto, não têm o mesmo valor cultural e social. Sabendo que é um dado importante para os grupos, a idade não é um conceito que cataloga imediatamente uma instituição “velha”, decadente, desatualizada e com pouco valor. Pelo contrário, as bandas filarmónicas apoderam-se da ancestralidade para disputar uma valência, que é tanto mais importante quanto mais recuada no tempo é a sua fundação ou os seus indícios. Intrinsecamente relacionada com a identidade de grupo, a ancestralidade, revelada fundamentalmente pelos discursos ditos e escritos e traduzida em mitos ou histórias reais é, portanto, um aspeto central na minha análise, que vou procurar desenvolver a partir do estudo de caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.

São algumas as bandas que reclamam ser “uma das mais antigas de Portugal”, e que fazem parte de um núcleo consensual no meio filarmónico, concorrendo numa luta de classificações de antiguidade. Os casos mais significativos são os das bandas de Arouca, Santiago de Riba-Ul, Arrifana, São Mamede de Ribatua ou Verridense. Contudo, é uma realidade transversal a estes e outros agrupamentos a falta de dados que confirmem as suas aspirações de ancestralidade. De facto, a consciência historicista adensa-se em Portugal nos séculos XVIII e XIX ao nível das elites eruditas mas, no quadro das instituições como as bandas filarmónicas – tal como aconteceu com outras realidades por todo o país –, o registo descritivo de eventos era praticamente inexistente até ao início do século XX. Frequentemente, informações que eram óbvias e banais para os fundadores e seus seguidores ficaram sem assento.

Os representantes atuais da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, tendo a consciência da importância histórica do seu arquivo que, por falta de meios logísticos e financeiros, se encontrava num estado de deterioração extremamente acentuado, recorreram, em 2004, à Universidade de Aveiro que acolheu e procedeu à higienização do espólio. A proximidade geográfica e de interesses das duas instituições facilitou este entendimento: por um lado, a banda possuía um acervo de valor histórico mas não tinha condições para garantir a sua sobrevivência; por outro lado, a Universidade de Aveiro foi reconhecida pelo grupo como uma instituição especializada que poderia acolher e viabilizar o tratamento analítico da documentação, aspeto para o qual se encontra efetivamente vocacionada.

Para que possamos entender o caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul teremos de enquadrar os discursos sobre a sua fundação num universo cheio de incertezas, de escassa documentação e de uma realidade mais ampla carente de estudos e de reflexões analíticas. Esta precariedade de condições proporcionou o surgimento de crenças, que em muitos casos se transformaram em certezas, semeadas através de mitos e adensadas por um forte sentido de identidade e pela memória de uma tradição local. Na origem da reivindicação do título de ancestralidade do grupo de Santiago de Riba-Ul encontra-se uma partitura – *Sonatas de Guitarra* (1792) – de António da Silva Leite, equivocadamente datada de 1722 (*vide* capítulo V), a principal responsável pela criação do mito que localiza a existência do grupo no primeiro quartel do século XVIII, o período de fundação mais remoto reclamado por uma banda filarmónica portuguesa. No entanto, é importante perceber que, para além deste mito de origem, existem outras informações orais cuja veracidade, perante a falta de testemunhos documentais que esclareçam com precisão o desenvolvimento da banda, podem ser igualmente questionáveis. Encontrei assim, *a priori*, a fragilidade inerente ao processo da transmissão oral, uma vez que é tratada como uma fonte débil no âmbito da investigação científica quando se apresenta como o único meio para a reconstrução histórica.

Neste estudo, o discurso enquanto veículo na transmissão dos conhecimentos sobre a história da banda é um dos principais universos de análise enquanto instrumento de poder que legitima os saberes como verdadeiros, devido à sua influência social e cultural (Foucault 2005a). Para o grupo, a *autoridade científica* (Bourdieu 1983) do discurso exposto, por exemplo, na minha investigação e a sua capacidade de determinar legitimamente a *verdade* são consideradas como fatores de poder e de consagração social. Entende-se que, de certo modo, a inquestionável *competência científica* seria a forma de cristalizar e de dogmatizar determinados estatutos, posições e notoriedade há muito reclamados pela comunidade de Santiago de Riba-Ul. E sendo legitimado e aceite não apenas pelas comunidades locais mas por toda a sociedade, o discurso (científico ou não) tem a potencialidade de alterar o mundo e de alterar os indivíduos no mundo, contribuindo para a construção de “identidades sociais”, para a configuração de relações sociais e para edificar sistemas de conhecimento (Fairclough 2001).

Ao analisar os discursos, é fundamental diagnosticar os agentes que os alimentam e permitem a construção dos saberes referidos por Foucault. Na base dos discursos orais sobre histórias e mitos encontramos a memória como suporte quase isolado para a (re)construção da realidade.

O facto é que, para compensar a ausência de documentação escrita – suporte privilegiado para desvendar o passado –, resta mesmo a potencialidade da memória como forma de reconstruir a história que, embora tenha um carácter subjetivo, pode também ser portadora de informação objetiva. Por outro lado, tal como diz Fentress relativamente à comparação entre a diferente importância dada à memória e à documentação escrita para a investigação, a *“capacidade de escrever para congelar informação de uma vez por todas faz de uma nota escrita uma maneira muito mais cómoda de preservar a memória de informações pormenorizadas e específicas”* (Fentress 1992: 22) e, portanto, escrever é também um ato de fixação da memória. As memórias que ficam desta forma “congeladas” adquirem socialmente maior importância do que as memórias dinâmicas da oralidade, uma vez que o mecanismo da escrita adquire poder de verdade e, uma vez socialmente reconhecido, assume um estatuto superior ao da tradição oral.

O modo como as pessoas se referem à memória oral adquire frequentemente um perfil de discurso impessoal e intemporal, inscrito em expressões como *“conta a tradição que...”* ou *“reza a história que...”*. Foi justamente este tipo de discurso com que me deparei na voz de elementos do grupo e de habitantes do concelho, que me ofereceram as primeiras informações sobre a história da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. A inexistência de fontes escritas teve como consequência a impossibilidade de se perceber, à partida, se determinadas histórias teriam sido inventadas pela tradição popular ou se aconteceram de facto. Como menciona Sanchis no seu livro *Arraial: festa de um povo. As romarias portuguesas*, também me parece adequado, neste caso, a utilização da expressão proposta por Claude Lévi-Strauss sobre a existência de “mitos feitos história”. Na verdade, regista-se muitas vezes uma linha muito ténue entre o mito e a realidade e, segundo Lévi-Strauss, a circulação entre o mito e a história realiza-se em dois sentidos: “mitos feitos história” e “história feita mito”. Devido à ausência de documentação que comprove a história, esta transforma-se em mito e todo o enredo em torno da idade da banda de Santiago de Riba-Ul corresponde exatamente a este paradigma. Neste caso aplica-se a questão levantada por Lévi-Strauss no livro *Mito e significado* (1978: 56): *“onde acaba a mitologia e onde começa a história?”* O autor refere ainda que as histórias de carácter mitológico parecem não ter significado, soam um pouco absurdas e nestes casos a solução é tentar descobrir se há algum tipo de ordem por detrás desta desordem aparente. E foi justamente isso que procurei fazer no que se refere ao mito da idade da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.

No início da minha pesquisa, o percurso histórico da banda não estava claramente definido e, num caso novo como era este, desprovido de organização de dados e factos, de uma história sem arquivos esclarecedores e sem documentos escritos⁹, existia uma história oral que era ao mesmo tempo apresentada como história real. Mas, no contexto da história das bandas filarmónicas, como se concebem os mitos e qual o seu propósito? Para responder à questão é preciso ter em conta alguns agentes que me parecem estar intrinsecamente envolvidos: os discursos alimentados pela tradição¹⁰ e pela memória, onde se inscrevem os argumentos da identidade¹¹ e as justificações da nostalgia¹².

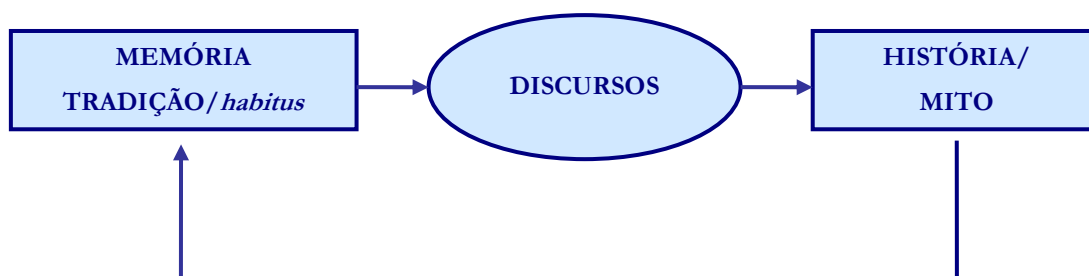


Fig. 1 - Modelo teórico de análise: a tradição e a memória como elementos centrais na construção dos discursos, que se apresentam nesta análise como os principais responsáveis pela edificação da história e do mito.

Na verdade, os discursos – escritos e ditos – são centrais na construção da imagem que a comunidade local deseja ter sobre a banda de Santiago de Riba-Ul, a partir de duas direções de

⁹ Apesar de esta banda ter um espólio de onde é possível retirar informações (desconhecidas ao início desta investigação) relativas essencialmente à 2ª metade do século XIX, pouco ajudavam a perceber a razão e justificação dos mitos que existem sobre épocas anteriores.

¹⁰ Refiro-me a tradição no sentido proposto por Edward Shils: “Os termos “tradição” e “tradicional” são utilizados para descrever e explicar a recorrência, numa forma aproximadamente idêntica, de estruturas de comportamento e padrões de crença ao longo de várias gerações de associação com, ou através de um longo período de tempo no interior de, sociedades individuais (...) no interior de corpos coletivos bem como ao longo de regiões que se estendem através de várias sociedades delimitadas territorialmente e separadas, que são unificadas ao ponto de partilhar um certo grau de cultura comum – o que significa tradições comuns»” (Shils 1992: 294-295).

¹¹ Refiro-me a identidade no sentido proposto por Stuart Hall: “Pelos termos desta definição, nossas identidades culturais refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais partilhados que nos fornecem, a nós, como um “povo uno”, quadros de referência e sentido estáveis (...)” (Hall 1996: 68).

¹² Utilizo nesta tese o conceito de nostalgia referindo-me à ação de recordar o passado mesmo que ele não tenha sido vivido, como forma de recuperar algo que se perdeu mas que se ambiciona. A nostalgia está, de certa forma, guardada nas memórias e em certos casos define aquelas que se querem invocar porque, como refere Le Goff, “a memória é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória” (Le Goff 1990:476).

análise: (1) por um lado os discursos recorrem à Memória e à Tradição/*habitus*, sendo também construídos pela interação dos seus enunciados; (2) por outro eles materializam a História e os Mitos construindo assim novos discursos, alimentando memórias e tradições.

O bairrismo e o orgulho pela “terra” de origem traduzem-se muitas vezes no enaltecimento de qualidades, personalidades, instituições e feitos operados localmente, que ajudam a caracterizar a localidade, ou seja, configuram a sua identidade e a sua tradição, diferenciando-a de outras. Trata-se também da distinção entre o “nós” e o “outro”. Constatei que, na procura de informações que definam a localidade e que a espelhem, é recorrendo à memória do passado que as populações encontram elementos que, para si, são mais significativos, e a verdade é que o estatuto de ancestralidade confere também um estatuto de maior valor. No caso das bandas filarmónicas, dado que a informação até agora disponível situava principalmente a partir da década de 1830, o facto de ter existido na localidade de Santiago de Riba-Ul um grupo musical num período anterior confere-lhe um estatuto superior no meio filarmónico. Ou seja, mais importante do que “ser uma banda antiga” é mesmo “ser das primeiras bandas conhecidas”, o que torna o seu valor acrescido e transforma os seus intervenientes em personagens quase heroicas às quais se deve a existência do grupo.

Como nos explica Erll e Nünning (2008), a memória enquanto universo de conhecimento tem sido nos últimos anos o problema-chave da pesquisa interdisciplinar que envolve campos temáticos diversos e foi, também, o principal veículo de informação para o conhecimento que hoje detemos sobre o percurso da banda de Santiago de Riba-Ul. Neste caso, a memória transporta um sentimento de nostalgia em relação a uma época considerada gloriosa, um afeto pelo passado que consagrou o grupo, e representa a partilha de um orgulho por pessoas que viveram em diferentes épocas mas que nunca se conheceram entre elas. De facto, este sentimento nostálgico reside no plano emocional e imaginário uma vez que ele invoca um passado no qual nenhum dos elementos do grupo ou da comunidade viveu. Talvez essa forte componente emocional que justifica a nostalgia estivesse na origem da convicção aristotélica segundo a qual a sede da memória se encontra no coração (Lieury 1994). Na verdade, em determinadas circunstâncias, é provável que seja a componente afetiva que faz com que o conhecimento que se tem do passado seja infetado e transfigurado por informações fantasiosas que, intencionalmente ou não, tornem as histórias mais vistosas. Quer isto dizer que, como afirma McGaugh (2003) em *Memory and Emotion*, a memória de determinado facto tende a

variar diretamente com o significado emocional que tem para os indivíduos. O facto é que as pessoas tendem a reter as histórias que para si são mais significativas, apagando da memória outras informações orais que, por uma seleção involuntária e inconsciente, acabam por ficar ocultas para sempre.

Apesar desta consciência, perante a escassez documental, entendi que mesmo que não possa *“ser considerada fiel depositária do conhecimento nem registo da experiência passada”* (Fentress 1992: 242), a memória poderia mesmo ser um instrumento útil na descoberta do passado da banda, partindo daquilo que Fentress refere como histórias “verificáveis”, ou o que Pierre Nora (1989) define como o esforço de estabelecer criticamente as memórias “verdadeiras”. Tendo iniciado a investigação com um conjunto de informações orais, tentei encontrar fundamentação para todas cruzando informações das mais variadas fontes documentais escritas de que dispunha, averiguando a probabilidade de distinguir as histórias reais dos mitos. De facto, seguir a metodologia das histórias “verificáveis” foi um mecanismo útil na construção de uma história que, por qualquer motivo, não havia sido “congelada”, pois conduziu-me a procurar as fontes mais prováveis para encontrar informações que procurava. A descoberta da origem dessas memórias também permitia compreender a dinâmica que a memória comportou ao longo do tempo, e as várias transformações que a ideia original terá sofrido já que, sendo herdada por várias gerações, chega aos nossos dias como o resultado de um conjunto de percepções individuais e conjuntas. Este posicionamento confere também com a proposta de Pierre Nora (1989: 7), segundo a qual a memória *“permanece em evolução permanente, aberta ao dialeto da lembrança e esquecimento, inconsciente das suas sucessivas transformações, vulnerável à manipulação e apropriação”*.

Outro aspeto que merece reflexão é, portanto, como as informações do passado chegaram às gerações atuais que não vivenciaram os acontecimentos. A tradição oral, que foi o veículo de tantas histórias, estará à partida assente em dois tipos de memória: a memória como lembrança ou recordação pessoal (de quem vivenciou os acontecimentos e os transmitiu com conhecimento de causa) e a memória como tradição (passada entre gerações, as recetoras da informação de um passado excessivamente longínquo para ter sido vivido pelos seus narradores). Seguindo a classificação de Tulving citado por David Manier e William Hirst trata-se, no 1º caso, de *memórias episódicas* (com noção temporal e espacial específica e referentes a eventos experienciados pessoalmente) e, no 2º caso, de *memória semântica* (que não possui

esta especificidade temporal nem espacial) (Erlil, Nünning 2008). Considero que existe uma correspondência entre a memória como tradição que, não sendo uma memória individual mas sim coletiva, social, se relacionará com aquilo que é descrito por Connerton como “memória-hábito”, diferente da recordação de acontecimentos únicos, a qual constitui a “memória *par excellencé*”. Assim, “quando queremos evocar essas memórias basta-nos dirigir a nossa atenção para os interesses prevalecentes do grupo e seguir o curso da reflexão que lhe é habitual” (Connerton 1993: 44).

De acordo com a minha perspectiva, este processo converge com o conceito de *habitus* proposto por Bourdieu (1989: 82), no qual a “*história existe no seu estado incorporado*”, como sistema transferível de disposições socialmente instituídas, tornando-se um processo que prescinde de raciocínio. É um sistema incorporado no “campo social” definido pelo autor. De facto, entendo que a instituição “banda filarmónica” pode ser entendida como um “campo social”, “*um espaço multidimensional de posições*” (Bourdieu 1989: 135), um microcosmos incluído no macrocosmos, um sistema no qual os indivíduos ocupam posições hierarquicamente distribuídas. Existe, portanto, um interesse coletivo em determinados objetivos, o que gera a cumplicidade entre membros e propicia a sua autorregulação, valências que serão abordadas mais pormenorizadamente no capítulo IV.

Neste estudo de caso, é de maior relevância a análise da memória *semântica* já que, dada a distância temporal que resulta no esmorecimento da memória *episódica* da maior parte dos acontecimentos, a recordação não resulta de experiências pessoais mas de um longo processo de transmissão oral do que foi aprendido. Como refere Connerton (1993), a recordação, sendo tratada como atividade cultural e não individual, tende a ser vista como a lembrança de uma tradição que é pensada como algo inscrito, real. Da mesma forma, para os herdeiros da memória histórica de Santiago de Riba-Ul, não há motivos que suscitem dúvidas quanto ao conhecimento que lhes foi legado¹³. Sugiro, portanto, que neste caso, ao invés de se analisar a memória como um processo individual, esta seja abordada como aquilo que Maurice Halbwachs em *Les Cadres sociaux de la memoire* (1925) definiu pela primeira vez como a “memória coletiva”¹⁴. Partindo deste conceito sugerido por Halbwachs, Fentress (1992) afirma

¹³ Enquanto que, relativamente à idade do grupo, que já era um tema debatido em meados do século XIX (ver capítulo V), não foi possível confirmar a sua veracidade, relativamente ao passado glorioso e quase heroico que patenteia os discursos orais, pude comprovar nas notícias de periódicos oitocentistas e novecentistas, até agora insondadas, que não é totalmente infundado.

¹⁴ Arstrid Erlil refere, ainda, que nenhuma memória é puramente individual, mas sempre inerentemente moldada por contextos coletivos (Erlil, Nünning 2008).

que, estruturada em identidades de grupo, a memória coletiva é a recordação da terra “como” (e “por”) membros da comunidade local que, acrescenta Bustillo (1998: 27), partilham “*um stock de memória histórica vivido no calor da tradição*”. No caso da banda de Santiago de Riba-Ul, uma vez que a continuidade do grupo foi garantida por sucessão e tradição familiar, a memória coletiva parte de uma enorme admiração comum e extravasa o cerco do particular (primeiro a nível familiar e depois na freguesia), entrando no conhecimento de todo o meio filarmónico, um fenómeno explicado por Bustillo em *Mito e história* (1998):

Se tomarmos o modelo de Halbwachs (o grupo familiar), a memória de grupo, a sua representação colectiva, se inscreve numa ideologia (central já em Durkheim) que vai permitir-lhe unir todos os membros numa família e a todos os discípulos no grupo de Durkheim: é a ideologia de uma dinâmica aceite da abertura do grupo ao exterior, a abertura do grupo familiar a outras famílias, até à nação e à humanidade, a abertura do grupo sociológico até outros grupos mais amplos (...) (Bustillo 1998: 40).

Desta forma, as experiências tendem a tornar-se independentes dos homens que as viveram e, “*para serem partilhadas, estas experiências, que sem sua vivência, sempre serão consideradas como coisas abstractas pelos mais jovens, estão clamando por crenças comuns, convicções também partilhadas*” (Bustillo 1998: 198). Por isso, os acontecimentos historicamente relevantes são muitas vezes comemorados tendo por base a memória do que aconteceu e “*a memória é capaz de produzir, à margem ou a partir da realidade que remodela, a emergência do mito*” (Bustillo 1998: 208). A emergência do mito torna-se eminente a partir das memórias *semânticas*, ou seja, quando o portador da informação é um indivíduo que não vivenciou os factos e, por isso, os entende como algo abstrato, distante. Como refere Lévi-Strauss (1978), na impossibilidade de reconquistar coisas como se nunca as tivéssemos perdido, podemos pelo menos tomar consciência da sua existência e da sua importância. Talvez por isso sejam tão relevantes as comemorações de efemérides como um mecanismo de reativar o passado no presente. Connerton (1993: 86) afirma mesmo que, “*se a memória social existe, é provável que a encontremos nas cerimónias comemorativas*”.

Assim, em muitas culturas, os festivais são realizados como a comemoração de mitos que lhes estão associados e como a recordação de um acontecimento que se pensa ter tido lugar numa data histórica determinada, ou num qualquer passado mítico (...) (Connerton 1993: 53, 54).

As cerimónias comemorativas são, de facto, uma constante no meio filarmónico, como forma de celebrar efemérides, sobretudo as que se prendem com datas importantes como a da fundação, por exemplo, e são entendidas como “representações objetais”, ou seja, estratégias

de “manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter das instituições e dos seus elementos” (Bourdieu 1989: 112).

No caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, terá sido após a descoberta da obra *Sonatas de Guitarra* (1792), da autoria de António da Silva Leite, que o grupo passou a celebrar a sua bissecularidade, embora não esteja estabelecida uma data fixa para os festejos. Existem, de facto, celebrações mais ou menos frequentes mas, por vezes, embora se comemore um passado extenso e ilustre, verifiquei que é comum (principalmente no que concerne aos mais jovens) não se saber ao certo o que se celebra e quais são as razões e factos que construíram um percurso que os mais velhos vão divinizando e que para eles se tornou um *habitus*. A celebração é, portanto, um dado adquirido independentemente do seu significado, como se ganhasse sentido isoladamente e fosse algo absolutamente necessário para a identidade e a coesão do grupo. Verifiquei que é, sobretudo, um momento de comunhão que, como defende Jay Winter, também serve para fortalecer uma determinada posição de poder (Erl, Nünning 2008), cujo efeito de “confirmar ou de transformar a visão do mundo (...) só se exerce se for reconhecido” (Bourdieu 1989: 14).

Como pudemos ver ao longo deste capítulo, a observação centrada nos discursos sobre o passado é, portanto, um aspeto fundamental da minha análise sobre a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Mas como se pode reconstruir uma história tão longínqua com poucos testemunhos escritos, e que assenta maioritariamente nos discursos da oralidade? Um contributo importante sobre como estudar o passado na área da etnomusicologia encontra-se no livro *Shadows in the field – new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology* (1997) editado por Gregory Barz e Timothy Colley, cujo enfoque são as origens e os limites do conhecimento humano. Procurando uma orientação sobre como explorar um passado extinto, encontrei neste livro algumas diretrizes metodológicas baseadas no trabalho de campo no qual, tal como afirma Timothy Colley e eu própria experienciei, os investigadores sentem frequentemente que perseguem sombras. Foi o capítulo *Fieldwork in the ethnomusicological past* de Philip Bohlman que me ajudou a compreender uma questão central neste estudo: como relacionar o passado com o presente e o futuro do grupo? Que impacte teve o passado da banda (nomeadamente a disseminação de um mito) no presente? Para a investigação científica, o mito é uma espécie de objeto fantasma, algo inacessível, perdido, e para Jesi (1988) trata-se da ciência do que não existe. No entanto, tendo em conta fatores como a memória e a tradição aqui advogados na

emergência dos mitos, julgo ser imprescindível analisar o fenómeno numa perspetiva que também valorize a componente psicológica e emocional dos indivíduos e dos sujeitos coletivos. Malinowsky (1926), em *Myth in Primitive Psychology*, observa que o mito não é simplesmente a narração de uma história na medida em que os contadores acreditam ter sido uma realidade vivida em tempos, e que desde então continua a influir sobre o destino presente dos homens. Opinião convergente é a de Bohlman ao afirmar que “*o presente está a decorrer, mas uma vez inscrito na etnografia, é marcado pela sintaxe do passado e o passado, pelo contrário, é estático eternamente, do qual deve ser arrancado para ser sintetizado na actualidade da história*” (cit. in Barz 1997: 140). Por outro lado, entende-se que as histórias selecionadas para uma maior divulgação estejam dependentes do conhecimento e das necessidades sentidas no presente, assim como da procura de um futuro promissor.

No caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, procurei perceber que tipo de informações a banda e a comunidade local foram selecionando ao longo do tempo para se fazerem representar, de entre as que receberam como herança do passado que se queria glorioso. Era para mim importante perceber se esse passado foi efetivamente singular, e até que ponto ele não se encontra baseado em mitos que os discursos da história criaram, alimentaram e amplificaram. Atualmente, perante o aumento de qualidade artística generalizada das bandas, o grupo de Santiago de Riba-Ul perdeu o destaque que tinha no meio filarmónico e, talvez por isso, o culto de continuidade e a invocação do passado sejam tão recorrentes para tentar prolongar a aura que se acredita ter existido noutras décadas. Apesar das atuais dificuldades que o grupo atravessa, quer financeiras, quer logísticas – por não possuir uma sede condigna –, verifiquei que um dos principais móveis que incentiva os elementos a encontrar estratégias para evitar a extinção da banda é justamente a crença num passado notável e o facto de representarem o principal símbolo histórico da freguesia em que estão sedeados. Tal como refere Jay Winter, quando o grupo desaparece, os sítios da memória perdem a sua força inicial, e podem desaparecer completamente (Erl, Nünning 2008). A extinção não é vista como uma opção para a direção do grupo, que entende não se poder desprezar uma herança única deixada pelos antepassados. A necessidade de encontrar justificações para a sobrevivência da banda explica a tentativa de conquistar um título – o de mais antiga de Portugal e a sua nomeação oficial como tal –, uma vez que essa classificação/estatuto pode manter-se “*apesar das transformações do trabalho e do seu valor relativo*” (Bourdieu 1989: 149).

Por outro lado, um aspeto óbvio de como o passado influenciou o presente são as condecorações recebidas, nomeadamente a atribuição do nome do grupo a uma rua da freguesia mas principalmente o reconhecimento por algumas entidades pela sua ancestralidade que, por si só, a associam aos pilares do associativismo em Portugal. Neste sentido, o passado está impresso no presente e justifica a posição que o grupo ocupa no conhecimento das bandas filarmónicas portuguesas, posição que seria completamente diferente se o seu passado revelasse outra realidade. O pensamento sustentado por Paul Connerton (1993), baseado na ideia de que a nossa experiência do presente depende em grande medida do nosso conhecimento do passado, e de que o mundo presente toma como referência acontecimentos que não estamos a viver no presente, aplica-se perfeitamente nesta análise:

E viveremos o nosso presente de forma diferente de acordo com os diferentes passados com que podemos relacioná-lo. Daí a dificuldade de extrair o nosso passado do nosso presente: não só porque os factores presentes tendem a influenciar – alguns diriam mesmo distorcer – as nossas recordações do passado, mas também porque os factores passados tendem a influenciar, ou a distorcer, a nossa vivência do presente (Connerton 1993:2).

Assim, Connerton conclui que as experiências do presente dependem em grande medida do conhecimento que temos do passado e que as nossas imagens do passado servem normalmente para legitimar a ordem social presente. O passado pode apresentar-se como legitimador de existência no presente. Por isso é que o conhecimento do passado (os mitos e realidades em igual grau de importância porque todas as informações foram entendidas pela comunidade como factos) influenciou o presente da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Neste caso, essa influência deveu-se essencialmente à principal forma sob a qual o conhecimento foi divulgado na freguesia: a tradição oral. E é também por isso que, sabendo que esta é, muitas vezes, a possibilidade de resgatar das sombras e do silêncio a história que não ficou “congelada”, Bohlman afirma que “o tecido que faz o quotidiano legível é a tradição oral” (cit. in Barz 1997: 151).

A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, cuja freguesia é reconhecida a nível nacional (dentro e fora do meio filarmónico) por “ter uma banda muito antiga”, conta e reconta hoje a sua história à luz do que o passado lhe legou: os factos e os mitos. Esta peregrinação pela história traz consigo, e sempre, o perigo da dessincronia, ou seja, o facto de estarmos hoje no século XXI a olhar e a analisar o que sabemos do passado de há 200 anos. Como nos diz Paul Connerton (1993), muito daquilo que as sociedades sabem de si é aquilo que as próprias sociedades anteriores a si quiseram que fosse recordado. Embora a situação da Banda de

Música de Santiago de Riba-Ul tenha servido de exemplo para este estudo, encontramos conjunturas semelhantes em muitos outros casos, pelo que esta análise é provavelmente representativa de uma realidade comum no meio filarmónico. Este caso espelha a importância e o potencial das tradições orais como uma importante fonte (em alguns casos exclusiva) para a construção da história, e também os códigos (memória, tradição, identidade e nostalgia) que possibilitaram a transmissão dessa informação (expressos em factos e/ou mitos) e que definiram a construção do presente a partir das repercussões do passado. São justamente estes códigos uma referência para os restantes capítulos apresentados nesta tese, quer na segunda parte (capítulos III e IV) com uma abordagem mais generalista da história, na qual se incluem os conceitos e características das bandas de música internacionais e portuguesas, quer na terceira parte (capítulos V e VI), dedicada ao estudo de caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.

PARTE II

CAPÍTULO II

GRUPOS INSTRUMENTAIS DE SOPRO E PERCUSSÃO NO CONTEXTO CIVIL E MILITAR: DESENVOLVIMENTO E CONSTRUÇÃO DE MODELOS

2.1 - Noções conceituais sobre as bandas de música na cultura ocidental – síntese histórica

Os agrupamentos musicais constituídos por instrumentos de sopro, vulgarmente designados por “bandas de sopro”, constituem o exemplo de um tipo de estrutura instrumental polivalente e mais ou menos tipificada, que se tornou um fenómeno atualmente presente em todos os continentes. Tal como acontece com outras bandas nacionais e estrangeiras, a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, além de ser resultado de fatores sociais e culturais locais, é também consequência de uma série de acontecimentos nacionais e internacionais que determinaram, em grande parte, a sua estrutura e funcionamento ao longo do tempo. Nesse sentido, e sabendo que o processo de construção do movimento filarmónico oitocentista português (como noutros países) surge também como resultado do desenvolvimento de modelos instrumentais identificados desde o século XII e já designados pelos musicólogos como “bandas”¹⁵, é essencial compreender a indispensabilidade e importância destes ensembles. Estes agrupamentos estavam associados institucionalmente às municipalidades e constituíam uma espécie de “serviço público” que, em alguns casos, era considerado indispensável sobretudo quando desempenhavam funções de regulação, defesa ou aviso

¹⁵ Estes ensembles ainda não eram as bandas que conhecemos hoje, mas eram certamente grupos cuja função se assemelhava às bandas civis dos séculos XVIII e XIX, de que temos referências mais recentes um pouco por todo o mundo. E Whitwell (1985), entre outros especialistas no estudo da história dos ensembles de sopro, utiliza mesmo a expressão “banda de sopros” ao referir-se a estes grupos. Afinal, tratava-se de um conjunto ou de um “bando” de músicos que tocavam instrumentos de sopro e percussão em contextos semelhantes aos de épocas posteriores. Polk (2001) afirma que, até ao século XVIII, a palavra “banda” significava um grupo de instrumentos da mesma família, mas não faz referência ao momento em que o termo surgiu associado à música. Apesar das novas preocupações no âmbito das definições levantadas neste trabalho, que serão abordadas no capítulo seguinte, tal como tantos investigadores, mencionarei os grupos de sopro e percussão ocidentais como “bandas”, por não ser claro a partir de quando são conhecidos como tal.

de situações de perigo. Mas vieram também a adquirir funções de entretenimento e de acompanhamento de situações ritualísticas, semelhantes aos protagonizados pelas bandas de música portuguesas. Eles conviviam com agrupamentos associados a casas senhoriais ou espaços religiosos mas, neste caso, a sua ação era dirigida à população em geral e não a um segmento particular da sociedade hierarquizada.

Existe uma bibliografia não muito extensa e aprofundada sobre os modelos de grupos de sopro e percussão que constituem as bases das bandas atuais. Esse percurso está sinalizado a partir do século XII, através de grupos citadinos formalmente organizados, cujo desenvolvimento passou pela otimização organológica dos instrumentos e por novas combinações instrumentais a partir quer da inclusão de novos instrumentos da tradição europeia, quer da adoção de instrumentos não europeus. Alguns investigadores deram o seu contributo numa perspetiva geral sobre esta progressão, como são o caso de Polk (2001) e Whitwell (1985), enquanto outros focaram a sua análise em modelos específicos. Saliento os casos de Schawb (2001) que dedicou o seu trabalho ao estudo do agrupamento *stadtpeifer* que se desenvolveu em países de língua alemã, Montagu e Pirker (2001) que estudaram a tradição turca da banda *mehter*, Haynes (2001), Spitzer e Zaslav (2004) cuja contribuição se centra no estudo dos agrupamentos de origem francesa designados por *hautboisten* e Hellyer (2001) que sistematizou um conjunto de fontes sobre o agrupamento *harmonie* desenvolvido a partir da Alemanha. A partir dos trabalhos destes musicólogos e das fontes por eles consultadas é possível reconstruir uma história ocidental do desenvolvimento dos agrupamentos instrumentais, cuja importância lhes permitiu adquirir protagonismo na história – os *waits*, *stadtpeifer*, *mehter*, *hautboisten* e *harmonie* – e servir de alicerce à formação do que hoje designamos por banda filarmónica.

A influência direta destes modelos (alguns existentes em simultâneo, outros em diferentes épocas) no advento do fenómeno do movimento de bandas oitocentistas ocidentais é, de facto, uma convicção partilhada pela grande maioria dos investigadores, conforme testemunham Polk¹⁶ e Hansen, por exemplo, para além de Newsome, Fernando Binder e Whitwell.

As bandas de sopro têm uma evolução histórica, mas a variedade de funções e combinação instrumental dá a cada etapa o seu nome. O termo genérico “banda” incluiu os termos

¹⁶ “Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos “altos” ou “fortes” da época medieval e dos civic waits ou stadtpeifer, que geralmente se apresentavam ao ar livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão” (Polk 2001, versão eletrónica – tradução minha).

americanos e europeus Stadtpfeifer, os Waits (aqueles que esperam, vigias), Hautboys, música janízara, “Bands of Musick” e harmoniemusik (Hansen 2005: 150, tradução minha).

Como Hansen, Montagu (2001) considera ainda uma outra antecessora das bandas militares atuais – composta por oito elementos que tocavam trompetes, trompas e fagotes e oboés ou clarinetes –, que se designava “Band of Musick” e cujo modelo foi criado em 1762 pela *Royal Artillery* britânica.

Excetuando Trevor Herbert¹⁷, os autores encontram nestes grupos uma conexão entre si, para lá do simples facto de serem constituídos por sopros, destacando as várias semelhanças não só estruturais, como funcionais e performativas, com a tradição de bandas de metais, madeiras ou mistas consolidada no século XIX. Por esse motivo julgo pertinente debruçar-me, seguidamente, sobre esta realidade e tentar explorar o fio condutor entre as formações que serviram de modelo para as bandas oitocentistas que se disseminaram em inúmeros países e resultaram, entre outros, no paradigma de banda filarmónica portuguesa.

Apesar do texto que se segue ser fundamentalmente baseado na análise de investigação feita por outros, considero que é importante construir uma síntese fundamentada sobre a história registada dos agrupamentos de sopro no Ocidente. Na verdade, esta necessidade parece ser comum a quase todos os investigadores que até agora desenvolveram trabalho de pesquisa sobre bandas filarmónicas. A razão ontológica que sustenta o conhecimento ocidental é neste aspeto determinante e condiciona em muito o modo como insistentemente procuramos fundamentar o presente através do conhecimento do passado. O facto de não ter encontrado até agora uma síntese suficientemente exaustiva e efetivamente fundamentada sobre o percurso que alguns agrupamentos de sopro desenvolveram no Ocidente condicionou a replicação deste modelo por mim. Procuo assim oferecer uma base para a análise que vou fazer no capítulo III, mas também um trabalho de apresentação crítica da produção até hoje publicada sobre a história dos agrupamentos de sopro no Ocidente – nos contextos civil e militar – produzida por investigadores especializados, sobre realidades parcelares e a partir dos testemunhos escritos.

¹⁷ Mais familiarizado com o modelo de bandas civis inglesas existente desde a época medieval, os *waits*, Herbert (2000) aborda a confusão (na sua opinião) gerada por alguns autores na ligação entre estes grupos e as bandas de metais vitorianas, sustentando que eles não poderão ser vistos como a forma embrionária do movimento das bandas de metais.

A definição conceptual de banda de música, nos casos estudados na Europa e no continente americano, foi mudando ao longo do tempo como resultado de fatores como: 1) diferentes funções desempenhadas pelos agrupamentos; 2) diferentes combinações instrumentais; 3) adoção de novos instrumentos; 4) contextos patronais; 5) formação dos instrumentistas; 6) emancipação enquanto grupo musical. Embora situado na extremidade da Europa, Portugal não foi alheio à implementação e às transformações que as bandas sofreram sobretudo no século XIX. Acompanhando as tendências europeias muitas vezes trazidas por músicos estrangeiros e por contactos militares, as bandas portuguesas adotaram os novos instrumentos cromáticos, assim como a estrutura e repertório, demonstrando a mesma multifuncionalidade e a mesma importância social. Os próximos subcapítulos são uma síntese¹⁸ da história das bandas de sopro no meio civil e militar, abordando as transformações no contexto da cultura ocidental que, entre outros fatores, tiveram implicações na construção do paradigma das bandas de música em Portugal.

2.1.1 - As bandas civis

Durante o século XII na Europa ocidental, com o aparecimento dos primeiros grupos de sopro civil constituídos por charamelas e trompetes aos quais se podia juntar tambores, surgiu a combinação instrumental que serviria de base a todos os grupos de sopro subsequentes, que foram sofrendo alterações com o progresso técnico dos instrumentos, com os mecenas e com os recursos que os sustentavam. O surgimento destes grupos de cidade deveu-se à queda dos regimes feudais e à mudança do sistema político que favoreceu a burguesia. Neste enquadramento, os municípios criavam a sua própria organização, recuperando determinados hábitos da nobreza, como as práticas musicais que agora ofereciam aos seus cidadãos alugando por vezes estes serviços à aristocracia. Astruells (2003: 11) identifica esta fase como sendo a *“origem da música ao serviço da municipalidade”* que ocorreu em vários pontos europeus e originou a emergência dos primeiros grémios de músicos. Essas primeiras bandas eram grupos

¹⁸ As sínteses (das bandas civis e militares) resultam da consulta de fontes secundárias que considero fundamentais, como os estudos desenvolvidos por Whitwell (1985), Astruells (2003), Polk (2001), Correia (2002), Joaquim (1937), Hansen (2005), Dinis Gomes (2007), Newsome (1998, 2006), Herbert (2000), Montagu (2001), Binder (2006) e Kappey (2003).

“móveis” com um enorme alcance sonoro (como é o exemplo dos *waits*¹⁹ e *stadtfeifer*²⁰) que tocavam no exterior, e cujo repertório era frequentemente vernáculo. Devido a esta mobilidade serviam de instrumento de propaganda e de promoção de mensagens patrióticas. Desta forma, estavam muitas vezes associadas a funções militares e civis.

De acordo com Whitwell (1985) e as fontes primárias por ele consultadas, com o célere desenvolvimento da música instrumental nas cidades e o entusiasmo por este estilo ganho nas Cruzadas²¹, as bandas tornaram-se cada vez mais importantes. Era o ensemble preferido em toda a Europa, no âmbito dos serviços municipais e oficiais, requisitado para danças, procissões, banquetes e outros eventos, patrocinado pelas cortes, pelos municípios e pelas instituições religiosas, que lhes consentiam muitos privilégios governamentais. Muitos músicos eram menestréis, cujo nome está bastante associado aos instrumentos de sopro (nomeadamente a flauta, charamela, trompete e gaita de foles). Estes instrumentistas, que usufruíam de emprego permanente de um só patrono, distinguiram-se dos menestréis errantes

¹⁹ Em Inglaterra, os primeiros agrupamentos de sopro civis designados por *waits* e identificados a partir do século XII eram constituídos por instrumentos de sopro com um volume sonoro amplo e penetrante e tinham fundamentalmente um papel de vigilância – razão pela qual eram também designados por *vigilis* (Rastall 2001). A música que desempenhavam estava mesmo codificada no sentido de anunciar às populações situações de perigo (incêndios, por exemplo) e dessa forma manter as localidades protegidas. Equivalentes aos *stadtfeifer* alemães e às bandas civis que se encontravam noutros países europeus, a sua contratação deixou de estar centralizada com os deveres de vigilância e passaram também a ser requisitados individualmente ou coletivamente para outros serviços públicos importantes, podendo também ser contratados por particulares para as suas festas privadas. De facto, em meados do século XV quase todas as vilas britânicas empregavam os *waits*, na mesma altura em que a função de vigilância começou a ser abandonada, sendo substituída pela função artística. A tradição dos *waits* manteve-se firme durante vários séculos, e seria principalmente no início de oitocentos que muitos foram dispensados.

²⁰ Proveniente dos países de língua alemã, o termo *stadtfeifer* – que significa “gaiteiro da cidade” (*town piper*) – começou a ser utilizado no final do século XIV (apesar dos primeiros registos de contratos de músicos civis serem anteriores) e designava músicos contratados por autoridades civis, assumindo funções públicas. Além das atividades semelhantes aos *waits*, os *stadtfeifer* foram um tipo de ensemble essencial para a formação de músicos ao serem a base para quase qualquer carreira em música, tornando-se um organismo de extrema importância onde se destacaram vários instrumentistas. Assim, tendo em conta os interesses mútuos para os *stadtfeifer*, em 1653 foi formada na Alemanha uma associação com o objetivo de tornar exclusiva aos seus grupos a prestação de música, evitando a competição com outros músicos sem formação. Todavia, com o advento da Revolução Francesa e a abertura à lógica concorrencial, os músicos perderam os privilégios tendo desaparecido muitas bandas, além de terem a sua posição dificultada com a emergência de uma nova instituição de ensino especializado no final do século XVIII – o conservatório.

²¹ Nas suas expedições, os cruzados entraram em contacto com uma grande variedade de instrumentos de sopro (madeira e metais) e percussão de exércitos sarracenos e de tropas turcas, cujas influências se tornaram determinantes na música ocidental (Dinis Gomes 2007).

pelo termo “menestrel de honra”²², e uma banda de sopros era definida como “menestréis com alto volume sonoro”. Também em Portugal existiam os grupos de “música alta” e, segundo Gerhard Doderer, “*sabemos da existência de conjuntos de instrumentistas de sopro de madeira/metal na corte portuguesa desde o séc. XIV, em forma de capelas da “música alta”, com o uso de charamelas, bombardas, sacabuchas que coexistiam com os trombetistas propriamente ditos*” (Doderer 2005: 21).

De acordo com as fontes primárias consultadas por Whitwell (1985), no final da Idade Média as bandas de sopro civis parecem quase iguais por toda a Europa, destacando-se o tipo de grupo bifuncional que combinava tarefas de entretenimento musical com a vigilância – atividade que no final do século XV foi praticamente abandonada. Também nesta época se registou o uso de uniformes identificadores e o número de elementos constituintes do grupo variava de região para região, mediante os recursos dos patronos. Um dos aspetos mais relevantes quanto ao papel destes grupos é que, ao protagonizarem os primeiros concertos públicos²³ no século XV, marcam a transição do uso da música funcional associada a um evento não musical para a situação de contemplação musical, ou seja, a música como evento. As bandas, tal como acontece ainda hoje, continuaram a estar associadas a eventos específicos para os quais eram o grupo ideal, mas encaminharam-se para uma outra vertente livre de obrigações funcionais, em que a música ocupava o lugar principal. O conceito de banda passava a ter outra dimensão, outra visibilidade e outra importância artística. Parece legítimo afirmar que a sua importância não deve ser vista apenas no âmbito da história dos grupos de sopro, mas também com relevância para toda a história da música já que ao realizarem concertos públicos com alguma regularidade, tal como sugere Whitwell (1985), estes concertos não eram apenas os primeiros no uso moderno do termo, mas talvez os possamos pensar como o início da conceção social de *art music* no sentido em que era música para ser ouvida e fruída sem outro propósito operante.

²² Para conquistar direitos, aceitação social e um estatuto mais elevado, os menestréis criaram corporações que zelassem pelos seus interesses, tendo-se destacado a primeira destas organizações, a Nicolai-Brüderschaft de Viena, fundada em 1288 e considerada o antecessor direto da Filarmónica de Viena (Whitwell 1985). Whitwell expressa-nos a importância destes músicos por serem protagonistas de trocas de repertório nas admiráveis escolas de menestréis designadas *scolae ministrallorum*. Estas escolas, que existiam desde o século XII e desapareceram no início do século XV, estavam espalhadas por vários países e um dos registos que as refere pertence a Geoffrey Chaucer (poeta inglês do século XIV), mencionando as categorias e elevado número de músicos.

²³ De acordo com Whitwell (1985), em Itália, por exemplo, durante o século XV muitas bandas civis eram inclusivamente conhecidas por “concerti”. Referindo a sua existência em Florença, Lucca, Perugia, entre outras, o autor não remete a informação para as fontes (uma constante ao longo da sua obra) nem aponta datas concretas.

Na maior parte dos países da Europa Ocidental, é durante o século XVI que as primeiras bandas de sopro adquirem maior protagonismo, numa época em que se inclui nas suas atividades a performance em teatros e surgem as bandas privadas apoiadas pela classe média mercantil abastada. No caso português, é justamente nesta época que ocorre um grande incremento nas contratações de grupos de sopro pela corte, catedrais e pela aristocracia e municípios, como nos explica Freitas Branco, embora não se refira aos ensembles como “bandas”, mencionando apenas o crescimento do “culto tímbrico” da música de sopro na Península Ibérica:

Esse movimento de interesse, que chegou a pontos de hegemonia, alastrou a praticamente toda a Península e não se limitou, de forma alguma a séis, capelas reais e conventos, pois que se desenvolveu também em ambientes profanos, fosse na corte, fosse em residências da nobreza ou de burgueses mais abastados, fosse ainda ao nível da representação municipal. Música que podia soar com tumulto, como costumava ser a de trombetas, cornetos, de charamelas, de sacabuxas; ou com a brandura própria das flautas doces, de bisel, ou das cornemusas, com os seus sombreados de palheta dupla, ou de muitos outros instrumentos cuja variedade causa espanto (Freitas Branco 1995: 163).

No entanto, embora vários registos guardados na Torre do Tombo referindo indivíduos como instrumentistas de sopro e percussão (associados a contextos seculares e religiosos) corroborem a informação adiantada por Freitas Branco, escasseiam os estudos que reflitam sobre este tipo de agrupamento, principalmente associados a contextos seculares. Não é possível perceber, por exemplo, se em Portugal quase todas as cidades teriam grupos ao seu dispor, como acontecia um pouco por toda a Europa, e com que regularidade seriam solicitados. Outras questões que não foram esclarecidas e analisadas prendem-se com a constituição instrumental, o repertório, a dimensão do grupo, a situação profissional, formação e vencimento dos músicos, por exemplo, embora todos estes fatores possam ser variáveis, consoante as regiões e os patronos que os acolhiam.

No contexto europeu, apesar de tanta popularidade que se verificava com um maior protagonismo no meio militar²⁴ e a cobrança de impostos pelas cidades para a manutenção das suas bandas, o interesse pelos instrumentos de sopro diminuía à medida que aumentava o investimento nos consortes das cordas²⁵ (com especial ênfase no violino). As bandas

²⁴ Regista-se grande mobilidade dos músicos entre o meio militar e civil, havendo instrumentistas no exército que pertenciam a famílias com tradições musicais e outros que eram reformados regimentais a participar nas bandas civis.

²⁵ Em Inglaterra, por exemplo, o enfraquecimento das bandas deveu-se às exigências feitas aos músicos para que aprendessem os novos instrumentos de cordas e melhorassem a sua capacidade vocal. Posteriormente, no início do século XVIII, alguns músicos foram alvo de chacota cruel, pois a sua função já não era apreciada como outrora pelos cidadãos (Whitwell 1985).

mantiveram o seu lugar nos mais variados serviços para que eram requisitadas, embora este parecesse ameaçado pelo incremento dos instrumentos de corda no século XVII. No entanto, esta época marca também o aparecimento de um novo instrumento francês no reinado de Luís XIV (1643-1715), o *hautbois* (oboé), o que permitiu alterações na combinação estrutural dos ensembles de sopro. Estes grupos, que podiam pertencer à esfera civil, militar, ou às duas, tiveram uma aceitação global em vários domínios musicais, incluindo o erudito, já que Haendel compôs várias peças para estas formações designadas *hautboisten*²⁶, das quais se destaca *Fireworks Music* (1749). No país de origem do *hautbois*, a França, foi formado o mais importante ensemble com este instrumento ao qual se juntava o fagote: o *Douze Grandes Hautbois* (assim designado a partir da década de 1730), que serviu de modelo para as bandas do final do período Barroco e contribuiu para o desenvolvimento do ensemble “orquestra”²⁷. Foi também no início do século XVII que as bandas europeias começaram a receber influências de um ensemble turco – a banda *mehter*²⁸ – que se traduziram essencialmente na adoção de instrumentos de percussão (primeiro o bombo, depois pratos, triângulo e o crescente turco), que passaram a garantir a sua efetividade nas bandas civis e militares. Como consequência da adição destes novos instrumentos de percussão nos grupos europeus, no final do século XVIII o volume sonoro do grupo foi equilibrado com a inclusão de mais sopros nas bandas²⁹ para efeito de uma melhor audibilidade desses mesmos instrumentos (Polk 2001).

O modelo de bandas europeias atravessou continentes e data de 1714 a primeira referência a uma “banda de música” nos Estados Unidos da América, em Nova Iorque, por ocasião da

²⁶ Os grupos de sopro, que até essa época eram formados por charamelas, passaram a organizar-se com oboés de diferentes registos. *Hautbois* era a denominação usada desde meados do século XVII ao início do século XIX, não só para o instrumento como também para o músico que o tocava. No entanto, o instrumentista também podia ser conhecido por *hautboist*, e *hautboisten* era a designação aplicada a músicos de um ensemble de sopro que podia pertencer ao meio militar ou ao civil. Os conjuntos de *hautbois* foram um marco importante na história das bandas de música ao contribuírem não só com um instrumento novo, mas também ao definirem novas e importantes estruturas nos ensembles de sopro.

²⁷ As bandas de oboé atuavam em espaços exteriores e interiores quer como ensemble independente, quer como parte de uma orquestra. Vários músicos na corte francesa incorporavam simultaneamente a banda e a orquestra, conforme a ocasião e necessidade (Polk 2001).

²⁸ Um modelo importante para as bandas civis e militares provém de uma tradição turca desenhada durante o Império Otomano, na sequência da criação de uma tropa de elite em 1329 – os janízaros –, à qual se incorporaram as bandas *mehter*. Uma das funções primordiais destas formações musicais era tocar em campos de batalha, no meio do seu exército, para lhes incutir bravura com o seu som estridente. Por outro lado, também se apresentavam em cerimónias de Estado tocando música solene, assim como acompanhavam embaixadores nas suas visitas e faziam a receção ou despedida de pessoas importantes (Pirker 2001).

²⁹ Estas influências foram recebidas no meio militar, no civil e em géneros da música erudita. A comprovar este facto, os instrumentos turcos chegaram a marcar presença em óperas de compositores como Mozart, Haydn e Gluck, além de noutros géneros concebidos por Lully e Mozart (com a sua *alla turca* da Sonata em Lá maior, K.331), por exemplo.

ascensão ao poder de Jorge I da Inglaterra (Polk 2001). No caso português, embora existisse na corte a tradição de instrumentos de sopro desde o século XIV, é no período do Barroco, no reinado de D. João V (1689-1750), que se forma a *Banda Real*³⁰ que acompanhava o monarca em procissões, exéquias ou outros eventos especiais (Doderer 2005). Tratava-se de um agrupamento sem grande diversidade instrumental uma vez que era constituído por trombetas e timbales, excluindo a potencialidade do recém-criado *hautbois*.

É justamente o *hautbois* que na Alemanha origina a criação de um novo tipo de banda que conquistou grande prestígio e podia pertencer tanto ao meio militar como ao civil – a *harmonie*³¹. Criada a partir do modelo de ensemble de *hautbois* (oboés e fagotes) ao qual se acrescentou a trompa, a “*harmonie formaria o coro de sopros da orquestra clássica e o núcleo de todas as bandas militares posteriores*” (Whitwell 1985: 111), tendo ficado conhecida como a banda da Revolução Francesa. Deste período revolucionário que constituiu um importante ponto de viragem na história das bandas (civis e militares), destacou-se a Banda da Guarda Nacional parisiense que no final do século XVIII introduziu um novo conceito de banda ao apresentar-se com pelo menos 45 elementos (quando anteriormente eram normalmente 12), e ao tornar o clarinete o instrumento melódico principal ao invés do oboé. Neste contexto eram organizados vários festivais para os quais havia muitas obras originais escritas por compositores de renome e os novos modelos de banda tinham a intenção de transmitir ideais revolucionários através da música, sendo a música militar e os hinos à liberdade os géneros mais comuns (*Ibid.*).

No entanto, numa altura em que a performance com o propósito puramente artístico parecia ter-se implantado em definitivo, o forte crescimento e dinamismo das bandas francesas foi inibido por Napoleão Bonaparte ainda antes do início do século XIX. Uma vez que o imperador não se interessava pela música, desprezando-a como arte absoluta (Whitwell 1985), apenas permitia a presença das grandes bandas no exército desde que não envolvessem custos ao seu governo. Durante este período de conflito foram muitas as bandas que se dissolveram

³⁰ D. João V interessou-se por patrocinar um grupo de “música alta” que se apresentasse fora e dentro do palácio, ordenando a criação de um grande grupo de trombetistas que em 1724 contava com 28 elementos (incluía timbales).

³¹ O termo *harmonie* foi primariamente aplicado a ensembles de sopro contratados pela aristocracia, a bandas militares pequenas e, posteriormente, a bandas de rua, enquanto que *harmoniemusik* designava simultaneamente o seu repertório e o agrupamento. Vários compositores eruditos (Haydn, Mendelssohn e Mozart, por exemplo) dedicaram obras a estas formações (Hellyer 2001).

em alguns países, pois as cortes deixaram de poder sustentar um grupo musical. Por outro lado, enquanto se registava a queda de algumas bandas civis, erguiam-se bandas em várias corporações militares no século XIX, que providenciavam cada vez mais música funcional (incluindo atividades da Igreja) no acompanhamento de eventos que anteriormente eram da responsabilidade das bandas civis.

Com um modelo instrumental disseminado por vários países, prevalecia desde o século XVIII aquilo que Hansen (2005) define como um *internacionalismo* na música para estas formações. Embora se verificasse uma certa estandardização estrutural entre países, a constituição das bandas podia ser variável mesmo dentro dos modelos catalogados como “banda de madeiras”, “banda de metais” ou “banda mista”, apesar de serem requisitadas para funções semelhantes. Em Inglaterra, por exemplo, emergiu um movimento a partir de um modelo de banda exclusivamente de metais³² que foi imitado por todo o mundo, principalmente em países sob domínio colonial inglês como a Austrália. Este movimento³³, cujo auge se situa no final do século XIX, teve origem no reinado vitoriano durante a década de 1830 e foi a consequência de uma enorme disponibilidade de instrumentos com válvulas³⁴ e pistões, que eram mais fáceis de tocar. Com o avanço técnico que permitiu a invenção e o aperfeiçoamento dos instrumentos de sopro, foi possível desenvolver instrumentos de metal cromáticos construídos com materiais duradouros e facilmente disponíveis. Além disso, *“por causa da grande escala de produção e pelas circunstâncias económicas favoráveis, estavam acessíveis ao setor da população que anteriormente não teria possibilidade de adquirir instrumentos sofisticados”* (Polk 2001), o que afetou incalculavelmente a cultura musical da classe baixa em massa assim como todo o domínio da música instrumental. Baseado nesta tecnologia, destacou-se uma nova família de metais conhecida por *saxhorns* criada e patenteada em 1843 pelo inventor e construtor Adolph Sax³⁵, que passa a circular no mercado a partir de 1845.

³² Na Alemanha, na 2ª metade do século XIX, estas bandas também eram muitíssimo populares e envolviam grande parte da população nas suas atividades. Também em França e em Itália as bandas civis e militares consistiam principalmente ou exclusivamente em instrumentos de metal (Tarr 2001).

³³ Segundo Trevor Herbert (2000), o movimento das bandas britânicas tem sido quase inteiramente amador.

³⁴ Desde o final do século XVIII se faziam experiências em várias regiões procurando um sistema que permitisse o cromatismo nos instrumentos de metal, mas só em 1813 surgiu a criação da válvula por Heinrich Stölzel y Friedrich Blühmel. A invenção do sistema de válvula e sua aplicação nos instrumentos de metal é descrita como a principal razão de ter surgido um grande movimento de bandas de metais nas classes desfavorecidas (Herbert 2000). Este tipo de mecanismo foi testado em primeiro lugar na trompa e adaptado a outros instrumentos.

³⁵ Belga de nascimento, Sax teve a oposição de outros construtores quando registou a patente dos *saxhorns*. Considerados de boa qualidade, os instrumentos não eram uma novidade uma vez que havia anteriormente outros semelhantes.

Com a eficiência da infraestrutura industrial que fornecia instrumentos a preços mais baratos através de produção massificada e com o incremento da circulação de material variado para bandas, verificou-se um enorme crescimento do movimento de bandas na Europa (Herbert 2000). Os instrumentos com válvulas eram tocados apenas com 3 dedos da mão direita, o que constituiu uma posição relativamente confortável e natural. Eram por isso mais fáceis de aprender, havendo também a vantagem de uma técnica de dedilhação comum entre os modelos. Em Inglaterra, é impossível dissociar o desenvolvimento das bandas das instituições fabris³⁶, já que centenas de companhias industriais as patrocinaram por diversas razões: como forma de publicidade, para criar espírito de companheirismo e para providenciar uma atividade construtiva aos funcionários. Havendo grande deslocamento da população das áreas rurais para os centros industriais urbanos na procura de uma vida melhor, estas atividades eram vistas pelo patronato como salutares, afirmando a filantropia industrial e o interesse pelo bem-estar de outros. Por outro lado, segundo adianta Herbert (2000), a aristocracia encorajava a composição musical pelas classes menos ilustradas com base na crença de que a música (particularmente a erudita) representava a força da elevação moral desses estratos sociais. Assim, as bandas constituíam um veículo para a promoção das classes desfavorecidas, sobretudo rurais, e para as pessoas que demonstravam aptidões como instrumentistas.

Opinião diferente parece ter havido nos Estados Unidos da América onde as bandas se tornaram um ensemble extremamente popular, e o facto de estarem associadas às massas era altamente desvalorizado por alguns críticos musicais. Em 1835, por exemplo, o *American Music Journal* lamentava o domínio do movimento das bandas de metais na América, queixando-se de questões raciais e da falta de qualidade comparativamente com as bandas mistas, que eram encaradas como estando “fora de moda” (Hansen 2005: 25). Contudo, a criação das bandas

³⁶ À semelhança da herança inglesa resultante da revolução industrial e dos tempos livres que conduziram ao crescimento de bandas ligadas a estabelecimentos industriais e criadas pelos proprietários para os seus funcionários, também em Portugal (embora com muito menos expressão e não sendo o modelo predominante) se registaram bandas associadas a indústrias, como é o caso das fábricas de porcelanas da Vista Alegre, de metalurgia Alba de Albergaria-a-Velha, de vidros da Marinha Grande, de papel na Lousã, de cimentos na Maceira e de louças em Sacavém.

associadas a instituições escolares³⁷ parece ter funcionado como diluidor do preconceito associado a este tipo de ensembles. Como tal, Newsome (2006) valoriza a integração das bandas no sistema escolar por juntar num mesmo grupo crianças vindas das classes menos instruídas e crianças de famílias mais abastadas, revelando-se um meio de enfraquecer o preconceito que associava as bandas às classes desfavorecidas. Acrescentando a estes fatores, as bandas foram também associadas a eventos de propaganda política para além da disseminação de valores e ideais religiosos, como foi o caso dos agrupamentos pertencentes à organização do *Salvation Army*³⁸.

Desta forma, a popularidade das bandas crescia na segunda metade de oitocentos e a organização de concursos movimentava audiências fiéis, aumentando a notoriedade dos grupos e atuando como impulsionadores deste movimento. Por outro lado, surgiram em

³⁷ A partir do segundo quartel de oitocentos dá-se o início do movimento das bandas escolares, que envolveu e formou milhares de jovens. No meio académico foram organizadas bandas em Harvard e Yale por volta de 1827, modelo que foi imitado por outras instituições. Nos Estados Unidos, por exemplo, as bandas escolares cresceram a uma velocidade extraordinária e, diz-nos Polk (2001), em 1973 existiam 50.000 bandas no ensino secundário e 2.000 no ensino superior. Em Portugal esta tradição não teve a mesma intensidade que teve, por exemplo, nos Estados Unidos ou Inglaterra, mas também emergiam algumas bandas escolares. De entre outras, conhecemos a Banda Escolar do Troviscal (Aveiro), fundada em 1911 pelo professor José de Oliveira Pinheiro, que a organizou com os rapazes da escola onde lecionava, e a Banda Escolar da Mamarrosa (Aveiro), fundada em 1916 pelo professor primário Jaime Oliveira.

³⁸ No ano de 1865, em Londres, era fundado por William Booth um movimento ou “exército” religioso a favor do evangelismo, o *Salvation Army*, que assentava na crença de que as pessoas precisavam de salvação espiritual através da disseminação da doutrina cristã. Tendo em vista uma reforma social mais justa para os pobres, esta missão expandiu-se a uma velocidade espantosa e tomou a forma de uma organização militar (também visível na escolha do nome) para afastar a indisciplina. O aparecimento das bandas do *Salvation Army* na Inglaterra, cujas performances configuravam um verdadeiro espetáculo cativante para o público (que seria alvo de evangelização), trouxe efeitos significativos no cenário internacional das bandas de metais. Mas como nos diz Herbert (2000), estes grupos foram separados do movimento de bandas de metais civis como um todo, sendo as bandas seculares referidas muitas vezes por escritores desta organização como “outside bands”. O fundador deste exército partiu do primeiro modelo instaurado em 1878 e iniciou uma pequena tradição de bandas que cresceu rapidamente, ao ponto de, oito anos depois, existirem cerca de 400. Descrita pelo fundador como um “órgão ambulante” (já que os órgãos da igreja não se deslocavam até ao povo), foi criada uma coleção contendo as peças exclusivas executadas por estes grupos: *The Salvation Army General Band Book*. Só em 1990 é que a interpretação de obras deste compêndio foi autorizada às bandas exteriores ao movimento. Por norma, as composições musicais deste exército deviam estar relacionadas com hinos ou canções sagradas, e talvez por isso continue a ser raro as bandas do *Salvation Army* tocarem repertório que não é originalmente seu. Estas bandas abriram as portas às mulheres como nenhum grupo do género tinha feito antes, pois o seu fundador defendia a participação dos dois géneros não só na música como em outros ofícios, e em 1890 havia cerca de 5.000 mulheres nas bandas deste exército. Evitando música que envolvesse virtuosismo e demasiada exposição, o fundador aligeirou algumas regras em 1901 ao permitir que os compositores escrevessem música que não fosse inspirada em textos religiosos. Contudo, a ideia de Booth era a organização de um exército internacional, e os seus discípulos divulgaram a mensagem por todo o mundo, espalhando a missão por França, Estados Unidos da América, Canadá, Austrália, Canadá, Suécia, Suíça e Rússia, entre outros países. Na opinião de Herbert (2000: 216), excetuando a Igreja Católica, o *Salvation Army* foi a organização mais poderosa no que se refere à disseminação de um tipo particular de *cultura musical universal*, protagonizada pelas bandas que foram um instrumento poderosíssimo nessa transmissão.

vários países figuras de referência³⁹ nos movimentos nacionalistas de bandas, como o luso-descendente John Philip Sousa (1854-1932) nos Estados Unidos, por exemplo. Com uma atividade musical intensa e que abrangia a sociedade em massa, foi surgindo uma população musicalmente letrada. Devemos, aliás, reconhecer que, tal como no caso português, as bandas desempenharam noutros países um papel pedagógico crucial, já que antes da criação dos conservatórios eram as suas escolas que proporcionavam a educação musical acessível a pessoas de estratos sociais menos favorecidos.

Para acompanhar as exigências do crescimento das bandas de sopro, foram fundadas casas de edição especializadas cujas publicações substituíam as partituras escritas à mão, propiciando uma standardização na estrutura instrumental. Em Inglaterra, no ano de 1837 havia já duas editoras que introduziram a música para estes grupos nos seus catálogos, destacando-se a *D'Amaine* que foi a primeira editora a publicar arranjos de música contemporânea⁴⁰ para banda. Ao mesmo tempo, *Wessel & Co* publicou o semanário *Brass Band Journal* com árias e seleções de compositores contemporâneos, e em 1857 Richard Smith, professor, compositor e maestro de banda de metais, fundou a *Champion Brass Band Journal*. Na década de 1860 o fenómeno reproduziu-se em Hanôver e Dresden, por exemplo. Tendo em vista uma uniformização, começaram também a aparecer revistas especializadas como *The British Bandsman* em Inglaterra, fundada em 1887 e ainda em atividade. Tinham como objetivo a disseminação de valores musicais comuns, intensificar o interesse em concursos, sublinhar a sua importância e conferir alguma uniformização ao movimento.

No final do século XIX, as bandas alcançaram um novo espaço de atuação no domínio das atividades desportivas, fazendo assim justiça à sua faceta multifuncional. Aliado a estas

³⁹ Na 2ª metade do século XIX, em que as bandas de sopro tiveram mais expressão, encontramos grandes nomes associados ao progresso destes grupos, como Enderby Jackson (1827-1903) e Alexander Owen (1851-1920) na Inglaterra e Patrick Gilmore (1829-1892) e John Philip Sousa nos Estados Unidos da América, por exemplo. Todos permaneceram na história como grandes referências no trajeto das bandas, mas o que ganhou maior notoriedade talvez tenha sido o compositor luso-americano John Philip Sousa. Tendo emigrado para os Estados Unidos da América em 1868 para ser aprendiz e posteriormente maestro da Marinha até 1892, Sousa formou neste ano a sua banda, tendo contratado os melhores instrumentistas da época. Fez vários ensaios para aumentar o grupo, organizou digressões incluindo a Europa e o seu impacto na cultura musical americana foi estrondoso. No caso norte-americano, a sua morte assinala o fim da “idade de ouro” das bandas e, a partir daí, o interesse destes grupos foi transferido para o âmbito escolar, que já vinha a crescer há várias décadas.

⁴⁰ Além dos arranjos ou transcrições de sinfonias, aberturas, óperas e oratórias de compositores, incluindo Beethoven, Rossini, Liszt, Verdi, Tchaikovsky, Brahms e Bruckner, o repertório tanto dos grupos civis como dos militares consistia em marchas, medleys, peças populares, música de batalha, canções patrióticas e peças originais. Ainda assim, alguns músicos eruditos compuseram música original para as bandas, como Mendelssohn, Meyerbeer, Berlioz, Spontini, Rossini, Strauss e Wagner.

atividades e muito especialmente ao futebol americano, emergia um novo conceito de banda em movimento – a *marching band*⁴¹, que se apresentava antes e nos intervalos dos jogos. Além deste novo conceito de banda em movimento, havia um outro formato de bandas cujos músicos se deslocavam de bicicleta em alguns países como os Estados Unidos da América e Itália.

No início do século XX, vários fatores marcam o início do declínio do favoritismo e da expansão das bandas, e um dos agentes principais foi a Primeira Grande Guerra (1914-1918). Ao mesmo tempo que muitas bandas ficavam sem músicos que partiam e desapareciam no conflito, a situação financeira e o desemprego de muitos países também não era favorável ao apoio e manutenção destes grupos face a outras necessidades primárias. Por outro lado, na década de 1920 desenvolviam-se as emissões radiofónicas e as gravações áudio e vídeo que veiculavam novos estilos musicais que rapidamente ganharam preferência, como o *jazz* ou, mais tarde, o *rock*. Assim, ao mesmo tempo que surgiam as primeiras associações⁴² de bandas de sopro, a concorrência no mundo do entretenimento – com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, a televisão, o desporto, entre outros – promoveu um decréscimo no público seguidor e conhecedor das bandas (Herbert 2000). Como consequência, em Inglaterra alguns concertos em espaços exteriores foram transferidos para recintos fechados que podiam atrair seguidores interessados, propiciando também o aparecimento de uma nova geração de compositores⁴³ que passaram a explorar novas condições acústicas, sobretudo a partir da década de 1960. Desta forma, para obter texturas mais variadas, as bandas investiram no naipe da percussão (que incluía o xilofone, vibrafone, carrilhão, bongós, clavas, jogo de sinos) além de outros pequenos instrumentos que se juntavam aos tímpanos, glockenspiel, bombo,

⁴¹ Estas bandas, que devido à necessidade de ampla projeção sonora privilegiam os metais e a percussão, foram-se tornando maiores para preencher o espaço nos grandes estádios e, seguindo o modelo iniciado pela Banda da Universidade de Illinois, exibem uma marcha baseada em desenhos padronizados ao longo do campo de jogo. Rapidamente surgiram concursos específicos para *marching bands*, o que estimulou um aumento brutal dos grupos, assim como uma marcha cada vez mais rápida.

⁴² A Associação Nacional de Diretores de Banda Universitária (CBDNA) em 1941, a Associação de Mestres de Banda em 1929 nos EUA ou a Associação de Diretores de Banda do Canadá, em 1931. Já a Associação das Bandas de Metais do Norte da América (NABBA) foi fundada em 1983 para promover e desenvolver o estilo de bandas inglesas pelos Estados Unidos e Canadá, e realiza um concurso nacional desde o ano de fundação. Em junho de 1991, surgiu a Associação Brasileira de Bandas e no mesmo ano, numa palestra na Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis, o professor Hermes de Andrade da Universidade Estácio de Sá no Rio de Janeiro manifestava a pretensão de organizar a Associação Luso-Brasileira de Bandas que, até à data, não foi instituída (*A Voz de Azeméis*, 2/8/1991). Além destas associações vários países organizaram bandas jovens nacionais.

⁴³ Segundo Percy Grainger, as bandas sofriam de outro mal, pois quase toda a música por elas tocada era adaptada de peças de outros ensembles, e na década de 1930 vários compositores começaram a ficar interessados em escrever grandes obras originais como sinfonias, concertos, etc.

tambores, pratos e triângulos usados anteriormente. A aceitação geral da percussão como parte legítima da banda foi um desenvolvimento significativo que contribuiu para a maturidade do grupo e a sua aceitação no restante universo da música (Newsome 2006).

Outro aspeto importante na história das bandas prende-se com a temática do género. Nos Estados Unidos da América, como em tantos outros países, porque as mulheres não eram admitidas nas bandas, estas formavam as suas próprias bandas – como é exemplo o grupo de Helen May Butler, formado ainda no final do século XIX. Já em Inglaterra, a entrada das primeiras mulheres nas bandas coincidiu com problemas de recrutamento em 1938, quando as bandas civis perderam muitos homens para as forças militares preparadas para a Segunda Guerra Mundial. No entanto, as mulheres continuavam a ter mais oportunidades nas novas bandas escolares, pois nos grupos onde não havia falta de homens tinham poucas hipóteses de progredir. Apesar de ser um marco significativo de libertação social – pois começavam a ter acesso a um espaço reservado a homens –, as mulheres eram aconselhadas a não casar se quisessem ter sucesso nestes grupos. Em Inglaterra, e de acordo com Trevor Herbert (2000), até ao final do século XX a presença de mulheres nas bandas de metais era ainda bastante reduzida.

Nas últimas três décadas as bandas aumentaram o profissionalismo com a formação especializada oferecida aos músicos. Apesar disso, Herbert (2000) considera que, embora tenham alcançado um estatuto de excelência, as bandas permanecem com acesso reservado ao domínio da chamada “cultura erudita”. Não obstante a opinião de Herbert, na década de 1970 a Universidade de Salford promoveu as bandas filarmónicas ao lugar de saber académico ao criar um curso universitário especificamente dedicado às bandas de metais. Estes ensembles, que até então pertenciam a um vasto mundo de música amadora, encontravam agora espaço nesta universidade e posteriormente noutras academias, como saber especializado, além de conquistarem também o seu lugar em todos os conservatórios britânicos e de outros países.

2.1.2 - As bandas militares

Até ao fim da Idade Média, a presença da música no contexto militar tinha funções muito particulares, designadamente através do uso da percussão que se acreditava poder incutir

coragem e determinação nos combatentes, e também emitir sinais codificados para as batalhas, suportando igualmente o ritmo de marcha. Em Portugal, a associação da música ao contexto militar é conhecida na Idade Média (mais precisamente desde o início da monarquia nacional), através de registos que referem a participação nas batalhas de pequenos grupos com os instrumentos de sopro e percussão disponíveis em cada época. No arquivo da Torre do Tombo em Lisboa podemos encontrar referências a músicos de sopro e percussão em diversos tipos de documentação como alvarás, certidões ou processos de julgamento da Inquisição e outro tipo de registos, associados a funções de corte e militares, com maior incidência a partir do início do século XVI. A testemunhar a importância e uso dos instrumentos de sopro e percussão no contexto militar estão alguns registos de compra de material de guerra, nos quais são incluídos.

Ainda que não houvesse uma homogeneidade estrutural nos grupos musicais entre as organizações militares, existia um número variável de instrumentistas a elas associados não só em território nacional como, a partir de finais do século XV, nas colónias portuguesas onde se estabeleciam unidades militares, com especial destaque para os territórios de Goa e Brasil. A inexistência de um regulamento geral no que concerne à contratação de músicos permitiu uma organização individual em cada corporação de acordo com os recursos. No caso específico de Ponte de Lima no ano de 1530, por exemplo, existe na Torre do Tombo uma cópia de uma carta do rei para João Fernandes (capitão da ordenança da localidade) a mandar suspender o ensino da gente militar, dispensado os pífaros e sargentos (Torre do Tombo – Código de referência: PT-TT-CC/1/45/119). Compreende-se, neste caso, que a instituição cessava em 1530 o treino de novos recrutas, incluindo os músicos tocadores de pífaros.

Seria durante o Renascimento, após a sugestão do historiador e músico italiano Nicolau Maquiavel, que na sua obra *A Arte da Guerra* (1521) recomendava o emprego de pífaros para uma maior perfeição na marcha das companhias, que as unidades militares começaram a abandonar uma prática musical exclusivamente composta por efeitos sonoros e rítmicos⁴⁴, abrindo caminho para a ascensão das bandas militares. Na sequência destas transformações,

⁴⁴ Em Portugal, as primeiras obras sobre organização e doutrina militar que contemplam a definição dos diferentes toques instrumentais datam do século XVI, e só em 1643 D. João IV organizou o primeiro sistema de forças militares, com Terços de Infantaria e Companhias de Cavalaria. A nova organização estipulava que em cada Terço existisse um tambor-mor, e em cada companhia dois tambores e dois pífaros. Na Cavalaria havia trombetas (Sousa 2008). Ao contrário do que sucedia anteriormente, com a organização do primeiro sistema de forças militares definiu-se também a estrutura padrão dos grupos musicais nos diferentes ramos militares.

ao longo do século XVII iniciava-se na Europa e América a distinção entre dois tipos de unidades musicais: *fielddmusic*⁴⁵ e “banda de música”. Enquanto que o grupo *fielddmusic* tinha como função emitir sinais e comandos que as tropas deviam reconhecer, obedecer e que regiam a vida militar, a banda de música, sendo uma unidade separada controlada por um maestro e composta por músicos profissionais, era usada principalmente para funções cerimoniais e sociais e, por vezes, contratada pelos oficiais das corporações como seus empregados. As bandas eram necessárias tanto em tempo de guerra como de paz, tendo como obrigação participar em paradas, desfiles, escoltas reais, marcar o ritmo da marcha das tropas e emitir sinais sonoros codificados (Montagu 2001).

Os estudiosos mostram que, até meados do século XVII, a música militar podia constituir-se por tambores, pífaros e charamelas e foi com a adição do *hautbois* (oboé), instrumento que substituiria as charamelas, que França definiu um novo modelo de banda militar tal como acontecia com as civis. Em 1665 as companhias de mosqueteiros já tinham este instrumento e muitas das suas obras eram compostas por Jean-Baptiste Lully⁴⁶, que foi nomeado pelo rei para supervisionar a música militar, tendo como obrigação orquestrar algumas melodias. O oboé espalhou-se por toda a Europa (na Inglaterra na década de 1670) e, como o seu timbre era mais suave que o das charamelas, tornou-se necessário incluir um maior número de executantes. Segundo informações de Polk (2001), embora existam registos do século XVIII que mencionam estas bandas compostas por 6 elementos (com *hautbois* soprano, *hautbois* tenor e fagotes), havia variações regionais. Na Alemanha⁴⁷, ao adicionar a trompa ao grupo de oboés e fagotes, determinou-se o aparecimento da banda *harmonie*. Segundo as informações de Sousa (2008) é possível constatar que em Portugal, no ano de 1762, se usava a base da banda *harmonie* já que, solicitado para reorganizar o exército, o Conde Lippe determinou que os grupos militares fossem compostos por flauta, oboé, fagote, trompa, clarim, caixa e bombo.

⁴⁵ No caso português, Vera Pereira (2010) traduziu *fielddmusic* para fanfarra devido às parecenças entre estes dois grupos a nível funcional.

⁴⁶ Existem marchas e árias escritas pelo compositor que estão compiladas com o título *Partitions de plusieurs marches et bateries de tambour tant françois qu'étrangères avec les airs de fifre et de hautbois a 3 et 4 parties*. Podiam ser tocadas tanto pelo oboé como pela charamela e são ótimos exemplos da música que se escrevia para o novo instrumento francês.

⁴⁷ Relativamente a obras publicadas, data de início desse século, mais precisamente do ano de 1720, uma das mais antigas partituras para banda, neste caso saxã (Kappey 2003). Mas a composição mais relevante que se conhece da época é a *Music for the Royal Fireworks* (1749) de Haendel, escrita para uma versão ampliada da banda que incluía timbales.

Juntamente com a inclusão de novos instrumentos de sopro, ao longo do século XVIII acentuou-se a influência das bandas turcas (*mehter*), que já vinha a ganhar força desde o século anterior por ocasião das guerras com grupos dos janízaros. Com a inclusão dos novos instrumentos de percussão criava-se a base da moderna banda sinfónica e, tal como nos grupos civis, cujo desenvolvimento era mais ou menos paralelo ao sofrer transformações semelhantes pelos mesmos fatores, reforçou-se o naipe de sopros pela necessidade de equilibrar o conjunto para que todos fossem audíveis. Com estas transformações, no século XVIII é regulamentada a organização e uso da música militar por toda a Europa, adotando “a configuração que chega à actualidade, tanto no ponto de vista organizacional como funcional, como de denominação” (Dinis Gomes 2007: 156).

Um ponto de viragem nas bandas militares (e também nas civis) situa-se precisamente no período associado à Revolução Francesa, ao serem usadas em grande escala para funções nacionalistas⁴⁸ através de festas patrióticas e através do trabalho ativo de compositores de renome como Cherubini ou Gossec (segundo Dinis Gomes (2007), o primeiro a usar a vertente sinfónica na banda militar). Gossec (1734-1829) foi quem mais compôs música revolucionária para banda, escrevendo muitas vezes para grupos com centenas de músicos. A banda militar tornou-se um elemento fundamental do governo e servia de elemento de propaganda, ao transmitir através da música as ideias políticas estatais. Materializado por este fervor patriótico, o hino nacional da república francesa resultou de uma destas obras, composta por Rouget de Lisle em 1792.

Neste contexto, e após a evidência do enorme impacto que as bandas militares tinham no público, é criada no mesmo ano de 1792 uma instituição gratuita, a *École de musique de la Garde* que se tornou o atual *Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris* e que surgiu com a necessidade de treinar músicos para o exército. Aquando da tomada da Bastilha (1789), as bandas francesas integravam entre 9 a 12 músicos, à semelhança das militares inglesas, austríacas e prussianas deste período. No mesmo ano era fundada por Bernard Sarrette a mais influente das bandas francesas, a Banda da Guarda Nacional de Paris com 45 músicos, juntando clarinetes, flautas, trompas, fagotes, serpentões, trombones, clarins, cornetas, timbales,

⁴⁸ Em Inglaterra, no final do século XVIII (1790), aumentava significativamente o número de pequenas bandas que se associavam a regimentos voluntários. Eram criadas por fundos governamentais, subscrições ou patrocínio dos oficiais, sendo consideradas essenciais para dar uma imagem séria à milícia, com ressonâncias de patriotismo. Diz-nos Newsome (1998) que, estando ligadas às unidades militares, não só recebiam apoio financeiro como uniformes e facilidades de ensaio.

tambores, triângulo e bombo (Freitas 1946). Napoleão, que fomentou várias guerras pela Europa, permitia apenas as bandas que não constituíssem mais um encargo para o seu governo mas “concordava que as másculas harmonias inspiravam audácia e coragem na sensibilidade das tropas” (Correia 2002: 2). Todavia, tendo em vista uma função puramente prática mas influenciadora na rotina militar, após uma inspeção das tropas em Mongúncia em 1813, Napoleão informava o Ministro da Guerra: “Passei revista a vários regimentos que não tinham banda. Isto é intolerável! Apresse-se em enviá-las” (Ibid.). Conclui-se que o imperador esperaria que os oficiais das várias companhias ou outras entidades suportassem o seu custo tal como acontecia em Inglaterra⁴⁹, onde as bandas regimentais, consideradas pelo departamento de guerra como uma questão de luxo, eram permitidas desde que a sua manutenção fosse da responsabilidade dos oficiais das corporações. A música ao ar livre era elevada a uma posição superior, em parte devido à incorporação de músicos com formação artística mais sólida. Este facto também foi consequência da “superioridade das bandas dos exércitos napoleónicos e a grande influência que exerceram no desenvolvimento nas bandas de outras nações com as quais o imperador entrou em contacto” (Kappey 2003: 88). Foi, aliás, devido ao contexto de invasão eminente que a família real portuguesa se deslocou para o Brasil em 1807, e na comitiva levava a *Charanga da Brigada Real*, que seria um modelo inspirador para as bandas brasileiras (Binder 2006).

Não só esta como outras guerras estimulavam as bandas e a música militar. Mas neste período em particular, que favoreceu o gosto e crítica das massas, o seu impulso também se deveu aos grandes comícios e festivais para os quais eram solicitadas em França, assim como à disponibilidade de novos instrumentos. As bandas tornavam-se cada vez maiores e na primeira década do século XIX, ao aumentar a quantidade e tipos de clarinetes por influência francesa, as maiores bandas militares europeias já tinham atingido a dimensão atual⁵⁰, conduzindo, por vezes, à necessidade de contratar músicos civis. Entretanto a popularidade das bandas despertou o interesse de as empregar noutras ocasiões: Rossini, por exemplo, introduziu uma banda militar no palco durante a performance da ópera *Ricciardo e Zoraide*, em 1818.

⁴⁹ Saliente que, seguindo esta ordem de pensamento, em 1820 o Ministro da Guerra francês reduziu as bandas patrocinadas pelo Estado a 8 músicos e os instrumentistas além destes previstos deviam ser pagos pelos oficiais (Kappey 2003).

⁵⁰ A testemunhar o crescimento das bandas nesta época, em 1822 o Imperador Francisco I da Áustria limita o número de músicos a 34, quando anteriormente atingiam os 50 ou 60 elementos (Polk 2001).

Relativamente aos desenvolvimentos do século XIX, Whitwell define claramente 3 fases distintas das bandas militares:

*Nunca durante a história moderna houve um século em que o prestígio do militar tenha sido tão elevado como no século XIX. (...) Há 3 períodos das bandas militares oitocentistas: 1) o período do início do século com as guerras de Napoleão, quando as bandas militares na maior parte dos países aparentemente apenas continuavam com o *harmoniemusik* do séc. XVIII; 2) entre 1820 e 1825 num período de extraordinário desenvolvimento dos instrumentos de sopro e de crescimento em tamanho e instrumentação das bandas militares por todo o lado; 3) finalmente, isso conduz a meio do século à “Idade de Ouro” das bandas militares (Whitwell 1985: 203, tradução minha).*

No século XIX as bandas desenvolveram-se vertiginosamente e o repertório aumentava consideravelmente, quer através de obras originais, quer através de arranjos. Além da organização de escolas⁵¹, vários países nomearam distintas personalidades do meio para uniformizar as suas bandas regimentais. Um desses reformadores foi Wilhelm Wieprecht que, além de desenvolver novos instrumentos com válvula, estava também empenhado em criar uma instrumentação fixa, sendo o primeiro a construir uma banda de metais com os instrumentos modernos. Foi convidado a organizar as bandas de cavalaria e nomeado diretor de todas as bandas da guarda prussiana em 1838, cujo modelo⁵² se estendeu pelo resto da Europa. Era especialista naquilo que os periódicos do Portugal oitocentista designavam de “concerto monstro”, tendo em 1843 dirigido uma corporação musical com mais de 1.000 músicos. Com o sucesso e extraordinário progresso que Wilhelm Wieprecht desencadeou nas bandas alemãs, os exércitos franceses reconheceram a sua superioridade e empreenderam esforços para as tentar igualar. Assim, convidaram Adolph Sax para ajudar no incremento das bandas francesas, tendo este mudado a residência para Paris. Adolph Sax, que estava ao serviço do exército francês e tinha criado uma família de instrumentos de metal com potencial cromático (*Saxhorn*)⁵³, criou também um instrumento de palheta, o saxofone, que foi introduzido nas bandas de infantaria francesas por volta de 1845.

⁵¹ São exemplos a Escola de Música Militar na Bélgica, a Escola de Praga e o Ginásio de Música Militar de Paris (1836). Esta última escola, que formava instrumentistas e maestros, foi criada para reorganizar as bandas da armada francesa que estavam em decadência desde 1830, tendo funcionado até 1870.

⁵² Os instrumentos eram as cornetas, trompetes, trompas, eufónios e bombardão (Kappey 2003). Empenhado num novo conceito de banda e sua standardização, propôs uma divisão em 21 partes diferentes agrupando os instrumentos em 3 registos (Whitwell 1985).

⁵³ Segundo Borba e Lopes-Graça (1996), esta família era constituída por 7 elementos com intervalos de 4ª e 5ª. Em Portugal o *saxhorn* em Mi bemol é conhecido por saxtrompa e é possível encontrar várias partituras com instrumentos desta família no espólio do século XIX da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.

Por outro lado, na música militar austro-húngara, o *kapellmeister* do exército Andreas Leonhardt (1800-1866), autor do *Systemisierung der Militär-Musikbanden* (1851), idealizou uma profunda reforma aumentando as bandas para 60 elementos, dimensão que se manteve até à Primeira Guerra Mundial. Esta reforma teve muita influência em vários países, mas principalmente na Prússia através do diretor da corporação de guardas de então, Wilhelm Wieprecht. Whitwell (1985) diz-nos que relativamente à Inglaterra a história é um pouco diferente, porque não tinha durante este período fortes personalidades como Wieprecht na Prússia, Leonhardt na Áustria ou Sax em França, e o custo das bandas era da responsabilidade dos oficiais que tinham encargos acrescidos com a compra dos novos instrumentos.

Com a proliferação de publicações periódicas especializadas, as bandas ajustavam a sua instrumentação para tocar as obras publicadas nos periódicos que subscreviam. Em 1845 surge em Inglaterra o *Military Journal* que defendia uma instrumentação equilibrada nas bandas, no mesmo ano em que a Boosey & Hawkes fundava o *Band Journals*, especializado em música militar. Em 1857, a fundação da *Escola Militar de Kneller-Hall*⁵⁴ (em Twickenham, subúrbios de Londres) permitiu a qualificação dos primeiros maestros de banda do exército, ao mesmo tempo que os músicos militares conquistavam um estatuto oficial.

As bandas militares deixavam de ser um grupo com funções puramente militares para se apresentarem em vastas atividades sociais que envolviam música, intensificando assim o seu contacto com as populações. Com a disponibilidade de instrumentos melhorados, as bandas podiam tocar peças mais ambiciosas como arranjos de música erudita. Os melhores compositores da época viam nelas uma oportunidade de fazer chegar a sua música às massas, interessando-se em fazer arranjos das suas melhores obras para estas formações. Salientam-se, neste caso, Mendelssohn, Berlioz, Rossini, Wagner, Strauss e Spontini. Liszt e Meyerbeer chegaram a pedir que Wieprecht transcrevesse a sua música com esse propósito (Whitwell 1985). No que concerne a atuações públicas, a “idade de ouro” das bandas militares foi atingida na segunda metade do século XIX, com uma popularidade que se deveu, em parte, à inexistência de orquestras que prestassem serviços públicos.

⁵⁴ Esta tornou-se a *Royal Military School of Music* em 1865, e visava a resolução dos problemas de standardização das bandas britânicas numa altura em que grande parte dos maestros do exército eram civis ou estrangeiros (Polk 2001).

Um ótimo local de contacto entre bandas militares europeias foi o Congresso Internacional de Música Militar inserido na Exposição de Paris em 1867, que permitiu fazer comparações entre as bandas da época. Neste evento ocorreu uma competição internacional⁵⁵ para bandas militares, à qual responderam as melhores bandas europeias vindas da Áustria, Prússia, Baviera, Baden, Bélgica, Holanda, França, Espanha, Rússia e França. Com este evento instalava-se uma certa rivalidade internacional, as bandas aumentavam o seu tamanho e o modelo francês⁵⁶, que apresentava proporções gigantescas, foi importado para Itália e Espanha. Num mesmo evento apresentaram-se diferentes organizações de bandas militares que serviram de inspiração a estes e outros países que não se apresentaram a concurso.

Com este intercâmbio estrutural, pedagógico⁵⁷, de repertório e até de músicos, a banda militar tornou-se um fenómeno transnacional, embora com epicentro na Europa, sendo organizados eventos que visavam uma uniformização com carácter quase universal. Na Rússia, por exemplo, Rimsky-Korsakov foi nomeado inspetor das bandas navais em 1873 com o objetivo de melhorar os padrões. Seguindo a tendência da uniformização da música militar, na Itália, Alessandro Vessella (1860-1929), que em 1885 era nomeado diretor da *Banda Comunale di Roma*, escreveu um tratado de instrumentação (*Studi di strumentazione per banda*), standardizou as partituras para bandas pequenas, médias e grandes, e o seu modelo e repertório foi seguido pela maior parte das bandas de música italiana a partir da década de 1920.

Entretanto, nos Estados Unidos da América destacava-se a atividade de John Philip Sousa, que em 1880 foi convidado a dirigir a Banda da Marinha Americana, o grupo mais antigo em atividade formado em 1798 por decreto do presidente John Adams e que tocou pela primeira vez na Casa Branca em 1801. Esta banda, que estabeleceu uma tradição para bandas e orquestras americanas em cerimónias nacionais (Hansen 2005), foi dirigida pelo luso-americano durante 12 anos e tornou-se uma das mais importantes do país, em parte por este a ter enriquecido com peças originais e transcrições, aumentando o repertório do grupo.

No século XX, com o avanço tecnológico, grande parte das unidades de *fieldmusic* de vários

⁵⁵ O primeiro lugar coube a três bandas: Infantaria da Áustria, da Prússia e da Guarda de Paris.

⁵⁶ Esse modelo seria composto por “*flautas, requintas, clarinetes, oboés, saxofones (soprano, alto, tenor e barítono), cornetins, clarins, trombones, saxhorns em si bemol, saxotrompas, saxhorns barítonos, saxhorns baixos, saxhorns contrabaixos, saxhorns contrabaixos graves, caixa de rufo, bombo e pratos*” (Freitas 1946: 48).

⁵⁷ Em 1873 principiou um curso para maestros de banda na Musikhochschule de Berlim, que se tornou o centro de ensino nesta área para vários países, incluindo o Japão.

países foram dissolvidas. As bandas também já não tinham a utilidade prática que demonstravam noutros tempos de guerra, cingindo-se a cerimónias de Estado ou outros eventos públicos para que fossem solicitadas. No caso português, em 1937 o Governo considerava que o Exército gastava demasiado dinheiro com as bandas militares e, das 32 que existiam em território nacional, restaram 8⁵⁸. Esta drástica redução produziu um duro golpe na música que chegava às populações, pois *“se por um lado deixou livres muitos maestros e professores de música, a longo prazo provocou a inatividade de muitas filarmónicas, e um decréscimo significativo na vida musical das cidades onde estavam implantados os quartéis com banda”* (Lameiro 2006: 14). À semelhança do que aconteceu em Portugal, no século XX foram abolidas algumas bandas europeias tendo em conta o orçamento estatal, mas a sua falta nos regimentos afetou o funcionamento das corporações tendo consequências na motivação e disciplina das tropas. No entanto, no final do século XX, apesar de constatada a utilidade das bandas, as dificuldades financeiras em alguns países continuavam a não permitir a manutenção destes grupos em muitas corporações.

Atualmente as bandas militares demonstram um nível artístico e profissional elevado e muitas apresentam uma estrutura de banda sinfónica com a inclusão de instrumentos de cordas (violoncelos e contrabaixos) e um diversificado naipe de percussão. Para esta superioridade também contribuiu a enorme quantidade de música original escrita por compositores capazes de explorar a textura e os recursos tímbricos das bandas militares da atualidade.

⁵⁸ Permaneceram nas seguintes unidades: Regimento de Infantaria n.º 1 em Lisboa (1ª classe), Batalhão de Caçadores n.º 5 em Lisboa (1ª classe), Regimento de Infantaria n.º 6 no Porto (1ª classe), Regimento de Infantaria n.º 12 em Coimbra (2ª classe), Regimento de Infantaria n.º 15 em Tomar (2ª classe), Regimento de Infantaria n.º 16 em Évora (2ª classe), Batalhão de Infantaria n.º 19 na Madeira (3ª classe) e Batalhão de Infantaria n.º 18 nos Açores (3ª classe).

CAPÍTULO III

UNIVERSO CONCEPTUAL E CONTEXTOS DE FUNDAÇÃO DAS BANDAS FILARMÓNICAS EM PORTUGAL

3.1 - Ensembles que incorporam instrumentos de sopro em Portugal: designações e conceitos

O primeiro problema com que se depara um investigador cujo enfoque de trabalho se centra nas bandas filarmónicas em Portugal é o esclarecimento da relação entre **designação** e **conceito** utilizada para referir este tipo específico de agrupamento. Neste estudo, desde o início da investigação que me confrontei com a aplicação de diferentes designações associadas à Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, presentes em momentos diferentes da história. Perante a hipótese que levantei de existirem outros grupos na localidade para além desta banda, necessitei de proceder a um levantamento e análise de vários documentos que referenciavam este e outros agrupamentos. Esta necessidade surgiu da ausência de estudos dedicados à problemática dos conceitos, para cujo esclarecimento eu pretendo contribuir com este trabalho. A definição conceptual foi, por isso, uma preocupação constante no decorrer da investigação e a sua análise abrange essencialmente documentação relativa à zona norte do país.

Ainda que, relativamente aos ensembles civis portugueses, as palavras *banda* e *filarmónica* se apresentem normalmente juntas, é muito frequente imporem-se outras designações variáveis – como a seguir darei conta – como formas de designar o mesmo tipo de agrupamento instrumental. Assim, é comum a utilização das palavras *banda* e *filarmónica* isoladas, assim como *música*. Estas designações são empregues ainda nos dias de hoje convivendo com outras, associadas a agrupamentos específicos com especial enfoque para aqueles constituídos por instrumentos de sopro de metal (*fanfarra* e *charanga*). Verifiquei, no entanto, a existência de outras designações que foram desaparecendo por estarem associadas a uma estrutura

instrumental atualmente extinta que incluía cordas (o caso dos termos *capela* e *orquestra*) ou porque os instrumentos que a constituíam foram substituídos por novos tecnicamente melhorados (substituição da *charamela* pelo oboé). Ou seja, ao longo da história, é possível identificar a utilização da mesma designação para tipos de agrupamentos diferentes e, também, designações diferentes para o mesmo tipo de agrupamento.

Nesta análise apercebi-me de que, especialmente no século XIX, a atribuição das designações aos agrupamentos dependia frequentemente da sua função associada ao espaço de ocorrência da performance (interior/exterior) e ao contexto (militar/civil). Todos os termos estão associados a ensembles que incluem instrumentos de sopro que existiram ou existem em Portugal. A diversidade destes termos tornou verdadeiramente difícil determinar a que tipo de grupo (conceito) se refere a literatura dedicada aos agrupamentos que, embora dispersa (cartas, artigos de jornais locais e nacionais e documentação de arquivo), constitui a única fonte escrita à qual podemos recorrer para encontrar alguma informação neste domínio. Depois de um trabalho de análise histórica foi possível clarificar a estrutura, atividades e repertório associados a cada agrupamento permitindo, através da recorrência de padrões, associar designações a determinadas organizações instrumentais e entender como elas se desenharam ao longo do tempo.

De seguida farei uma abordagem pormenorizada sobre os diferentes conceitos/designações com os quais um investigador se depara quando opta por trabalhar neste universo musical.

3.1.1 - Banda

Fernando Binder (2006: 13), musicólogo brasileiro que tem desenvolvido um trabalho aprofundado sobre bandas de música no Brasil, salienta que a “*grande diversidade de usos e termos complica o trabalho do pesquisador, principalmente para fins de classificação*”. O problema começa precisamente na definição do conceito de *banda*. Desde logo se evidencia uma enorme ambiguidade conceptual pois a palavra *banda* tem tido várias aplicações na música, mais ou menos precisas já que, num sentido mais abrangente, poderá referir-se praticamente a qualquer conjunto instrumental (englobando cordas, sopros e percussão) (Polk 2001). Recorrendo a

enciclopédias e dicionários especializados em música, podemos confirmar o que entendo ser, por vezes, a existência de uma subjetividade relativa na definição do termo, tanto a nível nacional como internacional.

Embora não mencione a partir de quando o termo foi associado a um ensemble musical, Polk sugere que, até ao século XVIII, a palavra *banda* referia-se a um agrupamento constituído normalmente por instrumentos da mesma família. É o exemplo dos *24 violinos do Rei* (Luís XIV), um grupo composto por violinos, violas e violoncelos e designado “a grande banda” (*la grande bande*) a partir da década de 1650, e da sua similar contemporânea patrocinada por Carlos II de Inglaterra, conhecida por “a banda do rei” (*the king’s band*). Por extensão, o termo começou a ser aplicado na designação de *orquestra* e os dois eram usados indistintamente com alguma frequência. Apesar de Polk referir que o termo já era utilizado anteriormente, os grupos de Luís XIV e Carlos II são os primeiros que encontrei documentados com esta designação, portanto, a partir da segunda metade do século XVII. No caso dos Estados Unidos da América, o mesmo autor refere que a utilização da palavra *banda* é mais tardia, estando documentada em 1714 num jornal da cidade de Nova Iorque, por ocasião da ascensão ao poder do rei Jorge I de Inglaterra (Polk 2001). Porém, o jornal que menciona a existência de uma *band of musik* que se terá apresentado no evento não é identificado por Polk.

No final do século XVIII (e durante o século XIX), o termo *banda* esteve mais associado a grupos de sopro⁵⁹ e percussão com maior enfoque para as formações militares. Por isso, é justamente nessa época que aparece na Europa a expressão “banda militar”, que identificava um grupo regimental constituído por instrumentos de sopro, metais e percussão, expressão essa que durante o século XIX era também aplicada a conjuntos semelhantes não militares (Polk 2001). No caso português, os registos indicam que foi apenas no século XIX que se popularizou a palavra *banda* na designação de conjunto musical militar, já que até então eram aplicadas outras designações. O termo, embora apareça no primeiro *Dicionário da Língua Portuguesa* de Rafael Bluteau (1638-1734), revisto por Moraes Silva em 1789, não surge

⁵⁹ Tendo em conta que no meio filarmónico o uso dos conceitos “metais” e “madeiras”, referindo-se respetivamente a trombones, tubas, trompas (por exemplo) e clarinetes, saxofones e flauta (por exemplo), e sabendo que esta classificação foi central para designações associadas a agrupamentos (bandas de metais ou banda de madeiras), uso nesta tese esta categorização.

associado a grupos musicais, mas sim a conceitos que definem limites de território, grupos de coisas, entre outros⁶⁰.

No contexto europeu, a aplicação da palavra *banda* a agrupamentos musicais civis generalizou-se no início do século XIX, quando estes se começaram a formar tendo como base referencial as congéneres militares. E mesmo se considerarmos que a formação das bandas civis em Portugal é anterior a esta época⁶¹, a verdade é que, no nosso país, é sobretudo no início do século XX que aparecem referências escritas a estes agrupamentos designando-os como *bandas*.

Numa perspetiva transnacional e atual, *banda* designa habitualmente um grupo de música com diferentes combinações de sopros de metal e percussão (*brass band*) ou mista, com metais, madeiras e percussão (*wind band*), que frequentemente são classificadas pelo instrumento ou família dominante (Polk 2001). Esta visão vai de encontro à apresentada no *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, citada e traduzida por Agostinho Dinis Gomes:

(...) conjunto ou grupo de instrumentos aerofones (vento-madeira, vento-metal), membranofones e idiofones (percussão). A evolução no tempo determinou a diversidade de elementos, incorporando e enriquecendo os diferentes naipes que compõem o elemento básico da sua própria sonoridade, desde os grupos mais modestos ou elementares com escassos recursos aos agrupamentos sinfónicos que incluem, em função das partituras, instrumentos cordofones – violoncelos e contrabaixos – além de outros mais ocasionais como o piano, a harpa e a celesta (Adam et. alia 1999: 133, tradução de Dinis Gomes (2007)).

Nesta definição relaciona-se o conceito com o seu desenvolvimento ao longo do tempo. Uma banda no século XVIII é inevitavelmente diferente de uma banda no século XIX, no século XX ou no século XXI. Daí o autor salientar a incorporação de instrumentos de cordas, entre outros, ao “modelo básico” com sopros e percussão, com o intuito de “enriquecer” o ensemble. No nosso país, este modelo sinfónico pode ser encontrado principalmente nas

⁶⁰ Definição completa de *banda* no Dicionário de Moraes Silva (1789): “«f. lado v.g., desta banda, d'aquella. § - do vestido, os vivos, com que se afforrão as bordas de còr diversa da peça, ou semelhante. § - no Bras. especie de talim, com que se atravessa diagonalmente o escudo do alto angulo do lado direito, ao angulo baixo do esquerdo. § *Banda d'artelbaria*, os tiros disparados dos canhões de hum bordo de navio, huma bordada: *banda de frechas* (?) as que despara hum certo corpo de gente. *Naufr. de Sep.* „ *bandas d'arcos povoadas de feitas* „ 2. *Cerro de Diu p.* 312. § *Banda*, funda, ou venda de cobrir os olhos das victimas. *Palmer.* 3. *p. f.* 24. *v.* Bando, multidão de aves. *Naufr. de Sep. f.* 88. *v.* § „ *homem vindo á banda* „ propenso, inclinado, afeiçoado a alguem *Sá Mir.: id.*„ ter-se á banda„ ser constante a estar firme em seus princípios, não torcer de seus propositos. § *Pôr á banda*, i.e. de partes” (Moraes Silva 1789: 162, 163).

⁶¹ Embora em data incerta, a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul terá sido fundada ainda no século XVIII, com uma constituição e algumas funções bastante diferentes das atuais. Além disso, são vários os grupos que existiam com funções convergentes com as primeiras filarmónicas de oitocentos. Estes grupos “embrionários” das bandas serão também analisados neste capítulo.

instituições militares e no projeto fundado em 2004, no Porto, designado por Banda Sinfónica Portuguesa.

Em língua inglesa o termo aplica-se a grupos militares, fanfarras, bandas de metais e, de um modo geral, a grupos onde sobressaem os instrumentos de metal. Em alguns países, a designação *banda* está claramente mais associada a ensembles formados exclusivamente por metais, cuja situação não se coaduna inteiramente com a configuração das bandas portuguesas que incluem simultaneamente madeiras e metais (além da percussão), destinando aos clarinetes (família das madeiras) uma posição privilegiada. Como exemplo dessa acentuada associação aos metais, em Inglaterra⁶², durante o século XIX, designava-se por “bandas de metais” as bandas mistas e até as bandas militares. Na Alemanha este problema não é colocado uma vez que o termo *banda* é substituído por *Blasorchester* (orquestra de sopros) para formações civis, ou *Militärkapelle* para militares.

No panorama nacional também encontramos algumas reflexões sobre o assunto. Ernesto Vieira (1899: 80) descreve a *banda* do final do século XIX como uma “*corporação de músicos militares em cada regimento ou batalhão*”, distinguindo-a de uma outra espécie de música militar: a *fanfarra*. Reforçando esta tese, e meio século depois da definição anterior, no seu *Dicionário de Música* (primeira edição: 1956-1958), Borba e Lopes-Graça definem *banda* da seguinte forma:

Parece ter sido a Itália que primeiro adoptou este nome para as músicas militares, grupos organizados somente com instrumentos de sopro e percussão que, em conjugação com a bandeira nacional, marcham à frente dos exércitos, para os conduzir, devota e alegremente, ao termo desejado (Borba, Graça 1996: 143).

No quadro da escrita enciclopédica em Portugal até meados do século XX (neste caso Ernesto Vieira, Tomás Borba e Lopes-Graça), a palavra *banda* refere-se exclusivamente a agrupamentos militares, enquanto a palavra *filarmónica* é remetida para contextos civis. No caso de Vieira, o seu posicionamento replica os modelos veiculados no período em que efetivamente viveu. No entanto, a definição de Tomás Borba e Lopes-Graça é publicada em meados do século XX, altura em que os grupos civis já assumiam a designação de *banda*, incluindo-a no registo dos estatutos. Não se entende, portanto, o que está na origem de um aparente alheamento dos autores em relação à realidade das bandas filarmónicas suas contemporâneas. Provavelmente,

⁶² Em Inglaterra o modelo predominante é a banda de metais. Contudo, as bandas militares congregam na sua formação não só os sopros de metal como os de madeira, além da percussão. Estão, por isso, mais próximas do modelo das bandas civis portuguesas.

a secundarização deste território de análise no que diz respeito à música não promoveu um investimento no quadro da pesquisa sobre o assunto, limitando-se os autores a replicar o modelo enunciado por Vieira mais de 50 anos antes. Neste caso, a memória oral e alguns registos escritos mostram como nem sempre as referências de autoridade estão efetivamente a par da realidade de análise. E esta situação é também exemplo de como a informação escrita pode por vezes mascarar a realidade quando os registos da oralidade não podem ser acedidos.

Com uma visão diferente da de Borba e Graça, no seu *Dicionário de Música* (1978: 191), Arthur Jacobs descreve *banda* como “*um conjunto musical de instrumentos de sopro com ou sem instrumentos de percussão*”, destacando o caso português, em que “*as bandas civis são geralmente conhecidas por filarmónicas*”. Estas definições excluem os cordofones, característicos das bandas militares portuguesas contemporâneas e que, timidamente, vão surgindo também nas civis, embora constituam exceção ao modelo tradicional. Os grupos que incluem instrumentos da família dos cordofones, de onde se destacam os violoncelos, contrabaixos e, em grupos maiores, o piano e a harpa, podem designar-se “banda sinfónica” (civil ou militar). Ironicamente, a estrutura dos agrupamentos do século XIX cuja configuração era muitas vezes orquestral (devido a funções em espaços interiores) e que foi sendo extinta na primeira metade do século XX começou a ser recentemente recuperada por algumas (poucas) bandas filarmónicas.

Finalmente, importa analisar as propostas de Paulo Lameiro. O autor caracteriza as bandas civis como um tipo de grupo musical “*amador que actua essencialmente ao ar livre*” (Lameiro 2006: 13), definindo uma banda filarmónica como um “*agrupamento musical constituído por instrumentos de sopro e percussão também designado por «banda», «banda de música», «banda civil», «filarmónica» ou «música»*” (Lameiro et. al. 2010: 108). Contudo, se esta definição se aplica ao comum modelo português contemporâneo, não se adapta inteiramente ao paradigma de alguns grupos existentes no século XIX, ou anteriores, mas que vieram a adotar esta designação, conforme será desenvolvido seguidamente.

Quando circunscrevemos a palavra “banda” ao significado que aqui nos interessa (conjunto de músicos), temos ainda de identificar o tipo de grupo a que nos referimos. Na verdade, o termo *banda* foi adotado por grupos musicais de diversos géneros, como *rock 'n' roll*, *pop*, *heavy metal*, entre outros, durante a segunda metade do século XX. Para facilitar a distinção entre grupos, junta-se-lhe a palavra referente ao género musical adotado: banda de *rock*, banda de

pop, banda de *metal*, etc. Mas a *banda* é também classificada muitas vezes pelos instrumentos dominantes ou famílias de instrumentos, como na banda *de metais*, banda *de trompas*, banda *de acordeões*, banda *de banjo*, banda *de gaita de foles e tambores*, banda *de pífaros e tambores*, banda *de flautas*, etc. Ou seja, a flexibilidade do conceito associado à designação *banda* conduziu, ao longo do século XX, a uma necessidade de utilização da palavra associada a um termo de identificação quer ao nível da estrutura, quer ao nível do estilo. Também durante o século XX os termos “banda” e “grupo” foram usados para o mesmo fim na cultura popular (Polk 2001).

Em Portugal há várias designações, para além de *banda*, aplicáveis a agrupamentos que incluem instrumentos de sopro com ou sem percussão. Essas designações incorporam universos conceptuais igualmente diferentes, e são aplicadas consoante o período da história em que estiveram ativos, a funcionalidade, a constituição instrumental e o meio que os acolhe. Abordarei seguidamente cada universo conceptual individualmente, nomeadamente os associados às designações de *charamela*, *charanga*, *fanfarra*, *capela*, *orquestra*, *filarmónica e música*.

3.1.2 - Charamela

O nome *charamela* designa um aerofone com palheta dupla de tubo cónico, disponível em vários tamanhos e com som áspero e muito forte. Habitualmente associado ao desempenho da música ao ar livre, o nome aplicava-se também a uma banda de música em que predominavam os instrumentos com o mesmo nome, já referenciada no século XV. De acordo com Vera Pereira (2010), em Portugal existia a *Charamela Real*, um agrupamento ligado à corte portuguesa, desde o século XV. Até ao século XVII usava-se o termo *charamela* para distinguir os tocadores de tambores e pífaros dos agrupamentos dirigidos por um maestro. Por seu lado, Binder situa estes conjuntos desde o século XVI, afirmando que, apesar de a sua história ser algo desconhecida, estes desempenhavam funções semelhantes à das bandas surgidas no século XIX (tocar em festas e cerimónias públicas, religiosas) (Binder 2006b), sendo possível encontrá-los associados a três vertentes: regimentos

militares, paços patriarcais e casas senhoriais. Segundo Ernesto Vieira, eram comumente empregues na Igreja, juntamente com o órgão.

Na região de Aveiro, encontramos testemunhos da existência de *charamelas* ou *charameleiros* em festividades religiosas a partir do século XVII, de acordo com a informação proveniente dos registos recolhidos e compilados na *Resenha Histórica das Freguesias de Souto, S. Vicente de Pereira e S. Martinho da Gândara* pelo Padre Augusto de Oliveira Pinto, a propósito de uma procissão em 1658 na localidade de S. Vicente de Pereira. Também as Revistas do Arquivo Distrital de Aveiro referem a existência de uma corporação de charameleiros em 1668 (Tavares 1941), na mesma época em que existia em Lisboa uma *charamela* patrocinada pela Câmara Municipal que cumpria os mesmos fins que as descritas no norte do país, apresentando-se também em atos públicos (Ribeiro 1939).

No meio militar, o termo *charamela* aparece pela primeira vez em 1740 para designar um agrupamento musical pertencente ao Regimento da Armada Real, na altura designado por *Charamela da Armada Real*⁶³ (Cutileiro 1981). Ao solenizar os eventos, este agrupamento era presença constante nos cortejos, principalmente para anunciar o rei ou o seu representante⁶⁴.

Uma vez que a *charamela* (instrumento) não permitia a execução cromática e tinha muitas limitações técnicas, foi usada até ao fim do século XVIII, altura em que foi sendo substituída pelo oboé e clarinete, à medida que também eram incluídos outros instrumentos. O nome destes conjuntos passaria a ser substituído “*pelo termo Música, o qual mais tarde daria origem ao termo Banda*” (Pereira 2010: 44), e no caso específico da Armada, após várias alterações e sucessivos regulamentos, este grupo passou a ser designado *charanga* até 1902, altura em que o maestro Chéu (regente entre 1898 e 1912) introduziu os novos instrumentos de palheta, passando a designar-se, por esse motivo, *banda* (Cutileiro 1981). Vera Pereira (2010) sugere que esta transição (*Charamela da Armada Real* para *Charanga da Brigada Real de Marinha*) surgiu aquando da criação da *Brigada Real de Marinha*.

⁶³ Existe uma gravura de 1793 da *Charamela da Armada Real* que apresenta um conjunto de nove elementos (uma flauta, um trompete, duas *charamelas*, duas trompas, um fagote, timbalão e um tambor), atestando já uma certa diversidade instrumental (Pereira 2010).

⁶⁴ http://www.museudoscoches-ipmuseus.pt/pt/subs/colecao/inst_musicais_1.htm. Acedido no dia 11/01/2010.

3.1.3 - Fanfarra e Charanga

A primeira referência conhecida ao termo *fanfarra* está registada em França, no ano de 1546, e designava inicialmente música com trompetes de cavalaria ou trompas de caça, isto é, com instrumentos de latão (metal) (Lemos 1905) que podiam incluir percussão. Conforme o testemunho de membros do *Prüfende Gesellschaft* em Halle (1736-1748), a *fanfarra* era “*utilizável em todos os dias de festa e ocasiões de estado*” com o objetivo de o glorificar e consistia em “*uma mistura de harpejos e passagens rápidas improvisadas por trompetistas e timbaleiros*” (Tarr 2001). A palavra *fanfarra* foi inicialmente associada a um género musical como o descrito pelos membros do *Prüfende Gesellschaft* e, posteriormente, adotada para designar um tipo de agrupamento.

No século XIX o termo (*fanfarra – fanfare – fanfara*) significava uma breve composição para metais e percussão, assim como uma curta passagem proeminente para metais em obras orquestrais, e em França também se designava por *fanfare* o sinal emitido no início da caça. Vera Pereira (2010) estabeleceu uma correspondência entre *fieldmusic* e a *fanfarra* portuguesa, cuja função era executar os toques de ordem do comando que, quando reunidos os soldados, estavam sob as ordens de um tambor-mor ou pífaro-mor.

Ernesto Vieira (1899: 243) esclarece a distinção entre *fanfarra* e *charanga*, referindo que a primeira se refere a uma “*pequena peça de música para clarins, trompas, ou para um conjunto de instrumentos diversos de metal (...)*” e que a segunda é uma “*corporação de músicos tocando unicamente instrumentos de metal*”, cuja definição surge no fim do século XVIII (1797) associada a um grupo da Cavalaria Ligeira (Cutileiro 1981). Por esta descrição facilmente se entende que, inicialmente, o termo *charanga* designava o grupo que podia tocar o género *fanfarra*. No entanto, e como já referi, a designação *fanfarra* deixou de estar exclusivamente associada a um género musical e em Portugal passou a designar uma pequena banda que, apesar da predominância dos metais (no mínimo 8 a 10 elementos e quando completa incluía 30 a 40)⁶⁵, passou a incluir saxofones (soprano, alto, tenor e baixo) e percussão (Jacobs 1978). Assim, tal como é definido por Miguel Ângelo Ribeiro na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010), Vieira (1899) conclui que *charanga* pode ser o mesmo que *fanfarra* e que, apesar de produzir efeitos especiais característicos da combinação instrumental (embora os protótipos portugueses excluam clarins

⁶⁵ São eles: corneta requinta, corneta, cornetim, clarim, trompa, saxtrompa, trombone, saxhorn barítono, saxhorn baixo, saxhorn contrabaixo e saxhorn contrabaixo grave.

e trompas pela falta de instrumentistas que os dominem), não tem a variedade de recursos que tem a *banda* por não incluir sopros de madeira. Mas tem a vantagem de, por ser constituída por instrumentos de pistões que são mais fáceis de aprender e tocar, se tornar favorita na organização de grupos amadores⁶⁶ (Vieira 1899). Além disso, quando escasseiam os meios humanos, limitando o tamanho do grupo que não permite a organização de uma *banda*, a *fanfarra* é a solução mais adequada e exequível. Também tem vantagem no meio militar quando envolve a cavalaria, já que só é necessária uma mão e os instrumentos de madeira não permitiam a marcha em simultâneo com a execução musical. No entanto, Albino Lapa (1941) apresenta esta relação *fanfarra/banda* de forma inversa à de Vieira ao afirmar que, com a variedade de instrumentos, que incluíam metais, madeiras e percussão, não se podia chamar *banda* mas sim *fanfarra* regimental. Esta descrição apresenta-se contrária à realidade, havendo uma troca de termos para grupos musicais distintos.

3.1.4 - Filarmónica

Enquanto que numa perspetiva internacional a palavra *filarmónica*⁶⁷ corresponde a uma denominação adotada por várias organizações musicais, no contexto português verifica-se uma associação imediata a sociedades de amadores de música, grupos civis de sopro e percussão conhecidos por “bandas filarmónicas”⁶⁸ ou simplesmente “filarmónicas”. Em Portugal, *filarmónica* é, no entendimento geral, o nome que se dá às cerca de 800 bandas civis existentes no país, tendo a ele associada uma participação de músicos que são, na sua maioria, amadores. Não estão englobadas as formações militares.

⁶⁶ No século XIX também estão referenciados grupos civis com estas designações, como são exemplo a Charanga de Alcácer (fundada em 1830) e a Fanfarra 1º de Maio (Vila Franca de Xira, fundada em 1891). Na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010), Miguel Ângelo Ribeiro adianta ainda que a utilização de fanfarras está também documentada em rituais seculares e religiosos.

⁶⁷ Na definição deste conceito poderemos analisar a sua proveniência do grego, separando as duas palavras que lhe dão origem: *philo* “aquele que ama” e *harmonia* “combinação de sons”, filarmónico é “aquele que ama a música”. No entanto, este não é o sentido que nos interessa neste trabalho.

⁶⁸ Isto mesmo é reiterado pelo suporte de maior exposição deste tipo de agrupamentos musicais, o *website* pelo qual se fazem representar e que é intitulado www.bandasfilarmónicas.com.

Foi em 1822 que João Domingos Bomtempo criou a *Sociedade Filarmónica* de Lisboa à semelhança da *Royal Philharmonic Society* de Londres (fundada em 1812) com o objetivo de colmatar uma lacuna que acreditava existir na cultura musical portuguesa:

*Sociedade Filarmónica, uma sociedade de concertos que, formalizando uma prática há já algum tempo consolidada a nível informal no circuito privado, vinha ter como objectivo o próprio sustento do músico. Este elemento, assim como a estrutura da sociedade e o papel desempenhado nela pelos amadores, são algumas das características que a diferenciam da prestigiada Filarmonic Society de Londres, instituição homónima, cuja instalação Bomtempo tinha presenciado.*⁶⁹

Com esta sociedade, Bomtempo pretendia oferecer aos portugueses uma maior convivência com a música instrumental erudita (Brito, Cymbron 1992). Os concertos eram periódicos e contavam com a presença de pequenos grupos de câmara constituídos por músicos amadores oriundos de famílias abastadas. Esta organização era constituída por sócios interessados nos concertos organizados por Bomtempo, que pagavam uma quota para terem acesso aos espetáculos. Pedro de Freitas (1946: 523) refere o “*aparecimento da novidade da Filarmónica em Portugal, instituída sob os princípios da liberdade, por Bomtempo, mas sendo apenas de carácter reservado, selecta e de função particular*”. Além disso Freitas menciona ainda que, quando em 1834 Bomtempo retoma os concertos, ocorre o “*início da popularidade das Filarmónicas*”. Mas é preciso não esquecer que o funcionamento da *Sociedade Filarmónica* previa o pagamento de entradas para assistir aos concertos e o público alvo não seria o povo, mas sim famílias que tivessem suficiente poder económico para se tornarem assíduas dos espetáculos. Pelo contrário, as [bandas] *filarmónicas* que iam aparecendo podiam apresentar-se gratuitamente para a população que estivesse interessada em ouvir, distanciando-se da forma elitista criada por Bomtempo. Apesar de muitos grupos não se constituírem formalmente como uma sociedade, divulgavam a música nas localidades onde se organizavam, servindo como agentes pedagógicos a nível musical e local.

Embora em Portugal e Espanha a palavra *filarmónica* esteja diretamente associada a bandas civis, é muito frequente encontrarmos noutros países a associação deste termo às orquestras sinfónicas. Sem a probabilidade de se confundir o tipo de ensemble, é frequente a substituição da palavra *sinfónica* por *filarmónica*, como é o caso das Filarmónicas de Viena ou de Berlim, por exemplo.

⁶⁹ Por Francesco Esposito, investigador do CESEM especializado em música portuguesa do século XIX. http://patrimonio.dgartes.pt/composer_details.php?composerID=22497&lang=pt. Consulta no dia 30/9/2008.

3.1.5 - Capela e orquestra

O conjunto de músicos que acompanhava as cerimónias religiosas pode ser designado por *capela*. Também a expressão “música à capela” é utilizada para referenciar música vocal, maioritariamente de cariz religioso, que poderá ou não ter o acompanhamento do órgão. Em Portugal, a organização musical das Sés começa a delinear-se a partir dos séculos XII e XIII (Brito, Cymbron 1992), e durante o século XV, por toda a Europa, os responsáveis pelas *capelas* adotam o nome de *mestres de capela* (Poindexter, Hagg 2001). Como nos diz o Cónego José Augusto Alegria, é “*um facto (...) que as Capelas Musicais (...) com capacidade para a execução de todo o género de música religiosa foram uma realidade viva e operante em todas as nossas sés a partir dos princípios do séc. XVII*” e que “*esta presença artística era justificada por razões que apenas se prendiam às exigências correctas da Liturgia solene posta em prática nas sés como modelo de todas as outras igrejas*” (Alegria 1985: 121). De facto, esses modelos das Sés Catedrais terão sido replicados, provavelmente com menor exuberância, em espaços periféricos e, por esse motivo, encontram-se alguns registos escritos mencionando a sua existência desde os séculos XVII e XVIII, por exemplo em Ovar e Oliveira de Azeméis. A sua presença estava associada às celebrações litúrgicas e a procissões.

No reinado de D. João V, em 1713, destacava-se a *Capela Real* em Lisboa, um grupo por excelência para proporcionar música nas festividades religiosas que tomou proporções inéditas em Portugal, chegando o conjunto coral a contar com 70 elementos. Uma vez que a música valorizava o culto religioso, à imagem do exemplo da capital, as outras cidades sentiram reforçado o apelo de manter um conjunto semelhante, generalizando-se esta prática até 1834. As reformas implantadas pelo regime Liberal diminuíram significativamente os apoios financeiros às capelas de música, que acabaram por ser extintas após a implantação da República em 1910 (Alegria 1985).

Em grande parte dos casos as entidades religiosas contratavam, por períodos específicos, cantores e instrumentistas, muitas vezes pertencentes a conjuntos com atuações regulares e dirigidos por um diretor próprio. Apresentavam-se em funções não litúrgicas, como novenas e procissões, e litúrgicas em ocasiões especiais, principalmente durante a Semana Santa. Por exemplo, em meados do século XIX surge frequentemente no periódico *O Comércio do Porto*, a partir do ano da sua fundação (1854), a referência à *Capela* de Francisco Eduardo&Silvestre

que, sendo uma organização privada, era contratada pelas igrejas que não tinham meios de sustentar um grupo musical residente.

Sem meios económicos que lhe permitissem ter a sua própria Capela de Música, os principais templos do Porto na segunda metade do século XIX celebravam as suas festas religiosas contratando 'capelas de música' privadas, que asseguravam a parte musical das principais cerimónias litúrgicas. Essas 'capelas de música' eram compostas por uma orquestra e um coro formados por cantores e instrumentistas profissionais, muitos dos quais tocavam nas orquestras dos diversos teatros da cidade (Liberal 2006: 88).

O mesmo acontecia com o grupo de Santiago de Riba-Ul que não pertencia a nenhuma ordem ou instituição religiosa, prestando apenas os seus serviços mediante um pagamento contratado. Podemos reparar que, n' *O Jornal do Povo* de 1886 (periódico local com publicação bissemanal desde 1880 a 1908), é publicada uma notícia sobre a presença da Filarmónica Oliveirense (Oliveira de Azeméis) durante as atividades da Semana Santa mencionando-a como *capela*, que foi reforçada por alguns cantores de Braga para essa ocasião:

Com a pompa e luzimento dos annos preteritos realisa-se este anno, na egreja matriz d'esta villa, a solemnidade da Semana Sancta, por cuja occasião costuma affluir ao templo grande numero de fieis d'algumas freguezias circumvisinhas. A muzica é a da capella do sr. Manoel Antonio de Chaves Junior, habil regente da philarmonica d'esta villa, e que tem empregado os mais denodados esforços para que a orchestra, que é a primeira vez que toma a seu cargo solemnidades d'esta ordem, se saia briosamente no desempenho da sua missão. Na terça e quarta-feira proxima terão logar os ensaios geraes (...) para o que virão expressamente alguns cantores da cidade de Braga. Previnem-se os socios honorarios da mesma philarmonica que não deixarão de assistir a estes ensaios, que devem agradar (O Jornal do Povo, 16/4/1886).

Como podemos perceber pela notícia exposta, rica no uso de diferentes designações, nesta altura este grupo era conhecido já como *filarmónica*. Quando o agrupamento se apresentava em cerimónias religiosas também podia ser designado por *orquestra* em vez de *capela*. Tendo em conta a forma aparentemente despreocupada com que a notícia é escrita, podemos eventualmente pensar que este tipo de designações associada ao perfil dos agrupamentos fazia parte de um conhecimento geral e estaria mais ou menos disseminado e tipificado.

A utilização dos termos *orquestra* ou *capela* para este tipo de agrupamentos e contextos já aparece referenciada em 1622 na Crónica das Carmelitas de Aveiro, relativamente à festa realizada no Convento do Carmo (Aveiro) por ocasião da canonização de Santa Teresa, à qual “*assistiu a melhor música da terra, de orquestra **ou** capela*” (Tavares 1941: 100, negrito meu). Por esta descrição verificamos que o emprego dos termos podia ser indiferenciado. No entanto, havia escritores oitocentistas que entendiam a *capela* como parte exclusivamente vocal. Referindo-se

ao “género” *a cappella* (voz e, porventura, órgão), em vez do “grupo” *capela* (orquestra com vozes), Vieira distingue este do conceito de *orquestra*:

Vulgarmente dá-se entre nós o nome de “musica de capella” à que é executada por vozes e órgão seja qual for o seu character (bastante impróprio ás vezes), distinguindo-a assim das que denominam “musica instrumental” quando em logar de órgão tem orchestra (Vieira 1899: 129; “musica de capella” e “musica instrumental” em itálico no original).

De acordo com as minhas pesquisas em periódicos da época, embora haja (raras) notícias que sugerem a mesma distinção que Vieira, não era esse significado que imperava no quotidiano. Na maior parte dos registos que analisei, enquanto que o termo *capela* era aplicado para designar um grupo instrumental e vocal, o termo *orquestra* podia ter a mesma aplicação embora também fosse utilizado para definir um grupo exclusivamente instrumental, conforme nos mostra um testemunho d’*O Comércio do Porto* (16/1/1872, negrito meu) ao afirmar que a “*orchestra era da capella do snr. Silvestre*”. Todavia, esta menção a *música instrumental* apontada por Vieira é bastante recorrente nos testemunhos oitocentistas referindo-se a grupos orquestrais nas celebrações religiosas. Vejamos o caso de Santiago de Riba-Ul referido desde as primeiras edições de um dos mais antigos periódicos de Oliveira de Azeméis (*O Jornal do Povo*), a propósito de uma festividade local do Corpo de Deus em 1883 (25 de maio), que menciona a ocorrência de uma “*missa solemne a grande instrumental pela orchestra de S. Thiago*”. Esta expressão surge com enorme frequência nos periódicos desta altura. Por outro lado, a designação de *orquestra* também era aplicada em contextos seculares, como são exemplo as apresentações em teatros populares.

3.1.6 - Música

A palavra *música* utilizada para designar agrupamentos militares e civis constituídos por instrumentos de sopro com ou sem percussão é igualmente usada veicularmente como sinónimo dos termos anteriores. Como nos diz Vieira (1899), o termo refere-se a uma “*reunião de pessoas executando música; banda, fanfarra, orchestra*”. Esta é a designação que, sendo aplicável tanto em grupos militares como civis, pode substituir qualquer uma das abordadas em secções anteriores. Além disso, o termo também aparece, por vezes, como forma de substituição de palavras como “agrupamento musical” ou “acompanhamento musical”, como comprovam as

referências nos periódicos oitocentistas mencionando que “a música é a da capela de...” ou “a música é a da orquestra de...”, que significa “o grupo musical é a capela de...” ou “o grupo musical é a orquestra de...”.

Segundo informações do Padre Manuel Bastos⁷⁰, os primeiros registos da aplicação da designação de *música* a agrupamentos musicais remontam ao século XVII para identificar grupos que atuavam em festas religiosas, fossem de clérigos, leigos ou mistos, e é possível encontrar registos semelhantes da mesma época nas revistas do Arquivo Distrital de Aveiro (Vols. VII, VIII e X, anos 1941, 1942 e 1944 respetivamente), como é exemplo o testemunho da Crónica das Carmelitas de 1622 (Tavares 1941). No contexto militar este conceito terá sido adotado posteriormente, no século XVIII, sendo a primeira referência conhecida datada de 1763 quando, com a reorganização do Exército, é formado um Regimento de Infantaria com *Música Marcial* (Lapa 1941). Na mesma altura, existiam grupos civis que mantinham as suas funções em festividades religiosas e, em 1770, realizava-se uma festa em Carregosa (Oliveira de Azeméis) em que participou a *Música* de Arrifana⁷¹ (Tavares 1942). No que concerne a este estudo de caso, encontrei relativamente às festividades da Semana Santa em 1883, entre muitas outras, a seguinte notícia:

A música foi a de S. Thiago, regida pelo sr. Pinbo, que se houve magistralmente na execução. Os novos Responsórios de 5ª feira santa agradaram geralmente e cremos que bastava só este trabalho para fazer a reputação do seu author, o sr. Pinbo, se elle não fosse já bem conhecido como muzico e compositor distincto (O Jornal do Povo, 27/3/1883).

A designação *música*, utilizada para referir um agrupamento musical, é ainda hoje recorrente nos meios rurais para designar as bandas filarmónicas, evidenciada na expressão veicular “vamos *ver* a música”, em referência ao ato de ir assistir a um concerto ou apresentação da banda filarmónica. Principalmente nos contextos rurais, as filarmónicas foram durante muito tempo, até ao acesso generalizado aos aparelhos de emissão radiofónica, dos poucos recursos disponíveis para ouvir música instrumental ao vivo. Esta era uma forma de substantivar a música, que assim se transformava num objeto visível, palpável e acessível. Na verdade, para muitas comunidades sem outras organizações musicais, as filarmónicas eram mesmo a única

⁷⁰ Manuel Pires Bastos é natural de Loureiro (Oliveira de Azeméis, nascido em 1935) e desenvolveu um estudo sobre a banda desta freguesia onde também menciona a informação recolhida sobre a atividade musical em contextos religiosos na região desde o século XVII. O trabalho ainda não foi publicado mas foi-me gentilmente cedido pelo autor.

⁷¹ Note-se que esta “Música de Arrifana” é hoje conhecida por banda filarmónica e instituiu a sua fundação oficial apenas em 1803 por não saber ao certo a data anterior.

música instrumental que conheciam, quer no sentido estrutural do ensemble, quer no sentido da dimensão sonora expressiva. É neste contexto que reside a importância das bandas filarmónicas para as comunidades que elas integram, principalmente até meados do século XX. A dimensão sonora que proporcionavam, aliada ao impacto visual dos instrumentos e do próprio fardamento militarizado, assim como a promoção social que significava para as famílias dos seus integrantes – e sobretudo para eles próprios –, transformava a *música* num objeto de deslumbramento consumado na articulação entre o ver e o ouvir.

3.2 - O papel da Igreja Católica na consolidação do conceito de banda filarmónica em Portugal

A biestruturalidade que várias bandas filarmónicas vieram a adquirir em Portugal decorre, provavelmente, da inspiração em vários tipos de agrupamentos: os que estavam ao serviço da Igreja e os outros que se formaram no quadro civil e no militar. Apesar dos estudos empreendidos por Doderer (2005) e Freitas Branco (1995), por exemplo, confirmarem que, tal como noutros países europeus, existiam em Portugal grupos constituídos por instrumentos de sopro desde o final da Idade Média e o Renascimento, pouca informação existe sobre a sua organização e funcionamento nos contextos civis e militares, sendo o contexto religioso aquele que nos oferece mais dados sobre a realidade destes agrupamentos, principalmente desde o século XVII. As “bandas” civis e militares estariam sedeadas em áreas urbanas com potencial económico para as sustentar, ao contrário do que acontecia com os grupos religiosos que também se desenvolveram em contextos rurais e, deste modo, chegavam a povoações mais isoladas. Desta forma, é provável que fossem estes grupos os inspiradores mais diretos para a criação das filarmónicas oitocentistas que foram organizadas por todo o país, o que justifica uma abordagem mais pormenorizada sobre os mesmos neste capítulo. Na verdade, as informações que coligi sobre a atividade das bandas filarmónicas oitocentistas mostraram a estreita relação que existia entre estas e os grupos musicais com deveres religiosos, os quais considerarei serem “embrionários” pela clara passagem de testemunho em termos funcionais e estruturais. Centrando a minha análise na região de Aveiro, abordarei seguidamente a presença de grupos instrumentais de sopro em contextos associados à Igreja Católica numa análise

que pretende refletir, sobretudo, sobre a relação e semelhanças de designações, estruturas e funções entre os grupos religiosos pré-oitocentistas e as primeiras bandas civis. Procura também trazer alguma luz para o problema da sobreposição de designações face ao conceito de banda filarmónica.

Em Portugal, enquanto os documentos sobre as atividades musicais religiosas nas Sés e na corte foram relativamente identificados e analisados⁷² por investigadores, o mesmo não aconteceu quanto às zonas rurais, onde são extremamente escassos os registos sobre o assunto. Os raros testemunhos que existem resultam de apontamentos efetuados por eruditos locais, frequentemente padres que, sendo dos poucos indivíduos com acesso à escrita, eram também os únicos a registar informações sobre as atividades nas paróquias. É, portanto, nos arquivos das igrejas que podem ser encontrados os registos, dos quais destaco os Livros de Visitações⁷³ das paróquias onde era descrita a organização religiosa, os modos de vida e as ocupações profissionais dos habitantes das localidades.

Conforme o que se passava na Europa a partir do século XII, onde se disseminava a prática instrumental de âmbito religioso⁷⁴ nas catedrais e cortes, em Portugal (porque muito mais do que a música secular, a música religiosa ocupava um lugar primordial) D. Dinis criava em 1299 a Capela Real, que veio a adquirir um estatuto modelar durante o período Renascentista em Portugal. Este modelo, que foi imitado nas Sés portuguesas, sofreu mutações ao longo das épocas consoante os recursos económicos, técnicos e os posicionamentos ideológicos, mas disseminou-se por várias igrejas nacionais, protagonizando em muitas localidades uma tradição

⁷² De acordo com Brito (1989), existem três razões para termos poucos registos destas e outras atividades: 1) o terramoto de 1755, responsável pelo desaparecimento de documentação referente à Capela Real e grupos anteriores à segunda metade de setecentos ativos na capital; 2) as invasões francesas que resultaram em inúmeras pilhagens; 3) a dissolução dos conventos em 1834 e a perda dos documentos das suas bibliotecas que acabaram por ser vendidos indiscriminadamente e usados de forma pouco consciente do seu valor histórico.

⁷³ O Concílio de Trento estabeleceu a obrigação de elementos do clero visitarem as paróquias das freguesias, pelo menos de dois em dois anos, como forma de controlar hábitos considerados pouco saudáveis perante as leis da Igreja. Cada igreja deveria ter os Livros de Visitações nos quais seriam escritos os capítulos ou decretos das visitas pastorais. As primeiras referências a estes documentos remontam ao final do século XVI e os paroquianos tinham a obrigação de estar presentes na visita pastoral e responder às questões sobre a paróquia, nomeadamente dar conta do seu modo de vida e das profissões exercidas. O objetivo das visitas era emendar os vícios e extinguir maus costumes (Oliveira 1992). Estes documentos são extremamente ricos em informações históricas sobre as localidades.

⁷⁴ A contratação de grupos de sopro civis, documentada a partir do século XII, incluía frequentemente funções de carácter religioso. Porém, a prática tornou-se um hábito generalizado após o ano de 1227, quando o papa Gregório IX utilizou um grupo de sopros na sua coroação. Assim, a tradição de incluir agrupamentos de sopro nas celebrações religiosas enraizou-se, pelo que muitas instituições principiaram a organizar conjuntos de sopro privados e exclusivos para os seus serviços, e que levavam para os concílios (Whitwell 1985).

musical religiosa, que foi continuada pelas filarmónicas oitocentistas. Por esse motivo é importante uma abordagem analítica da progressão das capelas das Sés e das cortes que, aparentemente, foram basilares na emergência das filarmónicas nacionais. Aliás, à semelhança dos grupos de cidade (*waits*, *wachters* e *stadtppfeifer*), Whitwell (1985) recorre ao termo *banda* para designar os grupos das igrejas existentes principalmente a partir do século XIII não só para grupos europeus mas também para o caso português, como mostrarei mais adiante.

Até ao século XVI, seguindo a tendência europeia, em Portugal o canto litúrgico era predominantemente acompanhado ao órgão. Porém, já no início desse século, começaram a usar-se instrumentos de várias famílias nas celebrações e os contratos de bandas de sopro civis (em missas e procissões) espalhavam-se por todo o continente europeu⁷⁵. A testemunhar essa transição no meio eclesiástico português, na cidade de Évora o Cardeal D. Afonso (1509-1540) acrescentou charamelas ao grupo de cantores, e em Lamego, na segunda metade do século XVI, havia uma capela de *canto d'órgão* que também incluía músicos com vários instrumentos, assim como no Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra. Verificava-se, portanto, a partir do século XVI, “*uma espécie de culto tímbrico da música de sopro*” que envolvia o uso de instrumentos de madeira e metal (Freitas Branco 1995: 163) e, como o efeito sonoro era apreciado, talvez por esse motivo se comesse a incluir novos tubos no órgão⁷⁶, cujo timbre imitava perfeitamente uma banda.

No entanto, apesar da tendência para a diversificação instrumental, alguns elementos do clero mais conservador condenavam o uso de qualquer instrumento para além do órgão⁷⁷ e, quando os sopros eram utilizados, serviam para substituir as vozes ou para as reforçar. Por censura eclesiástica ou por falta de verbas que permitissem uma maior diversidade instrumental, alguns templos portugueses requisitavam apenas o órgão, que se mantinha o instrumento principal. Sempre que se optasse por música instrumental que não incluísse o órgão, a preferência ia para um grupo de sopros, já que, de acordo com os registos da época encontrados por

⁷⁵ Diz-nos Whitwell (1985), embora não identifique a localização desses testemunhos, que existem várias pinturas do século XVI representando missas com acompanhamento de grupos de sopro. Destas destacam-se a xilogravura da *Música Practica* de Hermann Finck publicada em Wittenberg (Alemanha) no ano de 1556 e uma gravura de 1595 do artista da Flandres Adrian Colaert, onde estão representadas duas bandas e coros, durante uma celebração religiosa.

⁷⁶ Os exemplares portugueses dispunham de registos com “*timbre anasalado e estridente, dispostos horizontalmente como “trombetas” na frente do instrumento*” (Brito, Cymbron 1992: 94).

⁷⁷ Alguns clérigos pretendiam banir todos os instrumentos “mundanos” da Igreja, incluindo o órgão (Panofsky 1961).

Whitwell (1985), se entendia que somente estes poderiam tocar afinados ao contrário do que acontecia com as cordas⁷⁸.

Incluindo Portugal no seu livro *A Concise History of the Wind Band*, mais precisamente na secção de *Países de língua espanhola*, Whitwell (1985: 153) afirma que “a tradição renascentista de usar bandas de sopro nas igrejas está documentada em Espanha e Portugal”. É precisamente no século XVI, baseado nestas estruturas instrumentais sustentadas pelas Sés e pela corte, que Whitwell situa, pela primeira vez no seu livro, as bandas de sopro em Portugal mencionando André Escobar⁷⁹ (1560-1580), “mestre das charamelas” que exerceu funções de chameleiro nas Sés de Évora e Coimbra e, posteriormente em 1579, na Universidade de Coimbra, ficando conhecido pelo seu método para a charamela *Arte de música para tanger o instrumento da charamelinha*. Whitwell também refere a existência de uma banda de sopros residente na Sé de Lisboa que, em 1592, era composta por 24 cantores adultos e 22 moços, 2 fagotistas, cornetista e 2 organistas. É interessante verificar que o investigador classifica estes ensembles como *bandas*, quando em Portugal se designavam, por exemplo no caso do grupo liderado por Escobar, *charamelas*, e no caso da Sé de Lisboa, *capela*. Este pensamento está de acordo com o que defendi no ponto anterior, que abordava não só a existência das *charamelas* mas também *capelas*, *músicas* e *orquestras* como embrionárias das bandas filarmónicas portuguesas.

Whitwell refere apenas grupos ao serviço das Sés mas, tal como nos restantes países da Europa, também em Portugal existiam esses grupos ao serviço de entidades privadas. As capelas das Sés e de outras organizações religiosas eram frequentemente convidadas a participar em festas de povoações rurais e os modelos de capelas musicais, possíveis de encontrar nas catedrais portuguesas a partir do século XVII, eram assim imitados por todo o país. Especificamente no Distrito de Aveiro, existem relatos sobre a atividade musical em contextos religiosos a partir do século XVII, alguns associados a instituições religiosas e outros a privadas. A fonte principal dessa documentação, sem a qual não seria possível compreender a ligação entre os grupos da época e as posteriores bandas filarmónicas, são os artigos das revistas do Arquivo

⁷⁸ Os cordofones só começaram a ganhar alguma aceitação a partir do modelo dos “24 violinos” de Luís XIV (1638-1715). Brito (1989) diz-nos que esta preferência pelos instrumentos de sopro sobre os de arco é comum às igrejas portuguesas, espanholas e da América.

⁷⁹ Além de Escobar, também neste período se encontram os mestres de capela que mais se distinguiram ao serviço das Sés portuguesas, principalmente Mateus de Aranda, de 1528 a 1544 em Évora de onde saiu para a Universidade de Coimbra, Estêvão Lopes Morago em Viseu a partir de 1599 e Duarte Lobo na Sé de Lisboa a partir de 1591.

Distrital de Aveiro e os registos encontrados em arquivos paroquiais. Destaco também o trabalho de pesquisa empreendido pelo padre Manuel Bastos, atual pároco de Ovar que, ao procurar documentação sobre a origem da banda de Loureiro, contribuiu significativamente para o levantamento de dados sobre o tema em análise (*vide infra*). Exponho, de seguida, os registos documentais sobre a aplicação de grupos musicais “menores” que não pertenciam às instituições catedralícias, mas nelas se inspiraram.

No Distrito de Aveiro, a primeira referência que encontrei sobre a execução de música instrumental na liturgia data de 1622 e está incluída na Crónica das Carmelitas que descreve uma festa realizada no Convento do Carmo por ocasião da canonização de Santa Teresa. Na ocasião terá assistido ao evento a “*melhor música da terra*” (Tavares 1941: 100), o que pressupõe que este não seria o único grupo musical⁸⁰. Talvez perante esta hipótese, Tavares rapidamente afastasse a probabilidade de se tratar de bandas militares locais ao considerar que, na época, estas eram apenas constituídas por pífaros e tambores. Também era comum a missa cantada sem reforço instrumental, como podemos compreender pelo capítulo 8.º dos estatutos de Nossa Senhora da Cadeia de Ovar de 1660, onde se lê o seguinte:

No dia da festa de N.ª Sr.ª, se dará de esmola a cada Padre irmão cem reis com obrigação de celebrar missa e assistir a missa cantada (...) ou no altar com dalmática, ou no coro, para cantar, com sobrepeliz (...) e faltando nisto será multado. (...) No ofício por alma dos irmãos falecidos a confraria deveria dar 80 reis de esmola, com a obrigação de celebrar missa por obrigação da confraria, ajudar a cantar a (missa) de N.ª Senhora, com sobrepeliz, e assistir ao ofício até ao fim do memento (Estatutos de Nossa Senhora da Cadeia de Ovar de 1660, 8.º capítulo).

Numa região geográfica ainda mais próxima de Oliveira de Azeméis, destaco o registo (depositado nos arquivos religiosos de uma ex-paróquia de Oliveira de Azeméis) citado pelo Padre Augusto de Oliveira Pinto (1935) num folhetim incluído no jornal *Tradição*, a propósito de uma procissão em S. Vicente de Pereira (a cerca de 2 Km de Santiago de Riba-Ul) em 1658: “*Abria o préstito a bagatela de 38 guiões e cruzes de prata, metal ou latão. No conce* [retaguarda do cortejo] *formavam-se as Charamelas (...) que, sempre na brecha* [com destaque], *executavam as melhores peças do seu repertório*”. No ano seguinte, no fim da procissão da festa da Boa Nova na freguesia vizinha de Souto, seguiam percussionistas “*que atroavam os ares e rachavam os ouvidos a golpes de baqueta*”, e este não é o único registo sobre o uso da percussão no contexto da prática musical

⁸⁰ No século anterior, em 1549, a priora de Aveiro Marta de Magalhães enviou ao rei uma carta referindo a existência de *uma música* nas proximidades do Convento (Torre do Tombo – Código de referência: PT-TT-CC/1/82/10).

religiosa local. A mesma fonte revela que em 1670 uma missa solene (em S. Vicente de Pereira) era “*tangida e cantada pelas charamelas*” e, pela mesma altura, diz-nos Tavares (1941) que na festa de S. Miguel em Aveiro, em 1668, compareceu uma corporação de chameleiros que venceu 400 reis.

Como podemos verificar pelo exemplo destes registos, para além dos instrumentos de sopro também se verifica o uso de instrumentos de percussão, cuja presença era por vezes associada a comportamentos excessivos resultantes de música inadequada e da dança, uma combinação que não era bem vista pelas entidades religiosas. Testemunho disso pode ser encontrado nos livros de Visitações das paróquias do sul da Diocese do Porto de 1680 em que, após fiscalização, o Visitador Manuel Mendes Vieira relatava a situação em S. João da Madeira:

Tivemos notícia que algumas pessoas interpretão a prohibição das dansas e folias nas Igrejas e adros contra o que é nossa tenção, e para evitar este erro declaramos que é nossa função prohibir todas e qualquer sorte que sejam, ainda que as folias não cantem com tambores e pandeiros, e por justas causas derogamos e avemos por derogadas todas e quaisquer Licenças que nesta materia ajamos dado e as declaramos por subreticias. Só não prohibimos o cantar a missa de canto de orgão, nem cantar os salmos nas procissões com a música (Livro das Visitações de S. João da Madeira de 1680).

Nas Visitações efetuadas dois anos depois, Manuel Fernandes d’Affonseca recomendava que:

(...) não podendo ou lbe não sendo conveniente fazer as tais funções de canto de orgão com muçica e capella aprovada, officiem as missas com os sacerdotes da freguesia e mais circunvizinhas, por que deste modo evitão milhor o escandallo e inconvenientes que rezultão de os foliões serem admitidos (Livro das Visitações de S. João da Madeira de 1682).

Ainda na região, em Ovar é referenciado na Revista do Arquivo Distrital (1963: 69) Domingos Gomes de Campos, cuja carta Familiar do Santo Ofício, de 1693, o identifica como “*mercador de panos e com uma capela de música*”, sendo ainda mencionado em 1745. De acordo com o Arquivo da Ordem Terceira de S. Francisco de Ovar (1776-1806), em 1775 Francisco Pereira, filho do anterior, apresentou a capela que sucedeu à de seu pai na festa das Cinzas em Ovar, registando-se a sua presença nos dois anos seguintes com a designação de “*Música desta Vila*”, a qual era integrada por gente nobre da terra “que a serviam de graça” (Bastos, obra não editada).

Já em 1727 celebrava-se em Aveiro a festa de S. João da Cruz pela Academia dos Aquilinos na Igreja do Carmo, onde se ouvia “*a harmonia de três coros*”⁸¹ *de músicos escolhidos, que concorreram de várias partes*” (Arquivo do Distrito de Aveiro 1976: 347), e em 1742 existia uma Colegiada que tinha a sua *música* na Igreja de S. Miguel, conhecendo-se um dos mestres, o padre Luís Simões. Na cidade de Aveiro, a existência de música no contexto religioso só volta a ser referida em fontes escritas em 1817, a propósito da instituição de uma *capela* de padres regida por Joaquim Plácido com o objetivo de solenizar as festas da Sé de Aveiro (Tavares 1941).

A proximidade temporal destes registos mostra que provavelmente representam dezenas de ocorrências semelhantes que ficaram por registar, indiciando assim que a presença destes agrupamentos musicais estivesse bem incrementada na região. Ernesto Vieira (1900: 327) relembra, por exemplo, a *charamela* do arcebispo de Braga composta por 8 instrumentistas de sopro que tinham de se apresentar em todas as festas da Sé e da cidade e que, sendo extinta em 1834, deixou uma sucessora, uma “*pequena banda de seis músicos*” composta por um cornetim, dois clarinetes, duas saxtrompas e um baixo. É interessante verificar a contradição do autor ao designar este grupo sucessor da *charamela* de *banda* quando, no seu Dicionário do ano anterior (1899), aplicava o termo apenas aos grupos militares⁸².

Apesar da predominância dos sopros de onde se destacam, como pudemos entender, as *charamelas*, diz-nos Polk (2001) que a partir de 1800 os instrumentos de cordas (contrabaixo, viola, violino e violoncelo) começaram a ser mais comuns e tinham como suplemento os clarinetes e posteriormente também os metais (cornetins, bugles de chaves e oficleides), embora a instrumentação não estivesse padronizada por depender dos recursos locais. Muitos anos antes, em 1724-25, a Sé de Évora já tinha violetista, violinistas, violoncelistas, harpistas e organistas (Brito, Cymbron 1992). Era também esta a situação da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul do século XIX até meados do século XX, que nas funções religiosas se estruturava na base de uma orquestra em que as cordas eram preponderantes.

Os dados analisados e expostos anteriormente mostram que de alguma forma as práticas musicais religiosas desenvolvidas pela Capela Real de Lisboa, e nos centros urbanos onde se

⁸¹ Em Inglaterra, por exemplo, o uso do coro com acompanhamento de fagote, oboé e violoncelo regista-se a partir de 1740 e em 1770 o conjunto podia ir até 6 instrumentistas (Polk 2001).

⁸² Astruells (2003) estabelece mesmo um paralelo entre o maestro da banda militar e o mestre de capela nos séculos XVII e XVIII.

instalavam as Sés Catedrais, constituíam modelos que migravam para zonas rurais periféricas que, com menos pompa, sustentavam as suas *músicas, capelas* ou *charamelas* documentadas desde o século XVII em Portugal. Nas igrejas mais modestas e situadas nos contextos rurais⁸³ era frequente a participação de ensembles amadores que iniciavam uma tradição de composições originais, o que indicava o alargamento da literacia musical dos músicos e compositores amadores. Regista-se a produção de música para as celebrações católicas vinda de várias direções, entre mestres de capela, clérigos, alguns amadores e até compositores que em Portugal ficaram consagrados como “eruditos”, cujas obras incluíam frequentemente pequenas orquestras com vozes⁸⁴, além do órgão.

3.3 - Bandas Filarmónicas: mitos de origem

Não há ninguém neste país – e vou-lhe dizer os motivos – que saiba muito bem qual foi a origem. Quer queiramos quer não, onde começaram a aparecer as bandas filarmónicas, com rara exceção, já havia determinados grupos que tocavam determinados instrumentos (Padre Manuel Messias 2006)⁸⁵.

O problema de situar no tempo a formação das primeiras filarmónicas em Portugal é uma preocupação frequente das associações que as integram, principalmente as mais antigas. Ao pretenderem o reconhecimento do mérito pela sua antiguidade, essas associações, baseadas em mitos que resultam da inexistência de fontes documentais ou mesmo de testemunhos factuais, procuram oferecer um destaque especial às suas origens que está expresso no

⁸³ No caso inglês, as bandas de igreja tiveram mais expressão entre os anos de 1780 e 1830 (Herbert 2000).

⁸⁴ Relativamente às vozes, no século XVIII as autoridades da Igreja proibiam a participação das mulheres na música litúrgica, mas ao contrário do que se passava em Itália, onde as regras eram cumpridas (Vieira 1899), isso nem sempre se verificava em Portugal. Exemplo disso são algumas obras de Joaquim Athayde (1765-1828) destinadas a instituições de freiras (Vieira 1900).

⁸⁵ Manuel Pais Messias nasceu em 1933 em Cunha Baixa (Mangualde) e foi um grande entusiasta pelo progresso e (re)conhecimento do meio filarmónico. Tendo investido na formação musical e participado em vários cursos de formação para regentes de banda, o Padre Messias esteve associado a vários grupos do distrito de Viseu, quer como maestro, quer como ajudante na organização interna. Durante a entrevista falou-me da sua ligação às bandas de Penalva do Castelo, Lobelhe do Mato, Tibaldinho, Nelas, Carvalho Redondo, Cabanas de Viriato e à Banda do Lar Escola de Santo António de Viseu. Faleceu no dia 7 de setembro de 2006, pouco tempo depois de ter sido homenageado no Auditório do Complexo Paroquial de Mangualde (30/04/2006) pelo seu contributo para o desenvolvimento das bandas filarmónicas da região.

movimento quase generalizado de publicações de monografias históricas, principalmente a partir dos anos 1980. Todavia, são muitos os casos de filarmónicas cuja data de fundação é atualmente desconhecida. Refletindo sobre o assunto, tal como Lameiro afirma na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010), também Freitas defende a existência de duas bases institucionais que estariam na sua origem: as bandas militares e as sociedades de concerto. Para Freitas, as filarmónicas serão descendentes das bandas militares portuguesas e, portanto, antes do seu estabelecimento “*em bases orgânicas*”⁸⁶ na primeira década de oitocentos, não seria possível a sua existência. Mas então como designaremos a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul e outras, cuja atividade está documentada antes da data apontada pelo autor?

Apresento, portanto, um posicionamento alternativo a partir dos seguintes princípios:

- 1) embora seja inegável que as filarmónicas se inspiraram nos modelos das bandas militares, não surgiram subitamente à sua imagem, como um grupo cujo modelo foi simplesmente transplantado do meio militar para o civil;
- 2) a partir do último quartel do século XVII existem múltiplas referências a atividades musicais semelhantes às exercidas pelas bandas do século XIX, por agrupamentos musicais com algum paralelismo instrumental;
- 3) desde a segunda metade do século XVIII surgem os primeiros registos de grupos que hoje são conhecidos como filarmónicas;
- 4) o facto de esses grupos apresentarem outras designações (*música, capela, charamelas*, etc.) não significa que eles fossem completamente alheios à estrutura das filarmónicas⁸⁷ que conhecemos no século XX.

⁸⁶ Em 1809 regulamentou-se que nos Estados Maiores dos Batalhões de Caçadores e Infantaria de Linha houvesse um mestre e 8 músicos que deviam substituir os pífaros existentes até à época (Lapa 1941) e, talvez por isso, Borba e Graça (1996: 143) afirmam que “*só quando as charamelas e mais instrumentos de palheta entraram ao serviço do Exército é que, pode dizer-se, as músicas militares tiveram uma organização regular*”. Um ano depois, D. João VI ordenou que tanto no Brasil como em Portugal os músicos fossem incluídos nos quadros regimentais e pagos pelo Estado. Em Portugal, o general Beresford, chefe do exército, determinou a constituição de bandas com 12 a 16 músicos (Lapa 1941). Regressadas as tropas da Guerra Peninsular que acabava em 1814, trouxeram bons grupos musicais, tendo contratado muitos estrangeiros, especialmente espanhóis e alemães (como o alemão Neuparth e o catalão Gaspar Campos) e, segundo Lapa (1941), as bandas militares voltaram a ser compostas por um mestre e 8 músicos. Mas, com o intuito de haver bandas de maior dimensão, foram contratados instrumentistas que auxiliassem os 8 determinados por regulamento, havendo assim duas classes de músicos: os contratados e os que assentaram praça. Desta forma, em 1815 foram proibidos os descontos para a música (que não foram de todo eliminados) e determinava-se para cada Regimento de Infantaria e Batalhão de Caçadores a seguinte constituição, que no total não devia passar de 16 elementos: mestre, 2 clarinetes, requinta, 2 trompas, clarim, fagote, trombão ou serpentão, bombo e caixa de rufo. Esta lei devia entrar em vigor no ano seguinte, 1816 (Vieira 1900).

⁸⁷ No caso da Sociedade Filarmónica de Salzedas, o grupo constituiu-se em 1830 a partir de um quinteto de sopros que foi formado para acompanhar o coro de frades beneditinos.

No entanto, relativamente a este quarto ponto, Freitas refuta a ligação desses agrupamentos com as posteriores filarmónicas:

Os antigos charameleiros, – que é como quem diz: gaiteiros, “Zés Pereiras”, etc. – tinham um carácter; e as Sociedades de Recreio Populares de Música, dada a sua função, têm outro, cuja finalidade representa – coletivismo e sociabilidade. Há que distinguir: desde que o mundo é mundo e a música começou a aparecer, que existem grupos de músicos tocando os mais excêntricos instrumentos; agora Sociedades de Recreio de Música Popular – estas... só desde que a história as apresenta nas suas várias fases, aliás desenvolvida nesta obra – 1822 – 1834 – 1842 (Freitas 1946: 500).

É certo que, se a vertente de coletivismo e sociabilidade foi um motivo forte que impulsionou a disseminação desta organização musical, criando um movimento sobretudo a partir de meados do século XIX, não foi o objetivo exclusivo para algumas das primeiras formações que tinham obrigações específicas e cobravam um valor pelos seus serviços. Mas Freitas só considera que existe uma filarmónica se esta estiver validamente constituída, ou seja, juridicamente enquadrada no formato de uma associação cultural, o que não é exatamente assim, como pudemos verificar. Argumentando que as bandas são um fenómeno oitocentista, Freitas aponta quatro fases na sua história:

1 – 1822 – Aparecimento da novidade da Filarmónica em Portugal, instituída sob os princípios da liberdade, por Bomtempo, mas sendo apenas de carácter reservada, selecta e de função particular.

2 – 1834 – Início da popularidade das Filarmónicas. Estas evoluíram no ambiente da criação dos batalhões voluntários para a defesa da liberdade política constitucional. A música tornou-se imprescindível aos actos da vida social.

3 – 1842 – Criação de Sociedade de Recreio Popular, com a integração das filarmónicas nos respectivos partidos da política. Difusão das Bandas Marciais como música associativa.

4 – 1926 – Ano da revolução “28 de Maio” que instituiu a ditadura. Algum tempo depois da desagregação da velha política liberal, diminuiu o entusiasmo pelas filarmónicas, passando estas a viver cada vez mais difícil e caminhando quase para uma completa extinção (Freitas 1946: 523, 524).

O cruzamento e a análise destas informações guardadas em arquivo sugerem, em meu entender, que a partir da desconstrução das designações e dos conceitos associados à música instrumental podemos efetivamente identificar o modo como as filarmónicas ganharam forma, sobretudo no meio rural. Elas parecem ser o resultado da interseção de vários grupos com atividades religiosas identificados desde o século XVII (à imagem das capelas das Sés), que no início do século XIX adotaram modelos difundidos pelas bandas militares e pelas sociedades de concertos, cuja pioneira a nível nacional foi a Sociedade Filarmónica instaurada

por Bomtempo⁸⁸. Aliados a estas influências encontramos os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade trazidos pela Revolução Francesa que, num processo de democratização, se tornava a responsável pelo acesso à música por parte das classes menos favorecidas.

Apesar da maior parte da bibliografia que existe sobre bandas filarmónicas referir a segunda metade do século XIX como o período de generalização das bandas – muito provavelmente devido à existência de fontes escritas que possibilitam o registo deste tipo de agrupamentos nesta época –, não podemos ignorar os grupos anteriores. Os estatutos por que se regem os grupos eram muitas vezes aprovados e publicados pelas autoridades locais numa fase muito posterior à fundação, e este aspeto inviabiliza o diagnóstico do momento exato em que as filarmónicas efetivamente se materializaram enquanto agrupamento polivalente como parecem ter sido durante o século XIX. E inviabiliza também a resposta do pensamento crítico ao tão ambicionado objetivo de muitas bandas portuguesas: o diagnóstico preciso da sua idade.

Como abordei no ponto anterior, o século XIX testemunha já uma grande atividade musical na região de Aveiro, um distrito com grande densidade de bandas filarmónicas. É provável que se situem nessa região as primeiras referências (conhecidas) a grupos que posteriormente se designariam como bandas de música. Em 1982, a Junta Central das Casas do Povo (JCCP) e o INATEL editavam uma lista da data provável da fundação das primeiras filarmónicas – que a seguir transcrevo – usando o nome errado de Ribabel, em vez de Riba-Ul, e atribuindo os primeiros lugares a agrupamentos desta região litoral:

Banda musical de Figueiredo do Burgo – 1740
Banda de música de S. Tiago de Ribabel – 1765⁸⁹ (de 1811 a 1814 acompanhou as tropas anglo-lusas)
Banda da Arrifana (com feição moderna, só depois de 1822) – 1770
Filarmónica União Verridense – Verride – 1808
Banda de Ovar (Música Velha) – 1811
Banda Musical de Arouca – 1825
Banda União Velha de S. João de Loure – 1826
Charanga de Alcácer – 1830
Banda de Vila Viçosa – 1832
Charamela do Arcebispo (Braga) – 1834
(6 músicos, 1 cornetim, 2 clarinetes, 2 sax-trompas e 1 baixo)

⁸⁸ Bomtempo cativou cerca de 200 assinantes e a sociedade incorporava os melhores artistas profissionais (Brito, Cranmer 1989). De acordo com Vieira (1900), Bomtempo estaria familiarizado com a estrutura de uma banda já que o título da *Marcha Portuguesa arranjada para piano, composta e dedicada ao exercito portuguez pelo seu compatriota J. D. Bomtempo* (publicada entre 1815 e 1816) sugere que tivesse sido “originalmente escripta sob outra forma, talvez para banda militar”.

⁸⁹ Desconheço a justificação para a referência a esta data. O ano de 1765 não surge em nenhuma documentação do grupo, nem na informação veiculada pela direção.

Banda de Peniche (Velha) – 1834
Banda da Guarda Nacional (Aveiro) – 1834
Banda Amizade de Aveiro – 1834 (reorganizada em 1846)
Banda de Murtosa – 1840-1855
Banda de Cuba – 1840
Banda Lusitana de Estremoz – 1840
Banda de Carril – 1841
Banda de Lagos – 1841
Banda Figueirense (Figueira da Foz) – 1842
Banda de Ferreira do Zêzere – 1842 (J.C.C.P., INATEL 1982: 8).

A existência desta lista⁹⁰ mostra que a preocupação em tentar descortinar a antiguidade do movimento filarmónico em Portugal é também institucional. Ela é igualmente esclarecedora sobre um conjunto de fundamentos que norteiam os mitos de origem das bandas, como por exemplo os argumentos em torno da participação nas batalhas ou o tipo de designação usada (charamela, banda, filarmónica, música) que corrobora a hipótese sobre a plasticidade dos próprios grupos de acordo com as suas funções e a simultaneidade de designações para o mesmo tipo de agrupamento. No entanto, apesar de se tratar de uma publicação institucional que adquire valor de autoridade, não existe qualquer esclarecimento sobre a fundamentação dos dados.

Sabemos que o advento das filarmónicas decorre de uma conjuntura política particular. Quando termina o reinado de D. Miguel e o Regime Absolutista, em 1833, algumas filarmónicas foram criadas não apenas com a intenção de difundir uma cultura musical⁹¹ e veicular determinados valores morais, mas com objetivos de beneficiar tendências políticas dos seus fundadores e associados. Nesta conjuntura, os liberais tinham finalmente acesso ao

⁹⁰ Esta lista está encabeçada por bandas da região de Aveiro que são comumente apontadas como pioneiras no movimento filarmónico. A Banda de Figueiredo do Burgo terá sido fundada (segundo informações do presidente da direção da banda, Américo de Sousa Brandão, em 1941) em 1740 pelo padre Custódio José Gomes e deu origem à banda da Vila de Arouca em 1825. Ainda na época de setecentos situamos a *Música de Arrifana*, através da recuperação de um registo documental datado de 1770 relativo a uma festa religiosa em Carregosa (Oliveira de Azeméis), mencionando os gastos com esta organização pelo serviço prestado: “*pago à música de Arrifana, reis 3.000*” (Tavares 1942). Diz-nos Manuel Bastos (obra não editada) que também se encontram registos deste grupo em Ovar nos anos de 1779, 1780 e 1781, aqui sob a designação de “*Música de Rifana*”, mencionando ainda que era orientada pelo mestre de capela José Joaquim. A Banda de Santiago de Riba-Ul e a Banda de Verride referem o seu envolvimento em contextos militares na época das invasões napoleónicas, e esta última terá tido a sua primeira atuação aquando da chegada das tropas inglesas à praia do Cabedelo na Figueira da Foz, em 1808. A Filarmónica Ovarense foi fundada em 1811 por Pereira de Melo, seu 1º regente, ao qual se seguiu António José Valério, músico vindo de Santiago de Riba-Ul.

⁹¹ No início do século XIX havia ainda poucos grupos civis, mas a sua importância, juntamente com as congéneres militares, já se fazia sentir como podemos depreender de um artigo do *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 29 de agosto de 1821: “*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*” (cit. in Brito, Cranmer 1989: 53).

controle governamental e iniciaram um processo de inimizade com a Igreja. A dissolução das ordens religiosas⁹², no ano seguinte, e a decadência das instituições musicais anexas às Sés fez com que as igrejas fossem forçadas a recorrer à contratação de grupos musicais privados para solenizar as celebrações, muitos fundados e regidos por sacerdotes. Com a entrada definitiva do liberalismo e com uma sociedade que apreciava cada vez mais a música, o clima era propício à organização de instituições semelhantes à de Bomtempo pela elite da classe alta, como a Academia Filarmónica, Assembleia Filarmónica ou Filarmónica Portuense, por exemplo, assentes nos ideais da liberdade e de uma maior democratização. Já desde 1825, pelo menos, que funcionavam os ciclos musicais de amadores “*a que também se juntam frequentemente artistas de profissão*”⁹³ (cit. in Brito, Cranmer 1989: 63). O Conde de Farrobo, apoiante das iniciativas de Bomtempo, é também responsável pelo suporte económico na criação de várias filarmónicas. Em 1834 era fundada a Associação de Socorros Mútuos mais antiga no nosso país, e o Montepio Filarmónico⁹⁴ que, tendo em conta os seus objetivos de apoiar os músicos que passassem por dificuldades⁹⁵, viu o número de sócios crescer rapidamente. Sendo uma fonte de educação para a cidadania e uma instituição com base na entreatajuda, o Montepio Filarmónico estava relacionado com a fundação de bandas amadoras (Brucher 2005) e, conforme podemos ver pela lista apresentada pela JCCP e INATEL, surgem várias formações neste ano (1834). Na cidade de Aveiro era fundada a Banda Amizade, também conhecida por Música Velha, além da Banda da Guarda Nacional⁹⁶ que, segundo Freitas (1946), terá sido modelar para as bandas da região. Estavam dados os primeiros passos para o movimento filarmónico e para o associativismo em geral já que, embarcando num clima de cooperação e de solidariedade social, surgem também as associações sindicais, cooperativas, de bombeiros, entre outras, juntamente com as associações de recreio.

Ao iniciar a minha pesquisa apercebi-me do enorme vazio de estudos aprofundados e da existência de interpretações equivocadas nas reflexões sobre a história das bandas filarmónicas em Portugal. Com o decorrer da investigação verifiquei que a balizagem temporal das

⁹² No período liberalista entre 1820 e 1840, o número de membros da Igreja tinha sido reduzido de 24.000 para 10.000 (Sanchis 1983).

⁹³ Crónica de 12 de janeiro de 1825 do *Allegemeine Musikalische Zeitung*.

⁹⁴ A sua antecessora foi a Irmandade de Santa Cecília, fundada em 1603, em que os “irmãos” deveriam pagar por cada serviço festivo dentro do Arcebispado de Lisboa (Ribeiro 1939).

⁹⁵ Algumas associações desenvolveram esforços para apoiar sócios doentes ou carenciados, como a Filarmónica Boa União Alhadense (fundada em 1853), que em 1940 estabeleceu uma avença com um médico para prestar assistência aos sócios carenciados.

⁹⁶ A Guarda Nacional foi organizada em Aveiro em 1834, assim “*como noutras terras do país*” (Tavares 1941:100).

designações é a razão principal que justifica a maior dificuldade em localizar a fundação das bandas civis. Para mim, foi de extrema importância deslindar a noção conceptual dos termos usados para identificar os grupos. Essa análise permitiu-me encontrar e confirmar a ligação entre os que se apresentavam nos contextos religiosos (tanto em espaços interiores como exteriores), e que na região de Aveiro podemos localizar pelo menos desde o século XVII. Eram designados de diversas formas, entre elas, *música* – sendo este um termo que encontramos associado às primeiras bandas filarmónicas, já que a palavra *filarmónica* começou a ser comum a partir da década de 1820, e *banda* (para grupo civis) situa-se principalmente a partir do final do século XIX e início do século XX. A problemática que aqui se coloca prende-se sobretudo com a necessidade de compreender as metamorfoses dos grupos “embrionários” quer em termos da terminologia, quer em termos estruturais e funcionais, como parte natural da dinâmica cultural, social e tecnológica das bandas filarmónicas portuguesas, às quais se juntaram influências do meio militar e das sociedades de concerto.

Até meados de 1830, fixaram-se os alicerces estruturais, funcionais e, nalguns casos, jurídicos que proporcionaram o crescimento e a disseminação de um tipo de instituição solidária, democrática e polivalente. Assistia-se ao início ao movimento filarmónico que envolveria diretamente milhares de pessoas de todo o país, e indiretamente toda a sociedade como recetores de uma cultura musical com a qual, a maior parte, nunca tinha contactado.

3.4 - Considerações parcelares

Como já referi, desde o início do meu trabalho me confrontei com a enorme dificuldade em entender a relação entre a designação *banda* e o universo conceptual a ela associado. Parte deste impasse decorreu também da análise do espólio da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul à guarda da Universidade de Aveiro, ao perceber que a grande maioria do repertório aí depositado, pertencente a um período balizado entre as décadas de 1830 e 1920, era religioso, destinava-se a apoiar a liturgia, e contemplava uma forte presença de instrumentos de cordas além dos sopros e percussão. Com uma estrutura mais aproximada à que hoje associamos ao conceito de orquestra, procurei saber qual a designação/definição usada na

época para este tipo de grupo. Nos periódicos locais verifiquei uma certa homogeneidade e coerência relativamente à referência a estes ensembles nos mais diversos eventos em que participavam. Pareceu-me claro que a variável que define a adoção da designação particular a associar ao agrupamento – independentemente dos seus elementos poderem ser os mesmos – encontra-se justamente na função que desempenha e, por consequência, na ocasião. Assim, sobretudo até ao início do século XX, a designação de *filarmónica* é atribuída a grupos de sopro civis quando tocam em eventos ao ar livre; a de *orquestra* refere-se a grupos civis com funções nas celebrações religiosas dentro dos templos (neste caso também pode ser designado de *capela*) e em espetáculos interiores, como é o exemplo dos teatros populares; e *banda* define agrupamentos militares. Nas minhas pesquisas encontrei um registo sobre a festa de La Salette, em Oliveira de Azeméis no ano de 1883, que exemplifica muito bem esta distinção de termos tendo em conta a função e o tipo de instituição a que os grupos pertencem:

*(...) No domingo 19 houve missa cantada a grande instrumental pela música da **capella** do Sr. Pinho⁹⁷, e sermão pregado pelo nosso amigo o cónego Sr. Dr. Alves Mendes (...). De tarde houve a procissão do costume, a qual sabiu da igreja d'esta villa e recolheu à capella da Senhora e à noute houve no Outeiro da capella fogo preso e música pelas duas **philarmónicas** de S. Thiago e Oliveirense e pela **Banda** do regimento 18 de infantaria(...)* (O *Jornal do Povo*, 21/8/1883, negrito meu).

É de salientar que a *orquestra* pertencia a uma *filarmónica*, como se fosse um pequeno grupo⁹⁸ extraído de um grupo maior, como podemos concluir pelo registo d'O *Jornal do Povo* já de início do século XX (15/2/1902): “*A orchestra, um sexteto da philarmónica de S. Thiago, sob a regência do Sr. Augusto Pereira, manteve os seus bons créditos, o que já não admira sabendo-se que são executores exímios com uma regência superior*”.

Encontrei apenas um registo isolado que foge a esta regra mencionando as “*bandas marciaes de S. Thiago e d'esta villa*” (Oliveira de Azeméis) em 1894 (O *Jornal do Povo*, 28 de julho), que além de aplicar o termo *banda*, na época maioritariamente atribuído a instituições militares, ainda

⁹⁷ Trata-se da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, regida na época por Manuel José de Pinho Júnior.

⁹⁸ As informações inscritas nos periódicos de Oliveira de Azeméis mostram-nos que, pelo menos até à década de 1930, nas festividades locais, eram exclusivamente contratadas *orquestras* para acompanhar as celebrações litúrgicas. Esta realidade deveu-se à existência de diferentes grupos (principalmente a partir do início do século XX) que se constituíam, também, como *orquestras* nestas ocasiões. Podemos encontrar uma realidade semelhante na cidade do Porto, por exemplo. No entanto, nem todos os grupos tinham capacidade biestrutural pelo que, em localidades cujas bandas não incluíam uma *orquestra* e os responsáveis pela festa não tinham preferência ou facilidade em contratar uma, era extraído um ensemble de sopros da banda, ao qual se juntavam músicos instrumentistas, mas como cantores, para se apresentarem nas missas. A partir da década de 1960, o próprio grupo de Santiago de Riba-Ul passou a ter, também, esta configuração em contextos litúrgicos. Até hoje, o conhecimento que detínhamos sobre a participação das bandas nas celebrações não contemplava a existência de instrumentos de cordas, apenas os sopros.

inclui outro, *marcial*, da mesma proveniência. É importante referir que também no espólio do grupo existe uma partitura não datada, mas de um período anterior a 1855 – de acordo com dados biográficos do compositor que a ofereceu (Francisco Eduardo da Costa) – referindo-se à *filarmónica marcial*. Esta designação não seria atribuída ao grupo de Santiago de Riba-Ul mas sim a um grupo similar pertencente à Filarmónica Portuense, que era assim denominado em eventos específicos, e na qual o compositor desempenhava as funções de diretor (*vide* capítulo IV). Para distinguir este grupo específico da elitista sociedade filarmónica de Francisco Eduardo, que apresentava diferentes ensembles com várias configurações, a instituição terá adotado a palavra *marcial* para o equiparar à estrutura semelhante das congéneres bandas militares. Ainda hoje existem grupos civis que, não tendo nenhuma associação militar, mantiveram essa designação como é o caso da Banda Marcial de Fermentelos.

Verifiquei também uma estreita relação entre a fundação e desenvolvimento das bandas e as atividades da Igreja Católica, sendo que muitas delas surgiram como uma necessidade de colmatar a ausência de música durante as celebrações religiosas. Parece-me pertinente estabelecer uma ponte entre estas informações e a existência de grupos desde o século XVII que poderão estar relacionados com o aparecimento das filarmónicas no século XIX. Nas revistas do Arquivo Distrital de Aveiro, encontram-se várias transcrições de documentos desde o século XVII mencionando a presença de grupos musicais nas principais festas religiosas, e que são designados por *charamelas*, *orquestras*, *capela* ou simplesmente *música*. Embora as *charamelas* estivessem mais associadas a instituições militares, também eram uma realidade nas casas de aristocratas e nas Sés, como é o caso da Sé de Braga. A designação de *música* também aparece associada a grupos militares e civis e havia alguns grupos conhecidos por *capelas* que garantiam a interpretação de música instrumental e vocal durante as celebrações litúrgicas católicas. Essas *charamelas*, *orquestras*, *capelas* ou *músicas* podiam ter constituições instrumentais variáveis mas exerciam as mesmas funções. Através das revistas do Arquivo Distrital de Aveiro (Vols. VII, VIII e X, anos 1941, 1942 e 1943 respetivamente), é possível perceber a existência desses agrupamentos “embrionários” dos que viriam a ser implementados mais generalizadamente no século XIX e que hoje designamos por bandas filarmónicas.

Durante o século XIX, fora dos grandes centros urbanos, as *capelas* ou *orquestras*, à semelhança das *capelas* das Sés, cumpriam os requisitos musicais durante as celebrações, mas eram grupos independentes das instituições eclesíásticas. De resto, na região sobre a qual reflete o

meu trabalho, a documentação que encontrei mostra-me que quando é mencionado um determinado grupo que desempenha funções na igreja e pertence a uma filarmónica, este pode ser designado indiscriminadamente por *orquestra* ou *capela*. É o que acontece nas referências ao grupo de Santiago de Riba-Ul, embora neste caso seja o termo *orquestra* aquele que mais frequentemente surge nos registos que encontrei.

Na opinião de Fernando Binder, muitas vezes as *capelas* são erroneamente classificadas como bandas porque, além de instrumentistas de sopro e percussão, estes conjuntos também contavam com cantores e instrumentistas de cordas. Mas esta afirmação não corresponde totalmente à realidade portuguesa, como podemos verificar pelo caso de Santiago de Riba-Ul, cujas funções eram maioritariamente religiosas no século XIX e início do século XX, contando precisamente com instrumentos de cordas e coro. Estas *orquestras* ou *capelas* eram preferencialmente constituídas por instrumentos de cordas e alguns sopros de madeira, classificados como “música baixa” por terem características acústicas (menor volume sonoro) e tímbricas (som mais doce que favorece a introspeção) que os tornavam mais adequados a estas funções. Por oposição, faziam parte da *filarmónica* os instrumentos de “música alta”, que abrangem fundamentalmente os sopros de metal e a percussão, sendo mais indicados para atividades ao ar livre devido à sua pujança sonora, como nas procissões e concertos de rua.

É com o aparecimento da Sociedade Filarmónica de Bomtempo, na década de 1820, que se generaliza a adoção do termo *filarmónica*, refletindo os ideais liberais e de igualdade à luz dos quais o acesso aos diferentes equipamentos culturais deveria ser socialmente transversal. No caso da banda de Santiago de Riba-Ul, os músicos tocavam frequentemente dois instrumentos consoante as atividades: cordas para as missas e sopros para as atividades no exterior. Assim se justifica a distinção entre *orquestra* e *filarmónica* num só evento com partes distintas (por exemplo a festa de um padroeiro constituída pela missa, procissão e arraial), apesar de se referir aos mesmos músicos e ao mesmo grupo. Porém, qualquer atividade desempenhada por uma parte ou a totalidade do grupo ficou conhecida no século XX como “atividade geral da banda”, não havendo distinção entre as diferentes estruturas dentro do agrupamento. Esta conjuntura poderá ser a consequência do progressivo aumento da distância temporal do uso rotineiro dos termos, o que justifica o facto das designações *orquestra* ou *capela* terem permanecido desconhecidas nos poucos trabalhos existentes sobre estas formações, enquanto que o termo *filarmónica* se manteve desde as primeiras associações.

A corroborar o facto de grande parte destes agrupamentos terem efetivamente uma forte relação com a Igreja Católica está o facto de muitos terem sido fundados e regidos pelos próprios sacerdotes, que queriam proporcionar às suas celebrações religiosas um suporte musical sofisticado, ao mesmo tempo que cumpriam objetivos de “prevenção e educação social”, sobretudo no que diz respeito à população masculina desviando assim, como frequentemente está documentado, os homens de alguns “vícios a que facilmente aderiam”. Nenhum relato seiscentista e setecentista menciona a presença de uma *banda* seja em celebrações religiosas ou seculares, já que o conceito só começou a ser comumente utilizado (especialmente para grupos militares) no século XIX e a designação destes ensembles era variável consoantes as funções.

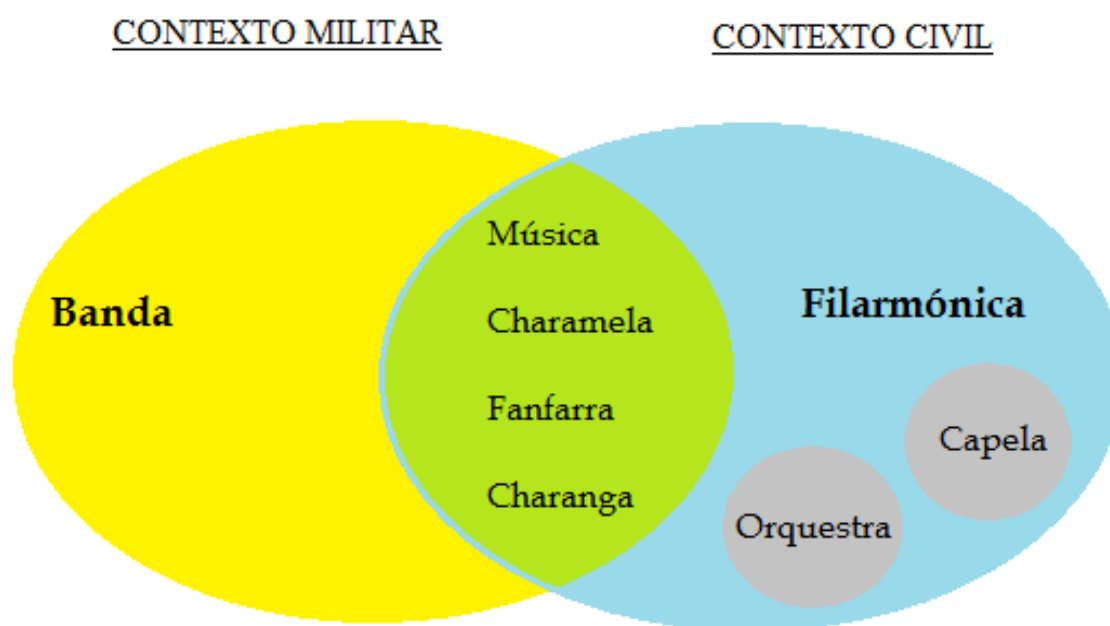


Fig. 2 - As várias designações para agrupamentos de música no século XIX em Portugal. Esta figura mostra a associação dos termos *banda*, *filarmónica*, *charamela*, *fanfarra*, *charanga*, *capela*, *orquestra* e *música* aos contextos em que eram mais recorrentes.

É evidente a diferença entre o discurso de autoridade erudito e enciclopédico e a informação que encontrei em documentação diversa (sobretudo periódicos locais e nacionais), relativamente aos conceitos associados às designações de *banda*, *capela*, *orquestra*. Compreende-

-se que durante o século XX a postura ideológica fosse justamente aquela que centralizava a “verdade” na voz dos eruditos. De facto, o modo como trataram as diferentes designações mostra que eles próprios sentiram a necessidade de “pôr alguma ordem” na forma aleatória como os diferentes termos eram usados. Nesse sentido ignoraram os discursos locais que frequentemente incorporam, de facto, diferenças conceptuais, para patentear o seu próprio discurso tentando unificar os conceitos.

No século XX ocorreram algumas alterações que viriam a mudar radicalmente o conceito de banda civil em Portugal. Estas alterações verificam-se sobretudo a partir da segunda metade do século e prendem-se com o progressivo abandono da participação das bandas nas celebrações religiosas. Desta forma, e porque deixou de fazer sentido manter uma constituição instrumental baseada não só em sopros, mas também em cordas, foram-se abandonando os violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, característicos da “*orquestra da filarmónica*”, que serviam quase exclusivamente no repertório da liturgia e nas representações dramáticas que entretanto também deixaram de existir. Assim, deixou de fazer sentido falar de uma *orquestra* e dá-se início ao modelo de banda filarmónica como hoje a conhecemos. Aliado a isto, a designação de *banda*, que no século XIX se relacionava com as congéneres militares, passa também a ser usada para as civis e posteriormente, de forma ambígua, foi também associada a grupos de diferentes géneros musicais.

Atualmente, em Portugal as bandas civis são geralmente conhecidas por “bandas filarmónicas” ou simplesmente *filarmónicas*. E mesmo quando mantêm no nome a designação de *Música*, existe uma espécie de “tradução social” que imediatamente associa o agrupamento à designação de *Filarmónica*. Ou seja, neste momento existem agrupamentos que por uma questão de “identidade institucional” mantêm o nome histórico embora se definam como uma banda filarmónica, como é o exemplo da Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo – Música Nova. Basicamente poderemos dizer que enquanto a utilização da designação *filarmónica* se encontra relativamente situada temporalmente⁹⁹, já a designação de *banda* aparece ao longo da história associada a diferentes agrupamentos, e, sobretudo, o agrupamento que hoje designamos por banda filarmónica adquiriu de facto diferentes formas de ser designado. As suas designações dependeram evidentemente do momento histórico, das funções que

⁹⁹ O termo começou a ser usado comumente após a criação da Sociedade Filarmónica de Bomtempo e manteve-se associado às bandas civis até à atualidade.

desempenhava e do tipo de instrumentos que incorporava. Mas é certo que a presença de agrupamentos não urbanos com configurações semelhantes à das orquestras ou capelas da aristocracia e catedrais está documentada em Portugal desde o século XVII, e a sua descontinuidade (em termos de designação, repertório ou tipo de instrumentos) não é mais do que o resultado da sua associação à música que é, por inerência, um comportamento em permanente mudança tal como a sociedade que a acolhe e que ela ajuda a construir.

CAPÍTULO IV

BANDAS FILARMÓNICAS EM PORTUGAL: AGRUPAMENTOS DEMOCRÁTICOS E POLIVALENTES

As bandas filarmónicas¹⁰⁰ em Portugal definem agrupamentos organizados em torno da música, de carácter polivalente e envolvendo milhares de músicos (amadores e profissionais) por todo o país. Na sua dimensão histórica e social, são reveladoras de universos de análise extremamente fecundos, configurando um tipo de agrupamento versátil onde se relacionam indivíduos de todas as idades e estratos sociais. Esta diversidade encontra-se também nos próprios protagonistas da fundação das bandas – pessoas com o mais diverso perfil profissional como padres, professores, médicos, ou indivíduos de baixa ou nenhuma instrução formal mas que com o seu contributo alteraram significativamente os referentes musicais e os modos de vida das populações, especialmente nos meios rurais. No que respeita à performance, estes grupos são igualmente polivalentes pois apresentam-se em espaços interiores e exteriores, parados ou em marcha, numa variedade de eventos aos quais só eles parecem estar aptos a responder de forma satisfatória, apresentando também um repertório compatível com o gosto de várias gerações que inclui os mais diversos géneros musicais, desde as rapsódias de música popular à música erudita e ao estilo *pop-rock*. As bandas foram durante muitas décadas o único meio para se aprender música em Portugal fora dos centros urbanos e acessível a todas as classes sociais. A convivência intersocial e intergeracional que proporcionam está, provavelmente, na origem da promoção de muitas bandas filarmónicas ao estatuto de associações de interesse público.

Por definir um espaço de interlocução entre diferentes registos (sociais, históricos, performativos, geracionais, estéticos, etc.), a “banda filarmónica” pode ser entendida como um “campo social”, a partir da proposta de Bourdieu (1989), no qual os intervenientes, cada um

¹⁰⁰ Acompanhando o modo como atualmente os dois termos “banda” e “filarmónica” são utilizados quer pelos músicos, quer pela sociedade em geral para se referirem ao mesmo tipo de agrupamento, passo a usar as designações de “banda” e “filarmónica” indiscriminadamente, em separado ou em conjunto, com a mesma finalidade, sempre que me refiro a bandas civis. No caso das bandas militares, referencio o contexto/patronato para as distinguir das civis.

com a sua função, garantem o funcionamento do grupo e assumem um papel na definição do “jogo” pela manutenção e sobrevivência do seu “campo”. Na verdade, a luta pela imposição da definição do jogo que Bourdieu entende existir no “campo social” não se verifica nas relações internas entre sócios, mas antes na tentativa de imposição da banda (microcosmos) numa sociedade (macrocosmos) que se tem alheado à sua existência. A noção de “campo” substitui aqui a noção de sociedade, termo que, aliás, é adotado por muitas instituições que se organizam e sobrevivem a partir do esforço coletivo de vários indivíduos, como é o caso das bandas.

Contando com pelo menos 2 séculos de existência, estes ensembles têm acompanhado as mudanças sociais e adaptaram-se às circunstâncias de cada época, desenvolvendo uma enorme e eficaz capacidade de renovação. Serão analisadas, neste capítulo, as várias vertentes e contextos associados ao meio filarmónico português, onde sai evidenciada a polivalência (em vários domínios) como característica intrínseca e essencial à sobrevivência e desenvolvimento destas instituições.

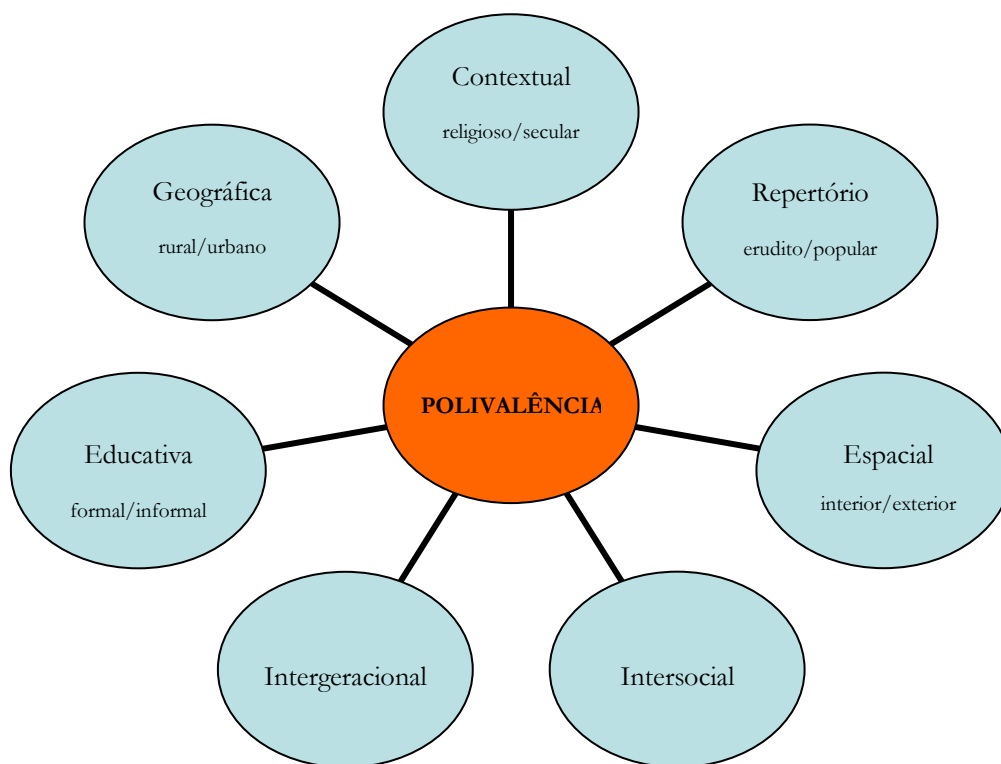


Fig. 3 - Figura ilustrativa dos diferentes fatores que definem a polivalência das bandas filarmónicas.

As diferentes vertentes expostas neste esquema que demonstra a versatilidade das bandas enquanto “campo social” serão distribuídas e analisadas nos três temas centrais deste capítulo: a capacidade democrática, a polivalência musical e contextual, e o potencial autorregulador.

4.1 - A banda filarmónica como lugar democrático de construção de saberes

Ao estudar o universo das bandas civis em Portugal é imperativo associar a sua proveniência a uma série de fatores que, ao fomentarem um conceito de grupo democrático e polivalente foram, também, os impulsionadores do movimento filarmónico que se registou tanto nos espaços urbanos como nos rurais. Ao longo deste texto exporei, portanto, as conjunturas que proporcionaram a emergência deste paradigma que, assente nos ideais da igualdade social, se traduziu num imenso intercâmbio de músicos e compositores não só do meio filarmónico mas também de outros contextos civis e militares.

Com a derrota do absolutismo, em 1833, e a conseqüente implantação do ideário liberal em Portugal, emergiram também as preocupações do Estado em defender novos direitos para as classes menos favorecidas, investindo no seu desenvolvimento pessoal através de ações de solidariedade, educação e cultura, e promovendo uma maior sociabilidade e convívio. No quadro da música, os modelos associativos elitistas (como é o exemplo da Sociedade Filarmónica em Lisboa), a par de outros modelos já referenciados, contribuíram para a consolidação do paradigma de banda civil portuguesa respondendo aos objetivos de educação formal das camadas populares, consideradas incultas pelas elites. As bandas filarmónicas de alguma forma corporizavam a expansão (e não o início) do associativismo que rapidamente se expandiu pelas então províncias, onde se registava uma grande densidade populacional¹⁰¹. Apesar disso, estas regiões, principalmente as localizadas no interior, combatiam um isolamento relativo devido às dificuldades de comunicação e à carência de materiais e de equipamentos para o ensino onde se incluía também o ensino da música. Num contexto de escassez de meios de aprendizagem, as bandas filarmónicas pareciam ser as únicas instituições

¹⁰¹ Em 1890, por exemplo, 95,9% dos habitantes residiam em zonas rurais e 4,1% em zonas urbanas (Carqueja 1916).

de instrução musical disponíveis e os fundadores viam nelas a oportunidade de oferecer à sua *terra* – designação utilizada frequentemente nos meios rurais e especificamente no das bandas filarmónicas para se referir a lugar, localidade ou freguesia – um pouco de erudição, aproveitando, no caso dos espaços rurais, a tradição de vida comunitária existente para a consolidação de certos valores e comportamentos¹⁰² considerados mais dignos e convergentes com uma sociedade mais educada/ilustrada. Desta forma, as bandas civis desenvolveram um modelo de ensino que albergava todas as classes sociais, viabilizando a formação de músicos¹⁰³ que estavam impossibilitados de ingressar nas escolas especializadas existentes, quer devido à distância, quer devido a dificuldades económicas.

De acordo com a pesquisa que desenvolvi, parece-me possível afirmar que o objetivo de educação social foi efetivamente importante para a formação das bandas filarmónicas em todo o país e, de algum modo, modelador de um conjunto de papéis que a banda viria a adquirir, assim como do seu perfil democrático. Podemos dizer que a partir deste papel formador a banda foi um território de (1) acolhimento para indivíduos de diferentes estratos sociais, (2) circulação de músicos de diferentes nacionalidades e proveniências profissionais, (3) performance para diferentes universos estéticos da música; (4) oportunidade para a igualdade de género.

Porém, a oportunidade de criação de bandas filarmónicas comportava dois problemas iniciais: a frequente impossibilidade de poder contar com indivíduos cujo perfil permitisse gerir o projeto artístico de uma banda e, ao mesmo tempo, oferecer formação aos futuros membros e músicos da mesma; e a inexistência de indivíduos com formação musical e prática instrumental suficiente para a criação de um agrupamento capaz de se apresentar em público ou de participar nos eventos musicais requeridos. Na verdade, as bandas incorporavam indivíduos provenientes dos mais diversos registos sociais como padres, professores, camponeses, operários, médicos, proprietários, pedreiros, agricultores etc., uns com formação académica superior e outros analfabetos. Apesar de, na vida quotidiana, estes indivíduos desempenharem funções sociais diferenciadas, é um facto que no interior da banda eles

¹⁰² Exemplo de uma banda fundada tendo como objetivo primário a mudança do comportamento e estilo de vida dos homens foi a de Lobelhe do Mato (Mangualde). Nesta localidade, um conjunto de mulheres apoiou a organização de um grupo para os maridos e filhos, de modo a “*não irem tanto para a taberna e não andarem aí sempre na moina*” (Padre Manuel Messias 2006). *Moína* é sinónimo de vadiagem ou *borga*.

¹⁰³ Segundo Capela (2001), a maioria dos músicos começaria com idades entre os 12 e 18 anos, o que os preparava para formarem a filarmónica ou até ingressarem numa banda militar.

incorporavam papéis semelhantes sobretudo porque todos concorriam para um objetivo comum. Esta situação gerou também grandes complicitades e, em muitos casos, proporcionou a reversão de papéis uma vez que as competências musicais de cada um não estavam necessariamente relacionadas com a função social que desempenhavam fora da banda. Nesse sentido, a banda definia um lugar de diluição de barreiras sociais porque permitia “nivelar”, de certa forma, o protagonismo dos seus membros, o que depois revertia a favor de uma maior coerência interpessoal na vida quotidiana.

Todavia, a formação de músicos e a gestão do projeto artístico da banda constituía também um outro problema. Construir uma banda a partir do zero era uma aventura que só podia ser bem sucedida com a participação de indivíduos conhecedores. Para contornar este problema, os fundadores das bandas filarmónicas – nem sempre músicos – recorreram à colaboração de músicos exteriores à comunidade e que provinham de agrupamentos já constituídos de registo militar, religioso ou mesmo civil. Assim, os projetos iniciais das bandas contavam com a colaboração de músicos estrangeiros a prestar serviço em bandas já constituídas, ou músicos militares que se dividiam por diferentes bandas civis como forma de dar corpo aos agrupamentos e formar músicos. Na verdade, para além da Banda da Guarda Nacional de Aveiro, que incorporava muitos músicos espanhóis, encontramos vários músicos de nacionalidade estrangeira associados a bandas militares e filarmónicas, como no caso de S. João da Madeira que teve como primeiros regentes os italianos Badoni e Squadrini, ou as Bandas de Vila-Cova-a-Coelheira (Seia). Este aspeto promoveu o intercâmbio de músicos e a disseminação de modelos por todo o país como por exemplo, a produção de música especificamente destinada às bandas que era também transportada pelos músicos quando circulavam entre diferentes agrupamentos. Na verdade, perante o modo como as bandas foram adquirindo popularidade, vários compositores de outros meios artísticos começaram a integrar-se nestas formações ou a interessar-se em dedicar-lhes algumas obras. São exemplo:

- 1) Matias Osternold (1811-1849), filho de músico militar alemão, escreveu para estas formações;
- 2) Ciríaco de Cardoso (1846-1900), que dirigia frequentemente bandas, além de orquestras e orfeões;

- 3) Rodrigues Cordeiro (1826-1881)¹⁰⁴ que, sendo impulsionador das filarmónicas, estava ligado à música militar, orquestral, de igreja e música de baile;
- 4) Plácido Stichini (1860-1897) que, refere Ernesto Vieira, foi mestre de filarmónicas e instrumentista de oboé no teatro da Trindade e Avenida em Lisboa, além de publicar um jornal de música para filarmónicas para o qual escreveu e arranjou muitas peças;
- 5) Francisco Eduardo (1819-1850), fundador da *Sociedade Filarmónica Portuense*, que também dirigia uma capela para a qual deixou muitas obras, foi diretor da companhia italiana no Teatro S. João¹⁰⁵ e escreveu composições para orquestra e banda militar;
- 6) Eugénio Monteiro d’Almeida (1826-1898), nascido em Lisboa, tocou trombone em bandas, violino em orquestras, produziu muita música religiosa e teatral. Era muito frequente os músicos militares em Lisboa estarem ainda ao serviço da Real Câmara.

Este elenco mostra-nos que vários músicos são provenientes do Porto¹⁰⁶, na altura um centro de referência para a produção de repertório para bandas (Ribeiro 1939). Na verdade, durante o século XIX o Porto foi particularmente fértil na organização de vários tipos de atividades musicais. As bandas eram frequentemente requisitadas para os mais variados eventos, como nos mostra, por exemplo, uma notícia de 1858 sobre um baile e jantar de gala de carácter privado em que participam as bandas dos Batalhões 1, 2, 5 e 8, dos Regimentos de Infantaria 2, 6, 7, 10, 11 e 16 e Guarda Municipal, constando uns 250 instrumentos (*O Comércio do Porto*, 22 de maio de 1858).

Ao longo do século XIX estabeleceu-se progressivamente uma relação de maior cumplicidade entre as bandas filarmónicas e os agrupamentos militares. A este nível, um dos aspetos mais visíveis traduz-se na adoção do fardamento, cujo uso se regista ainda no século XIX por alguns grupos. A Sociedade Filarmónica Penelense, por exemplo, adquiriu fardamento aquando

¹⁰⁴ Os mestres da música João Rodrigues Cordeiro e Guilherme Cossul estiveram associados ao forte crescimento do meio filarmónico na segunda metade de oitocentos. Diz-nos Vieira (1900) que, a partir de 1842, João Cordeiro inicia a constituição de sociedades populares, sendo o melhor mestre que tiveram. Tinha muitas encomendas, por estabelecer preços convidativos, sendo muito estimado no meio filarmónico. Por isso, segundo Vieira, não escreveu nada que saísse da “craveira vulgar” mas as suas obras foram espalhadas por várias filarmónicas, bandas militares, tendo composto bastante música litúrgica, para orquestras e música de baile.

¹⁰⁵ Sobre uma das capelas mais influentes do Porto (Canedo), existe um registo n’*O Comércio do Porto* de 1864 que menciona a inclusão de cantores italianos vindos da companhia lírica do Teatro de S. João.

¹⁰⁶ O motivo de serem referenciados vários eventos e grupos do Porto neste trabalho é simplesmente porque, tendo analisado os periódicos da cidade à procura de informações sobre a banda de Santiago de Riba-Ul, encontrei material de enorme relevância para a história das bandas civis portuguesas, que também me ajudaram a contextualizar o meu estudo de caso.

da sua fundação em 1858. Mas como os militares eram obrigados a passar por vários quartéis, ocorreu também uma autêntica “polinização” de repertório e da cultura musical militar que rapidamente se difundiu para as filarmónicas de todo o país (Lameiro 2006).

Além do repertório e fardamento, as filarmónicas imitaram também a regulamentação e padrões de ensino das bandas militares. E este processo decorreu quase por uma questão de “permeabilidade natural” dos agrupamentos: por um lado, as filarmónicas formavam músicos que mais tarde ingressavam nas bandas militares como oportunidade de carreira e, por outro, recebiam professores e maestros com formação adequada dos meios militares, incrementando, supostamente, a sua qualidade técnica e artística. E digo supostamente porque não é claro que a qualidade das bandas militares fosse automaticamente superior à das civis. Devido à situação precária e ao fraco estatuto concedido aos músicos militares ao longo de todo o século XIX, muitos afastavam-se das bandas e algumas nem chegavam a integrar todos os elementos, estando incompletas. Uma notícia d’O *Comércio do Porto* de 15 de outubro de 1859 expõe a situação dos instrumentistas da seguinte forma:

Há no exercito uma classe que até hoje tem sido desconsiderada, apesar de todas as reformas por que tem passado a organização das nossas forças militares. Essa classe é a dos músicos, e em quanto todas as outras tem melhorado, tem esta ficado sempre no mesmo estado. O «Jornal do Commercio» tracta este assumpto e diz que é necessário attender á organização das bandas militares, de modo tal que o serviço do exercito n’esta parte se aperfeiçoe, e que os músicos pela emulação, pelas garantias no futuro, tenham estabilidade nos corpos, e que esta seja uma profissão militar, á similhaça do que acontece em França e Hespanha, e não sejam as bandas como que compostas de aventureiros. (...) Pelo actual sistema, a retirada de dois ou três músicos desorganisa uma banda, e é bem sabida a difficuldade de os achar, pelo menos soffríveis, que queiram pertencer ás bandas; e quando se promptificam a isso, é temporariamente. Para se ver quanto é anómala, accrescenta, a situação actual dos músicos militares, bastará dizer que o tambor-mor tem direito á reforma e elles não! Os músicos militares, depois de terem um certo numero de annos de serviço, precisam na velhice ou na doença de ter pão para comer (...) É uma classe que precisa de ter leis que a protejam como as outras classes do exercito (O Comércio do Porto, 15 de outubro de 1859).

A situação só foi resolvida com o regulamento de 1899 que dividia os músicos em 6 classes, melhorando as equiparações estipuladas anteriormente e pondo finalmente o mestre no lugar de alferes. Nas outras posições, foi colocado o contramestre como sargento-ajudante, os músicos de 1ª classe como 1^{os} sargentos; músicos de 2ª classe como 2^{os} sargentos; músicos de 3ª classe como cabos, aprendizes e percussionistas como soldados (Lapa 1941). Assim, algumas filarmónicas, constituídas por amadores, começavam a atingir níveis semelhantes às profissionais bandas militares. Exemplo disso pode ser encontrado numa descrição de uma

festividade ocorrida em Viseu (1858), na qual se considerou que a qualidade da filarmónica rivalizava com a do grupo militar:

As duas bandas de musica, a do 14 e a da phylarmonica não tiveram mais, que um descanso momentâneo. (...) Nos quatro dias as bandas do 14, que não deixa nada a esperar, e a da philarmonica, que rivalisa com as melhores bandas marciaes, estiveram constantemente a tocar com intervalos apenas de momentos (O Comércio do Porto, 29/5/1858).

Muitos músicos do meio militar¹⁰⁷ disponibilizavam-se também a orientar e a serem incorporados em filarmónicas, onde implantavam modelos e princípios que eram veiculados nas bandas militares. Um dos exemplos é o caso da *Filarmónica de Aveiro*, reorganizada em 1846 com elementos saídos da Guarda Nacional¹⁰⁸ (Tavares 1941). Na verdade, ao longo da minha pesquisa verifiquei que era frequente os músicos civis e militares terem ligações a mais do que uma banda, sendo até possível a criação ou reorganização de diferentes grupos por uma mesma pessoa, que aproveitava o seu conhecimento e experiência para difundir a música noutras regiões. Como podemos concluir pela análise das Revistas do Arquivo Distrital de Aveiro, este era o caso do músico militar José Pinheiro Nobre, cujo nome está associado às filarmónicas de Aveiro, de Anadia, da Vista Alegre e da Guarda Nacional, até meados de oitocentos e, posteriormente, às filarmónicas de Vagos, Angeja, Oliveira do Bairro, Mealhada, Redinha, Condeixa, Ançã e novamente Aveiro. Foi, aliás, Pinheiro Nobre que fundou em 1856 a filarmónica “Aveirense”, já extinta. Ao encontrar uma aparente rede de ligação entre bandas proveniente da rotação de músicos e maestros na região, parece fazer sentido a concentração das primeiras filarmónicas no distrito de Aveiro, pois a partir dos grupos modelares foram formados outros nas imediações à sua semelhança.

A capacidade democrática das bandas verifica-se em dois sentidos: no microcosmos do grupo – pela incorporação de indivíduos de todas as classes sociais e meios musicais – mas também no macrocosmos da sociedade ao permitir públicos igualmente diversificados. Ou seja, a banda apresenta-se como uma instituição de acesso democratizado para músicos e ouvintes. Foi justamente na perspetiva do macrocosmos social que as bandas militares, além das civis, desempenharam um papel importantíssimo de divulgação musical junto das sociedades locais

¹⁰⁷ Os militares tocavam noutras formações, como orfeões e capelas, e em teatros, mas desde 1908, com a publicação do Regulamento Geral para o Serviço dos Corpos do Exército, a atividade musical externa dos instrumentistas militares começava a ser mais vigiada e limitada (Sousa 2008).

¹⁰⁸ No caso das corporações militares, nem todas tinham bandas efetivas e por vezes estas eram contratadas por períodos definidos.

ao protagonizarem performances gratuitas. Sendo as bandas um território de intervenção social, justifica-se o reforçado enfoque dado nesta análise ao espaço de diálogo existente entre as bandas civis e as militares, a cujos espetáculos podiam assistir todas as classes sociais e não apenas uma minoria da elite.

Como forma de oferecer aos mais desfavorecidos o privilégio de ouvir música instrumental formalmente organizada, e de diluir as diferenças sociais entre estes e a elite, no século XIX as autoridades de algumas localidades conduziram as bandas militares para os vários espaços de lazer frequentados pelas famílias oitocentistas como forma de entretenimento e estas formações, que deixavam de acompanhar os exércitos, assumiam funções de caráter público (para além das filarmónicas¹⁰⁹) tocando em praças, jardins e coretos por todo o país. A realização dos concertos em coretos ou outros locais motivava a população que via neles o único entretenimento possível.

A gente que n'esta quadra, e á falta d'outros divertimentos, acudia numerosa a ouvir a musica, quando todas as noites tocava á porta do quartel general, regosijou-se sabendo, que este divertimento não fora de todo abolido, e que o poderia gozar, não todas as noites como d'antes, mas numa noite cada semana (...) (O Comércio do Porto, 16/7/1863).

Assim, por exemplo, em 1864 (ano em que as bandas militares sofriam uma reforma significativa na sua organização¹¹⁰), no Porto, o General Ferreira recuperou uma *prática antiga*, ordenando que as “músicas militares” tocassem alternadamente ao recolher, à porta do quartel general. Na época, um periódico local divulgava que “*esta noticia será, seguramente, agradável á grande maioria popular que gosta do «theatro dos pobres».* É assim que o povo chama ao divertimento que a musica á porta do quartel general lhe proporciona” (O Comércio do Porto, 2/5/1864).

Os concertos em coretos eram maioritariamente gratuitos mas também podia ser colocado um gradeamento no recinto para poder cobrar um bilhete de entrada que reverteria a favor de instituições de caridade. Várias notícias d'O *Comércio do Porto* referem que as receitas de alguns

¹⁰⁹ Um exemplo é o caso da filarmónica Sesimbrense, fundada em 1853 (Marques 2003).

¹¹⁰ Em 1864, altura em que ainda se mantinha em vigor o regulamento de 1816, as bandas passaram a ter nova organização: “*um mestre, um contramestre, quinze músicos e quatro tambores ou cornetas incumbidos de tocar os instrumentos de percussão*” (Vieira 1900: 444), sendo estes 21 divididos por categorias (1ª, 2ª e 3ª classe, com equivalência a outros postos militares). A admissão de candidatos passa a ser feita por concurso, e define-se pela primeira vez que uma das bandas de um dos Regimentos de Infantaria da capital funcionasse como escola de música militar (Sousa 2008). Uma nova regulamentação, de 1872, aumentava o número de músicos para 27, distribuídos pelos seguintes instrumentos: requinta, flautim, clarinetes, cornetins, cornetas, saxtrompas ou trompas, trombones, barítonos ou bombardinos, baixo, contrabaixos, bombo, caixa de rufo, caixa forte e pratos (Vieira 1900). O mestre deixava de ter funções de instrumentista.

concertos realizados no Jardim de S. Lázaro destinavam-se ao Asilo de Mendicidade, cujos elementos se encarregavam dos aspetos logísticos para transformar o espaço num lugar de concerto formal como, por exemplo, colocar cadeiras para que a assistência pudesse assistir confortavelmente à performance da banda:

A julgar pelo resultado, foi feliz a ideia de aproveitar em benefício do Asylo de Mendicidade a concorrência que a musica atrahê ao jardim de S. Lazaro nas noute de quartas-feiras, estabelecendo-se o preço de 40 reis por cada pessoa que alli entra. Foi hontem a primeira vez, e é para se notar que a affluencia de gente foi maior, mas muito maior, do que quando a entrada era absolutamente livre. (...) O producto das entradas foi de 62\$530 reis, o qual corresponde a 1563 pessoas. As musicas que tocaram eram as de infantaria n.º 18 e a de infantaria n.º 5 (...). A gente que da parte de fora do gradeamento do jardim, ouvia a musica era também numerosa (O Comércio do Porto, 30/7/1863).

A popularidade desta formação era notoriamente crescente e eram edificados vários coretos em diferentes espaços de lazer. No Porto, por exemplo, em 1866 apresentava-se pela primeira vez a Banda do Palácio de Cristal, que tocava nos jardins daquele espaço, sendo ensaiada por um maestro de Praga, de nome Holly, vindo das bandas militares (*O Comércio do Porto*, 29/3/1866). Esta banda, composta por músicos da cidade e que era muitas vezes reforçada por professores, tocava juntamente com bandas militares no Palácio de Cristal. A partir das informações que recolhi no jornal *O Comércio do Porto*, a partir de 1855 (a primeira edição foi no ano de 1854), a Filarmónica Portuense, além de grupos de câmara e orquestra, parece ter integrado também uma banda de música e por isso surge o nome de *Sociedade Phylarmónica Marcial*. Em 1860, na festa de aniversário da sua instalação, “a banda marcial compunha-se de 40 sócios” (*O Comércio do Porto*, 2/6/1860). No entanto esta designação surge especialmente associada a um evento específico ao ar livre, a digressão fluvial pelo rio Douro, onde o grupo se deslocava num barco iluminado e seguido por muitos outros que acompanhavam a música. Ainda no Porto, alguns banhistas fizeram um contrato por meio de subscrição com bandas regimentais (*O Comércio do Porto*, 10 de setembro de 1870) que fossem tocar durante a época balnear no Passeio Alegre, e este passatempo era tão desejado que em 1875 a direção da Companhia Carril Americano subscreveu uma quantia e transportou gratuitamente as bandas que aí fossem atuar (*O Comércio do Porto*, 24 de agosto de 1875). Em 1886, durante a época balnear, também as Filarmónicas da Foz e de Lordelo iam tocar a este local alternadamente (Liberal, et. allia 2009). E esta popularidade reverteu a favor do crescimento do meio filarmónico civil que florescia com grande vigor, acompanhando a maioria dos acontecimentos importantes da sociedade civil. Merece especial destaque uma digressão pela linha férrea do norte, em 1864, por ocasião da melhoria da via, na qual houve festa e atuação

de filarmónicas das várias localidades por onde passava o comboio: Coimbra, Cantanhede, Mealhada, Anadia e Aveiro (*O Comércio do Porto*, 11 de abril 1864).

Uma outra ocorrência marcante para uma filarmónica era quando tocava perante o rei e este a distinguiu com a atribuição do título honorífico “Real”. A pretexto deste título atribuído em 1896, a Filarmónica Recreativa e Beneficente Vilanovense era obrigada ao pagamento anual de Imposto de Selo de Verba (Federação de Filarmónicas do Distrito de Coimbra 2005). De facto, durante o período da Regeneração (entre 1850 a 1890), considerado por Cascão (1993) a época de ouro das filarmónicas, esta conjuntura foi ainda facilitada pelo incremento do fabrico de instrumentos melhorados em série e a consequente baixa de preços. Assim, “*as casas*¹¹¹ *da especialidade começaram a aparecer em maior abundância*” (Freitas 1946: 59), o que fez com que o público interessado tivesse melhor acesso aos equipamentos necessários. Não seria, portanto, muito difícil adquirir instrumentos para uma filarmónica iniciar a sua atividade mesmo em zonas rurais, o que confirma o apontamento autobiográfico de Neuparth¹¹² escrito em 1869, quando refere que a maior parte dos seus clientes vinham mesmo das províncias.

Fica claro, portanto, que no que respeita à relação com o público as bandas foram efetivamente um meio de democratização do acesso à música em espaço de concerto, levando-a ao encontro das populações e gerando um hábito de audiência que era também incrementado pela relação gerada com a “banda da terra”. Nos espaços públicos a banda era argumento para a socialização e nos eventos oficiais ela constituía uma forma de solenização do evento, conferindo assim à música e à banda um lugar privilegiado em diferentes momentos da vida social. Desta forma, a banda contribuía também para o prestígio dos próprios músicos que a incorporavam.

¹¹¹ Desde finais do século anterior e início de oitocentos que já existiam alguns fabricantes e vendedores de instrumentos: João Batista Waltmann, músico alemão da Real Câmara e da orquestra do Teatro da Rua dos Condes, estabeleceu-se em Lisboa no ano de 1792; Manuel António da Silva, fabricante, estabeleceu-se em 1807; Neuparth, um músico que teve grande protagonismo nas bandas militares, estabeleceu uma loja em 1828; Rafael Rebelo tinha uma oficina e armazém de venda de metais na década de 1830 e fornecia as bandas regimentais; e José Guilherme Klingelhoefer, filho de pai alemão, estabeleceu-se em Vila Franca de Xira no ano de 1840. A estes juntavam-se João Batista Sasseti em 1848; José Francisco Arroyo em 1855 no Porto; a *Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Músicos Custódio Cardoso Pereira & Castanheira*, criada no Porto em 1861, que se tornou uma grande fornecedora de instrumentos de banda, seguindo-se a *Fábrica a Vapor de Instrumentos Músicos – Francisco Guimarães, F. e C^a* em 1868.

¹¹² A autobiografia de Neuparth foi publicada por Fernando Binder em 2006 e designada *O Dossiê Neuparth*.

Finalmente, e no que diz respeito ao género dos seus elementos, um dos mitos comuns refere que a banda filarmónica esteve confinada durante muito tempo ao género masculino. Relativamente à participação das mulheres nas bandas em Portugal, as monografias e estudos existentes até hoje apontam o envolvimento de elementos femininos apenas a partir de meados do século XX, mas principalmente a partir da década de 1970. No entanto, verifiquei que a documentação (partituras e periódicos) oitocentistas mostra uma realidade diferente da que tem sido sustentada.

Um dos investigadores que mais tem contribuído para o conhecimento das bandas filarmónicas em Portugal, Paulo Lameiro, perante o achado de uma missa de 1873 no arquivo da Sociedade Artística e Musical dos Pousos que, além de ter partes para instrumentos de cordas (violinos, violoncelos, contrabaixo e violas) incluía a voz soprano, refuta a hipótese da obra ter sido executada por mulheres. Segundo o autor, nenhuma obra poderia ser cantada por mulheres, mas sim por meninos cantores. No entanto, os dados que reuni a partir da minha pesquisa mostram-me que, em determinadas ocasiões, algumas *filarmónicas* poderiam incorporar instrumentos de corda apresentando-se nessa altura como *orquestra*. É justamente neste último tipo estrutural que se podiam combinar os instrumentos de corda, as vozes (femininas e masculinas) e os sopros e percussão (a estrutura típica de uma banda filarmónica atual). Com um aspeto estrutural sinfónico igual ao das bandas de igreja europeias contemporâneas, as *orquestras* assemelhavam-se às capelas e sociedades de concerto mantidas pelas elites e muitas eram contempladas com apoios da mesma proveniência. No caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, uma das cantoras (Leopoldina Kopke de Carvalho), que pertencia à elite portuense, participava em diferentes sociedades de concerto nortenhas além de se associar, cantando ou tocando órgão, à *orquestra* de Santiago em missas e concertos quando se encontrava em Oliveira de Azeméis (*vide* capítulo V).

Era, portanto, possível que a parte de soprano da Missa encontrada por Lameiro fosse cantada por mulheres e existem imensos registos que referem a participação feminina nas eucaristias e em concertos. Por exemplo, em 1858 apresentava-se numa cerimónia religiosa no Porto o *Te-Deum* de Manuel Inocêncio dos Santos, que “foi executado por 72 instrumentistas e 60 vozes, incluindo 8 de mulheres”¹¹³. Também Silva Leite escreveu peças que incluíam mulheres e, de acordo com Vieira (1900: 24), algumas obras “foram compostas por encomenda das mestras da capella

¹¹³ O *Comércio do Porto*, 22 de maio de 1858.

D. Anna Felícia (1794), D. Anna Ignacia de Freitas (1797 a 1806) e D. Maria Amália (1824), como o auctor declara”, o que demonstra a existência de mulheres a exercerem funções de mestre de capela. Da mesma forma, em Lisboa, também o Conde de Redondo promoveu festas durante a semana santa nas quais cantavam muitas senhoras “*em numero superior a vinte, pertencentes ás melhores famílias portuguezas*” (Vieira 1900: 242). E quando em 1875 se fundou a Filarmónica de Santo Tirso, esta realizou um concerto de inauguração com um programa em que figuravam peças que incluíam órgão, banda, orquestra e coro, envolvendo mulheres e totalizando 73 elementos¹¹⁴. As mulheres, além de cantoras, tocavam muitas vezes órgão ou piano e podiam ainda desempenhar o papel de compositoras, como refere a notícia n’*O Comércio do Porto* em 1857 (8 de abril) divulgando a interpretação de uma marcha fúnebre pela Banda da Guarda Municipal composta por uma “*senhora portuense*”.

Recentemente Valter Santos, jornalista e pesquisador de arquivos regionais e nacionais residente em Oliveira de Azeméis, encontrou a escritura da Banda de Música de S. João da Madeira, um documento do ano de 1863 que comprova a participação de uma mulher no primeiro elenco da banda. Severina Constança da Silva Badoni, filha do maestro italiano Badoni, integrou juntamente com seu irmão as fileiras da banda dirigida pelo pai e, embora este caso pareça ser uma exceção, ele constitui um exemplo que pode ter sido seguido noutros agrupamentos. Em Portugal, os cargos de alguns instrumentistas, como chameleiros e atabaleiros, eram frequentemente cedidos pelos músicos aos seus filhos (ou a quem casasse com as suas filhas), pelo que é possível encontrar mulheres a desempenhar essas funções, que foram herdadas do pai. São o exemplo de Inácia de Almeida, registada como chameleira em 1703 (Torre do Tombo – Catálogo de referência: PT-TT-RGM/B/15/7201) e Maria Ribeira, registada como atabaleira em 1711 (Torre do Tombo – Catálogo de referência: PT-TT-RGM/C/379160), ambas instrumentistas da Casa Real. Durante o século XIX, embora as mulheres estivessem em segundo plano nas atividades musicais, e agora referindo-me à sua atividade principal como cantoras, mantinham uma forte presença nas performances em espaços fechados, juntamente com a *orquestra*.

Digamos que, no que diz respeito às bandas filarmónicas, as mulheres tiveram um protagonismo reduzido enquanto instrumentistas de sopro. Mas tendo em conta – como a documentação parece fazer crer – que as bandas eram agrupamentos flexíveis que se

¹¹⁴ *O Comércio do Porto*, 26 de outubro de 1875.

metamorfoseavam de acordo com as necessidades da performance e dos seus contextos, efetivamente é possível encontrar a presença das mulheres em várias ocasiões, como membros efetivos e integrantes dos grupos. Na verdade, é provável que o acesso das mulheres às bandas filarmónicas não estivesse delimitado pela estrutura do agrupamento mas antes pelas condições sociais do próprio estatuto das mulheres que priorizavam outro tipo de funções sociais. De outra forma, não se justificariam os testemunhos que atestam efetivamente a presença de mulheres nas bandas filarmónicas, sempre que as situações o justificavam e, sobretudo, quando desempenhavam a função de orquestra com coro.

Na verdade, a situação igualitária entre homens e mulheres nas bandas ocorre principalmente a partir da década de 1970, quando são integradas como instrumentistas de sopro e percussão. Este aspeto acompanha, de resto, as grandes alterações que ocorrem em Portugal imediatamente após a Revolução de Abril de 1974 e a implantação de um regime democrático. As mulheres deixam de estar confinadas aos trabalhos domésticos e a profissões consideradas de perfil feminino (como professoras ou enfermeiras) e passam a ter – aparentemente – acesso aos mesmos territórios profissionais e civis que os homens. No quadro das bandas filarmónicas, como refere Graça Mota:

Essa mudança permitiu não só o rejuvenescimento acentuado dos seus intérpretes e maestros, mas sobretudo uma mudança na sua constituição com a entrada, primeiro de forma tímida e, actualmente, de forma mais significativa, de mulheres. Este momento foi fundamental, até pela forma como o próprio público vê as Bandas, agora já não apenas como formações essencialmente constituídas por homens, mas como uma instituição formadora de um espírito salutar de convivência e divulgação artística, em que a barreira de género se vai progressivamente diluindo (Mota 2009: 26).

Apesar de noutros países a entrada das mulheres ter sido aceite mais cedo, principalmente devido às guerras que arrastaram massivamente os homens das suas localidades, em Portugal, e na estrutura de banda filarmónica, antes de 1974 a integração das mulheres como instrumentistas foi esporádica. Conhece-se a incorporação de um elemento feminino¹¹⁵ num agrupamento filarmónico (Banda Municipal Flaviense) em 1952 (Dinis Gomes 2007), e de seis elementos na Banda de Alvarenga, concelho de Arouca, em 1966, na altura sobejamente noticiada quer nos periódicos locais quer nas revistas de âmbito nacional como a Flama, que referia o acontecimento como a primeira vez que uma banda filarmónica integrava mulheres.

¹¹⁵ Ainda hoje existem casos (raros) de filarmónicas que permitem apenas a participação de elementos masculinos, como a Banda dos Bombeiros Voluntários de Amares e a Banda da Sociedade Filarmónica União Mourense «Os Amarelos» (Dinis Gomes 2007).

Em síntese, e face ao atrás exposto, podemos inferir que na origem do impulso do movimento filarmónico estiveram ideais de igualdade de direitos entre cidadãos de todas as classes, numa tentativa de democratizar um tipo de bem cultural que não estava acessível aos mais pobres e desfavorecidos. Para a difusão de uma estrutura musical que é hoje conhecida por banda filarmónica, contribuíram vários fatores que permitiram a concretização de vários grupos tanto em zonas rurais como urbanas. Sem dúvida que foram determinantes as parcerias principalmente com as congéneres militares, mas também com grupos de perfil erudito de carácter secular e religioso que, juntamente com outros fatores (como a maior oferta de equipamentos mais baratos, a publicação de revistas especializadas e apoios políticos, por exemplo) incrementavam o movimento filarmónico. No entanto, o processo de democratização não estaria totalmente completo sem que fossem ultrapassadas algumas barreiras associadas ao género, após as quais os elementos do sexo feminino foram generalizadamente admitidos nos grupos. De uma forma geral, a banda filarmónica tornou-se a casa de famílias inteiras em atividades onde as diferentes gerações de homens e mulheres se cruzam, se desenvolvem intelectualmente, convivem e fomentam a solidariedade e um espírito de entreatajuda.

Importa agora perceber de que forma esta condição de democraticidade se traduz também numa polivalência musical e contextual. É sobre esse aspeto que reflito no ponto seguinte.

4.2 - Contextos funcionais, espaços e repertórios plurais (polivalência musical e contextual)

A polifuncionalidade das bandas filarmónicas é uma característica que as acompanha desde a sua fundação, já que se associaram a fins religiosos, de entretenimento e, por vezes, a fins militares e políticos, como nos mostra o caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Mas apesar de se registar uma diversidade de funções ao longo da história das filarmónicas, destaca-se também o seu envolvimento particular em atividades da Igreja Católica que, como já justifiquei, motivaram e impulsionaram a criação de um grande número de grupos durante o século XIX. Este é, sem dúvida, o contexto que merece maior atenção não só porque ainda hoje é no âmbito de uma festa religiosa que as bandas filarmónicas têm a sua atividade

predominante e a fonte de rendimento mais importante, mas também porque foi a principal atividade dos grupos em todas as fases da sua história. É também importante perceber que, a propósito de uma festa religiosa, as filarmónicas tinham a possibilidade de expor a sua capacidade multifacetada em termos funcionais, estruturais e de repertório, ao participar simultaneamente na vertente religiosa (na missa e procissão) e na vertente secular (arruada e concertos, por exemplo). Como diz Sanchis (1983: 105), na *“imagem da festa que reside na consciência popular, integrando dimensões religiosa e profana, a banda ocupava um lugar central e desempenhava um papel privilegiado de síntese”*. Pretendo, com este subcapítulo, discorrer sobre a multiplicidade de funções das bandas civis, centrando a minha análise na relação entre o espaço, o repertório e o contexto, em particular no quadro das festas religiosas portuguesas.

Apesar de constitucionalmente laico, Portugal é um país onde predomina uma cultura assente na tradição católica cristã, e onde as festas religiosas foram e continuam a ser um dos motivos mais importantes de congregação populacional e de devotos. Nestes contextos era comum a presença simultânea de bandas militares e filarmónicas em eventos de cariz popular e, nas festividades mais importantes, chegavam a ser contratados vários grupos para animar a festa por muitas horas, frequentemente até de madrugada.

Festa de Corpus Christi – Na igreja da Victoria celebrou-se ante-hontem com o máximo luzimento, a festa de Corpus Christi, sendo cantada a grande instrumental pela capella Badoni, a missa de Sá Noronha. (...) Nos indicados locaes, tocaram desde o principio da tarde até á 1 hora da noute, cinco phylarmonicas (...)
(O Comércio do Porto, 6 de junho de 1893).

Os organizadores/mordomos das festas preferiam habitualmente contratar bandas que ofereciam uma versatilidade biestrutural e assim se adaptavam melhor às necessidades musicais de um evento, ora tocando no interior da igreja acompanhando a missa, ora tocando na rua ou no coreto, quando decorria a procissão, a arruada ou um concerto.

Refletindo especificamente sobre a função das bandas durante a celebração da eucaristia, retomo aqui as observações de Paulo Lameiro a propósito da Missa de 1873 encontrada no arquivo da Sociedade Artística e Musical dos Pousos. Esta missa incluía violinos, violoncelos, contrabaixo e violas, além da voz soprano e, segundo o autor, estes instrumentos nunca seriam utilizados pelas filarmónicas. Lameiro acrescentava que *“não existe qualquer conhecimento de bandas filarmónicas que utilizem ou tenham utilizado violinos ou violas, ainda que na actualidade algumas bandas tenham incluído os violoncelos e particularmente os contrabaixos de corda”*, reconhecendo, no

entanto, que a obra apresentava uma escrita mais de acordo com uma “*organização característica das partituras de banda*” (Lameiro 1998: versão digital). Na verdade, durante o século XIX e até pelo menos à década de 1960¹¹⁶, o grupo podia apresentar-se nas festividades religiosas com duas estruturas distintas: a *orquestra* para a missa e a *filarmónica* para as funções sacras e seculares no exterior. Relativamente à *orquestra*, na segunda metade do século XIX a estrutura acompanhava a tendência europeia das bandas de igreja, cuja instrumentação mais comum (com ou sem vozes) incluía as cordas e sopros de madeiras, evitando os metais. Destacavam-se os violinos, clarinete, flauta ou oboé¹¹⁷ nas partes agudas e violoncelos e fagotes nas partes graves. Dentro de um mesmo grupo era frequente a sua divisão estrutural entre *filarmónica* e *orquestra* consoante a funcionalidade¹¹⁸, e do material documental de arquivo que analisei apercebi-me de que várias associações musicais se apresentavam frequentemente como *orquestra*¹¹⁹. Perante estes factos, é perfeitamente plausível que a partitura encontrada por Lameiro (de estrutura semelhante às inúmeras que encontrei no arquivo da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul) tenha, de facto, sido executada pela *orquestra* da *filarmónica* dos Pousos, no caso de ela efetivamente ter existido.

A *orquestra* das bandas e os agrupamentos saídos das bandas que acompanhavam as missas foram, de resto, geradores de alguns atritos com a Igreja Católica – o principal patrono das bandas – a propósito do desempenho nas celebrações litúrgicas, que viria a determinar parte do percurso destes agrupamentos no que diz respeito ao estilo do seu repertório. A música portuguesa era fortemente marcada pela influência italiana e essa tendência estendia-se por todo o país, não só no âmbito religioso¹²⁰ como no secular. Grande parte do repertório era escrito no estilo do *bel canto* italiano, de acordo com o gosto das massas, e as orquestras das bandas que acompanhavam as missas replicavam este modelo. A comprovar o fascínio que havia no século XIX por este estilo, está o anúncio publicado n’O *Comércio do Porto* de 1856

¹¹⁶ A última referência à *orquestra* da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul é de 1965.

¹¹⁷ Em Portugal os instrumentos de palheta dupla, como o oboé e fagote, são mais raros.

¹¹⁸ Além de se apresentarem em cerimónias religiosas e concertos (particulares e em espaços interiores), por vezes as *orquestras* associavam-se a grupos de teatro popular locais, servindo de fundo acústico para as apresentações dramáticas.

¹¹⁹ As limitações inerentes a um estudo de caso, como é este, não me permitem apontar a época em que as cordas foram generalizadamente abandonadas por estes grupos.

¹²⁰ Este estilo era altamente criticado como ficou documentado numa crónica do *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1816): “Em Portugal toca-se frequentemente música nas igrejas: mas não música de igreja; porque aquilo que tem esse nome é totalmente indigno da igreja; poder-se-ia mesmo, juntando-se-lhe um texto profano, introduzi-lo na ópera cómica, (...) Uma coisa é certa: missas como devem ser, e que na Alemanha, pelo menos naqueles sítios onde se sabe o que se quer, o são realmente – tais missas as pessoas em Portugal querem tão pouco ouvi-las quanto as orquestras querem e são capazes de as tocar” (cit. in Brito, Cranmer 1989: 44).

que menciona a alteração do dia da reunião da Filarmónica Portuense por coincidir com o dia do teatro italiano:

São prevenidos os snrs. associados que em consequência de nas segundas feiras haver Theatro Italiano, as reuniões Philarmônicas que tinham lugar naquelle dia, serão agora nas terças feiras (O Comércio do Porto, 20 de outubro de 1856).

A tendência italianizante do repertório também era evidente na igreja, onde predominavam as áreas teatrais com o objetivo de fazer brilhar os cantores *inteiros ou mutilados*¹²¹ (Vieira 1900). Já em 1821, uma missa composta por Bomtempo para a festa do juramento das bases da Constituição era assim descrita no jornal alemão *Allgemeine Musikalische Zeitung*:

A composição, em estilo de igreja, mereceu o devido aplauso da parte dos conhecedores; não agradou todavia à multidão, que está habituada a ouvir na igreja a mesma música que ouve no teatro. Depois de vários ensaios a execução foi irrepreensível. O conjunto era formado por cerca de 100 pessoas. Todos os cantores ao serviço da corte e da Patriarcal – que é também Sé Catedral – participaram obrigatoriamente, assim como os melhores instrumentistas, que foram ainda reforçados por alguns amadores (cit. in Brito, Cranmer 1989: 49).

Chegados a meados do século XIX, o estilo italiano mantinha-se com vigor nas celebrações religiosas e as entidades superiores do clero lutaram para travar a prática continuada de música e instrumentos considerados *profanos*.

A auctoridade ecclesiastica de Roma, adoptou recentes disposições acerca da musica nas igrejas. D'ora em diante não se poderá tocar nenhuma peça instrumental nas igrejas sem previa authorização: o bombo, timbales e outros instrumentos ruidosos não poderão usar-se nos templos, e toda a musica que nelles se execute deverá distinguir-se só pelo estilo severo. Os organistas especialmente não poderão tocar nenhuma classe de musica tirada de operas (O Comércio do Porto, 7/2/1857).

Um ano mais tarde, em 1858, a situação parece manter-se sendo esclarecedor o seguinte comentário relativo a uma missa em Viseu: “*a musica vocal e instrumental era tão primorosamente executada, que parecera antes assistir-se á execução d'uma grande opera n'um theatro lyrico dos de primeira ordem, que a uma festa de egreja*” (O Comércio do Porto, 29 de maio de 1858). A persistência desta prática incrementou o tom das críticas feitas às autoridades da Igreja, que pareciam não conseguir banir este tipo de música das celebrações religiosas:

É abuso que já agora se tornou inextinguível a execução de trecho de musica puramente profana na ocasião em que nas igrejas se celebra o sacrificio da missa ou outros officios divinos. É censurável similhante pratica e accusa o descuro das authoridades ecclesiasticas que, pela falta de providências adequadas, concorrem para que ella persista com offensa do recolhimento e respeito que deve haver em taes lugares. Tão livre, porém, se vai tornando o abuso que não poderemos ser taxados de impertinentes, chamado para o assumpto a

¹²¹ Termo utilizado para designar os cantores *castratti*.

atenção de quem compete. Segundo nos dizem, costuma n'um dos templos d'esta cidade executar-se aos domingos na ocasião da musica trechos da «Grã-Duquesa» e outras composições que destoam do lugar onde são executadas pelas reminiscências tão pouco edificantes a que nos dão causa. Este abuso estende-se, ao que parece, a outros templos, onde se não prima também na escolha da musica que é executada. N'este andar não perdemos a esperança de ouvir o cancan nas igrejas, nem mais nem menos como n'um café-concerto. Que as autoridades ecclesiasticas remedeiem o mal, se podem (O Comércio do Porto, 16/1/1869).

Em parte esta situação conduziria a uma “guerra” aberta pela Igreja Católica contra as bandas na primeira metade do século XX, através da imposição de regras rígidas sobre as condições a que os grupos teriam de se submeter para continuar a desempenhar funções nas festas. O contexto religioso, onde tinham sido importantes protagonistas desde a sua fundação, criava-lhes dificuldades ao mesmo tempo que, com a República, as filarmónicas iniciavam uma fase de estabilidade e de afirmação devido aos apoios políticos¹²² e mecenáticos, mantendo-se no entanto fragilizadas em termos organizativos e de formação artística¹²³ (Mota 2009). Esta fragilidade era especialmente sentenciada pelas autoridades eclesiásticas que publicavam em 1903¹²⁴ um documento (*Motu Proprio*) do papa Pio X anunciando o impedimento do uso do piano e dos instrumentos considerados *fragorosos*, como o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e outros semelhantes. O canto tinha primazia e era permitido o acompanhamento do órgão. Em casos excepcionais e devidamente autorizados, tolerava-se a inclusão de outros instrumentos, mas tanto estes como o órgão não deveriam encobrir as vozes¹²⁵, apenas sustentá-las.

É rigorosamente proibido que as chamadas bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular, com o consentimento do Ordinário, será permitido admitir uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente, de instrumentos de sopro, contanto que a composição e acompanhamento a executar-se esteja escrito em estilo grave, conveniente e semelhante em tudo ao órgão.¹²⁶

¹²² Após a implantação da República e dos ideais socialistas, juntamente com o aparecimento dos novos partidos políticos, o movimento associativo foi claramente reforçado.

¹²³ No meio militar, tendo em conta a melhoria da qualidade artística, em 1911 a lei orgânica do Exército estabelecia a existência de escolas de músicos para preparar militares para essas funções (Sousa 2008). No mesmo ano começava a abrir-se um novo caminho na estrutura da música militar, pois na GNR era escolhido como maestro Joaquim Fernandes Fão (chefe entre 1911 e 1935), “o que deu motivo a reorganizá-la em moldes diferentes, adaptando-a à execução de música em concerto” (Lapa 1941). Esta banda, desde o início da década de 20, tinha mais de uma centena de músicos incluindo violoncelos e contrabaixos, uma dimensão pouco comum. Em regra, as bandas estavam divididas por classes consoante a quantidade de músicos: 1ª classe com 52 elementos, 2ª classe com 44 e 3ª classe com 36 (Pereira 2010).

¹²⁴ Um marco na nossa produção discográfica deu-se também no ano de 1903, quando a Banda da Armada, liderada pelo maestro Chéu, gravou o primeiro disco em Portugal pela *The Gramophone and Typewriter Ltd.* No ano seguinte gravou a Banda da Guarda Municipal de Lisboa, dirigida pelo maestro Taborda.

¹²⁵ O mesmo documento afastava também a participação das mulheres nas partes vocais que, por serem “*incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical*”, sendo substituídas por meninos cantores.

¹²⁶ Excerto retirado de <http://catolicosnarede.wordpress.com/2007/10/29/motu-proprio-tra-le-sollicitude-do-sumo-pontifice-pio-x-sobre-a-musica-sacra/>. Acedido no dia 1/4/2010.

Pio X sugeria que se instituísem Comissões de pessoas competentes na música para vigiar a qualidade de repertório executado pelas filarmónicas, motivo pelo qual todas as dioceses começaram a organizar as suas Comissões de Música Sacra. Estas deviam aprovar toda e qualquer peça que as bandas pretendessem apresentar nas festas, mostrando ao pároco as partituras devidamente carimbadas e autorizadas. Em algumas localidades, todos os anos eram referenciadas no boletim diocesano uma lista com as filarmónicas aprovadas, assim como o repertório autorizado, referindo também as que não foram aprovadas e que, à partida, seriam automaticamente excluídas de convites para festividades. As bandas que tentassem ultrapassar estas leis estavam sujeitas a serem excomungadas das atividades da Igreja e isso ditaria o seu fim. Os casos de excomunhão não são raros e um dos mais conhecidos é o da Banda do Troviscal, que esteve interdita desde 1922 a 1933 por se ter incorporado num enterro civil e numa festa “cismática” (Sanchis 1983).

Segundo o regulamento de Pio X, além do repertório e instrumentos a usar, os elementos das bandas teriam de obedecer a regras de acordo com padrões de uma conduta moral irrepreensível de um “bom cristão”. Alguns músicos, considerava a Igreja, levavam uma vida escandalosa e sem respeito pelos bons costumes e, por isso, muitos eram obrigados a confessar-se para terem licença. Eram proibidas as bandas que tivessem participado em cultos cismáticos, heréticos, enterros civis, assim como as que participassem em danças ou outros divertimentos que a Igreja condenava. As bandas deveriam ser afastadas porque eram protagonistas de divertimentos repreensíveis e desordens que profanavam as festividades religiosas, como bebedeiras, orgias, agressões devido a rivalidades entre bandas, em que alguns músicos eram excomungados. Como estes comportamentos estavam associados a festejos profanos, em 1926 o Conselho Plenário Português publicava a seguinte recomendação a propósito de festividades religiosas:

Porque muitas vezes as bandas de música dão ocasião a divertimentos, que profanam de algum modo as festas religiosas, procurem os Párocos, tanto quanto possam, que elas não sejam chamadas para as festas (cit. in Sanchis 1983: 105).

Esta advertência seria a causadora do fim de muitas bandas que, privadas da sua principal fonte de receitas, não tinham meios financeiros para se sustentar.

Existe um texto singular mas elucidativo, escrito em 1937 pelo Bispo de Lamego, D. Agostinho de Jesus e Sousa, intitulado *Os perniciosos efeitos das bandas musicais*, que evidencia claramente a

reputação das filarmónicas e onde são expostas todas as “desvantagens” da presença dos grupos em contextos religiosos. Ainda que o propósito do documento visasse uma imagem negativa dos grupos, o autor inicia o texto com uma breve apreciação positiva, valorizando o serviço que têm prestado nas festividades e a capacidade de submissão dos elementos ao acatar ordens da Igreja para se apresentarem nesses contextos:

Seria injustiça não reconhecer os serviços prestados pelas chamadas 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, tanto às Nossas determinações sobre festas, como às recomendações dos Rev. mos Párcos, feitas no sentido de zelar os bons costumes dos seus paroquianos (Sousa 1937: 535-537).

No entanto, num texto cujo título sugere uma opinião depreciativa das bandas filarmónicas, D. Agostinho recorre a uma argumentação mais aprofundada para justificar os efeitos negativos dos grupos, começando por desprezar a falta de qualidade na execução:

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. É um verdadeiro martírio assistir à missa ou qualquer outra função litúrgica, em que eles tenham de cantar. O facto de nós os tolerarmos nas nossas igrejas é a um tempo prova de uma excessiva condescendência dos fiéis e da sua falta de bom gosto musical. Não sei se os pretos da África tolerariam certas missas executadas pelas nossas músicas, cujos membros talvez pretendam passar por civilizados. Frequentes vezes, para 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 (Ibid).

Apesar de referir a inadequação do repertório ao contexto litúrgico, D. Agostinho destaca a fraca qualidade vocal como sendo o motivo mais “desprezível e funesto” de toda a situação, justificando que alguns casos se devem a atuações que desgastam as vozes em noites anteriores à celebração.

É verdade que às vezes podem ter a atenuante de haverem passado a noite a tocar nos arraiais, indo por isso, para a Missa com a voz completamente rouca, cansados e a cair de sono. Mas isso, que pode ser uma atenuante para as músicas, constitui para a autoridade eclesiástica a necessidade de providenciar para que as músicas que tocam nos arraiais não sejam admitidas nas funções litúrgicas, tanto mais que é indecoroso que estejam a exercer na igreja uma função litúrgica, a substituir e representar os fiéis, pessoas que pouco antes tocaram peças licenciosas acompanhadas de bailes ainda mais licenciosos. Tais pessoas, como é óbvio, não estão em condições de em nome dos fiéis louvar a Deus na igreja ou em nome dos fiéis fazer a sua profissão de fé pelo canto do Credo. Os fiéis, que não o sejam apenas por terem recebido o baptismo, com certeza hão-de sentir-se envergonhados por serem substituídos por tais pessoas. Mas não é somente má a música, péssimo o canto, senão que a cada passo ninguém percebe palavra do que se canta. Quem está tão mal habilitado no ofício não representa em público! Outras vezes os músicos na sua vida particular dão mau

exemplo, quer por uma vida desregrada, quer por falta de sentimentos religiosos, quando não sucede fazerem propaganda contra a Igreja. As músicas, em que se encontrem pessoas nestas condições não podem de forma alguma admitirem-se a festas religiosas... Mas ainda não é bastante. As bandas musicais, ao menos uma boa parte delas, são agentes de indisciplina nas diversas freguesias pela sua resistência às determinações eclesiásticas. Vivendo até um certo ponto da Igreja, era natural que estivessem sempre ao seu lado e acatassem docilmente a sua legislação. Não é, porém, isso o que costuma suceder. Em vez de obedecerem ao Pároco e de lhe prestarem apoio, mancomunam-se com os díscolos e inimigos da Igreja. Sem embargo de receberem da Igreja o pão, atraíam-na. É mister pôr cobro a tantos abusos. As bandas musicais terão de escolher entre os verdadeiros fiéis e os profanadores das festas religiosas... (Ibid).

Para concluir, sugere as seguintes recomendações sobre as “festas de arraial”:

A licença para festas de arraial só será dada com as seguintes condições: a) que a festa seja precedida pelo menos de um tríduo de pregação; b) que no dia da festa haja comunhão geral, mas nunca a chamada primeira comunhão solene de crianças; c) que haja missa solene, com assistência pelo menos de 4 sacerdotes ou clérigos de ordens sacras, e bem assim sermão e procissão; d) que a música que tocar no arraial, não se admita a tomar parte em nenhuma função religiosa, nem mesmo na procissão; e) que sejam dadas sérias e eficazes garantias de que não se realizarão bailes, espetáculos ou descantes profanos, por ocasião e a pretexto do arraial, sobretudo nas proximidades da igreja ou capela, onde se realizar a festa; f) que as bandas musicais não toquem senão composições decentes, graves e honestas, assim na letra como na música... (Ibid).

Este documento é muito interessante pois contextualiza a situação da época e remete para uma prática continuada confirmando assim a polivalência das bandas nos contextos de celebração religiosa e a sua presença nos atos litúrgicos. Confirma também a existência de um coro associado às bandas e a sua dimensão polivalente. O facto de grande parte da população ser analfabeta e incapaz de cantar em latim terá obrigado as entidades religiosas a tolerar a presença das bandas (que em alguns casos eram fundadas e dirigidas por padres) para assegurar uma missa solene nas festividades.

Conforme ficou testemunhado pelas determinações do Bispo D. Agostinho, era uma exigência da Igreja que as festas de arraial tivessem missa solene e por isso, pelo menos até finais dos anos 1960, “a Missa foi o momento da festa que mais obrigou a Igreja a tolerar a actividade das bandas de música. Com este vínculo de bastante dependência, as filarmónicas vêem assegurado o seu lugar nos programas da FRT [Festa Religiosa Tradicional], e com isso garantem a sua própria continuidade” (Lameiro 1997: versão digital).

Em alguns casos, a Igreja chamava as bandas excomungadas quando precisava dos seus serviços e excomungava-as de novo quando já não necessitava (Brucher 2005). Havia, portanto,

diferentes atitudes da Igreja para com as bandas, umas vezes com maior tolerância e permissividade, outras com um intuito castrador das suas atividades. Alguns padres não estavam de acordo com a posição “oficial” da Igreja e as recomendações de bispos que pretendiam “roubar às pessoas toda a alegria” (Sanchis 1983). Este era também o caso do Padre Manuel Messias, que integrou uma Comissão avaliadora de repertório das filarmónicas e era conhecido pelos seus pares no Centro Pastoral de Viseu como o “homem das bandas”. Numa das muitas conversas que tivemos, contava-me da repressão ditada por D. José da Cruz Moreira Pinto¹²⁷, o Bispo *antifoguetes* e *antibandas* de Viseu, e da posterior fase de aceitação dos grupos.

Depois vieram novos Bispos, deram um bocadinho mais de... não digo liberdade, mas sentiram que era bem nas procissões... deviam estar a participar nesta ou naquela circunstância, não é? Queriam sim, queriam que, na verdade, as Bandas tivessem uma certa qualidade. Eu estive à frente de... do secretariado da liturgia na diocese durante 20 anos. E durante estes 20 anos as bandas da nossa região melhoraram no aspeto religioso (Padre Messias, 12 de março de 2006).

O tempo da banda filarmónica como grupo privilegiado nas missas encontraria o início do fim a partir da década de 1960 e início de 1970. O Concílio Vaticano II (concluído em 1965), que autorizou o uso das línguas vernáculas nas celebrações litúrgicas, facilitou a participação ativa dos católicos e dispensava de algum modo a função anteriormente desempenhada pelos membros da banda. Esta transformação permitiu a organização de coros que foram surgindo nas paróquias, cujo repertório começava ser conhecido por grande parte do público. Trocou-se desta forma o estilo *bel canto* desempenhado pelas filarmónicas por um cântico litúrgico popular desempenhado pelos fiéis, e o repertório religioso perdeu o peso que tinha nos programas das filarmónicas. Até aos anos 1960, as missas de festa eram realizadas apenas pela banda e, posteriormente, os coros paroquiais começaram a substituí-las. Atualmente, quando a banda toca na missa o seu repertório é semelhante ao praticado pelos coros mas, desta vez, acompanhado pelos instrumentos de sopro, com ou sem órgão. Isto significa que, apesar das alterações verificadas nas últimas décadas, ainda hoje a banda pode congrega todas as partes (religiosas e seculares) das festas religiosas, desde o início ao fim das comemorações: arruada, missa, procissão e concerto, podendo mesmo tocar durante horas e caminhar vários quilómetros num só dia de festejos.

Segue-se uma grelha composta pelas várias partes de uma festa, na qual é feita uma descrição da atividade das bandas e o repertório a ela associado:

¹²⁷ Bispo de Viseu entre os anos de 1928 e 1964.

Arruada	A arruada ou entrada é a abertura do dia solene da festividade em que se realiza uma caminhada da banda pelas principais ruas da localidade, acompanhada por mordomos que a guiam e pelos habitantes que a queiram acompanhar até à entrada da capela ou igreja, onde se realizará a missa. Se houver tempo antes da missa, pode ser feito um pequeno concerto se os mordomos o solicitarem. Enquanto rebentam foguetes, o maestro, em frente à banda, vai dando indicações sobre o programa – <i>marchas de rua</i> – que, tendo uma estrutura e escrita simples, facilita a marcha dos músicos e não necessita de muito tempo de ensaio. Em alguns casos, pode ser feito um peditório para ajudar com os gastos da festa, mas é frequente os habitantes só darem dinheiro se a banda tocar à porta da sua casa, o que, por vezes, obriga o grupo a percorrer grandes distâncias. Esta função, vista pelos músicos como algo retrógrado, que remete para o passado, tem entrado em desuso na atividade das filarmónicas, que começaram a recusar tocar em andamento por caminhos irregulares e percursos muito extensos. Em sua substituição podem ser contratados grupos mais pequenos, como os Zés-Pereira.
Missas	Outrora a secção mais importante das funções das bandas, a missa é, atualmente, um espaço raro para a sua exibição. A partir da autorização dada ao uso de línguas vernáculas nos cultos católicos e a subsequente organização de coros paroquiais, as filarmónicas foram deixando de ter espaço privilegiado nesta ocasião. Nos poucos casos em que ainda exercem atividade no ato litúrgico, é selecionada uma pequena secção instrumental do grupo, reforçada por músicos que se convertem em cantores nestas ocasiões, podendo também acompanhar o coro requisitado para a celebração. Na maior parte das vezes o canto é polifónico a duas vozes.
Procissão	As filarmónicas têm um papel especial nas procissões ao estabelecerem o andamento da caminhada. Marchando atrás do Palio, o maestro encabeça a banda, à qual se seguem os fiéis, mas a ordem dos elementos do cortejo pode variar. Tocam-se as <i>marchas de procissão</i> ou <i>marchas graves</i> (também usadas em funerais de crianças), na maioria dedicadas a Nossa Senhora, à Divina Trindade ou aos Santos. São peças de caráter mais melódico do que as <i>marchas de rua</i> e sem grandes variações dinâmicas, mantendo-se com uma intensidade forte de modo a atenuar os barulhos do exterior. No caso da procissão ser realizada na Semana Santa, podem ser tocadas <i>marchas fúnebres</i> , também usadas em funerais de adultos. O início da marcha costuma ser indicado pelo rufar da caixa. O percurso decorre nas ruas principais e o tempo é variável, podendo chegar a duas horas, consoante a importância dos festejos. No final da procissão poderá haver um pequeno concerto seguido da <i>despedida</i> , onde o grupo dá a volta à capela e pára à entrada. Este momento é aproveitado, por vezes, para a passagem de funções dos mordomos antigos para os novos.
Concerto	O horário do concerto é variável, podendo ocorrer durante a tarde ou noite, havendo também ocasiões em que se faz um intróito antes ou depois da missa. No contexto da festa tradicional, este é o momento em que a banda toca para ser ouvida e onde interpreta um repertório mais exigente do ponto de vista técnico e artístico e, por isso, a maior parte do tempo de ensaio é dedicada ao programa de concertos. O repertório é selecionado mediante a capacidade técnico-interpretativa do grupo e de acordo com o tipo de público que estará a assistir ao espetáculo. Tem uma duração média de 2 horas e realiza-se mais frequentemente em palcos improvisados, já que os coretos não têm capacidade para receber o

número atual de músicos numa filarmónica. A diversidade estilística patente no programa selecionado para os concertos permite estabelecer empatias que vão de encontro aos diferentes gostos do público:

- Transcrições de peças eruditas para orquestra – abrange seleções de óperas, sinfonias, suites, entre outros géneros;
- Repertório ligeiro¹²⁸ – inclui arranjos (grande parte dos arranjos são feitos por maestros de bandas portuguesas) de estilos diversos como o *rock*, *pop* ou *jazz*. São selecionadas as melodias mais populares e conhecidas do público para cativar os jovens músicos das filarmónicas e espectadores. A entrada deste género em Portugal foi protagonizada pelas *seleções pop* de Amílcar Morais, cujos arranjos, de fácil execução, cativaram os músicos e o público, proporcionando uma maior interação entre si. Quase todas as bandas incluem nos seus programas peças resultantes da compilação de temas muito popularizados (*medleys*), como os dos grupos de Popular Music *Queen*, *ABBA* ou *Quinta do Bill*, por exemplo. De forma a dar resposta às exigências estilísticas deste tipo de repertório verifica-se um maior destaque oferecido à bateria e são incluídos novos recursos, como o uso da voz e as palmas durante as performances.
- Rapsódias – compêndio de melodias populares portuguesas, englobando géneros tradicionais diversos como o fado, a chula, o fandango e o vira. Algumas melodias foram compostas por autores desconhecidos e posteriormente arranjadas por compositores associados ao meio filarmónico.
- Fantasias – normalmente são obras originais para banda, frequentemente de carácter solístico e de escrita considerada “acessível” pelos maestros. Neste género também se incluem as bandas sonoras de filmes, que têm ganho cada vez mais protagonismo nos últimos anos (Mota 2009).
- Marcha sinfónica e Pasodoble – marchas muito comuns em concertos que apresentam um maior grau de dificuldade e uma maior flexibilidade estrutural e de andamento que as *marchas de rua*. Os concertos são frequentemente iniciados e finalizados com uma marcha. Os *pasodobles* são também característicos nas touradas.

Quando num concerto são contratadas duas filarmónicas, estas deverão tocar alternadamente, em **despique**. A escolha do repertório deverá obedecer a determinados parâmetros, conhecidos pelos maestros, em que cada banda tenta responder com repertório semelhante ao apresentado pela outra. Normalmente, é a banda anfitriã que inicia o despique e, por isso, determina a ordem de géneros numa competição onde não se deve repetir a mesma peça. Se isso acontecer pode constituir um sinal de que um dos grupos é manifestamente mais fraco. O grau de dificuldade das obras deverá aproximar-se o mais possível, sob pena de quem tocar as mais acessíveis ser considerado inferior. Para cativar o interesse do público, o repertório deverá conter partes com grande volume sonoro para abafar os ruídos de uma festa de arraial e os grupos tentam tocar mais forte que o seu concorrente. Desta forma, o uso da percussão é aqui valor acrescentado e cada peça não deverá ultrapassar 20 minutos. Cada filarmónica pode ter grupos de apoiantes integrados no público que a seguem nesta ocasião, como se se tratasse de uma competição, mas onde, embora se evidenciem preferências e diferenças na performance, não haverá um vencedor oficial. No final poderão tocar juntas uma marcha, se desejarem.

¹²⁸ Nesta tese adoto as designações usadas pelos músicos e maestros das bandas para se referirem ao tipo de repertório musical que tocam.

Apesar da maioria dos rendimentos financeiros das bandas resultar da sua participação nas festas religiosas, no panorama nacional as filarmónicas também são requisitadas em outros contextos, como festivais e encontros de bandas, celebrações e comemorações oficiais ou privadas e concursos. Tocando ao ar livre ou em espaços fechados como salas de espetáculo, o repertório a que recorrem é praticamente coincidente com o que apresentam nos concertos das festas tradicionais, sempre tendo em conta os gostos das pessoas que assistirão à performance. No caso das cerimónias oficiais, também se incluem os hinos. O programa é definido não só pela funcionalidade como pela capacidade técnica dos músicos, pela competência do maestro e pelo entendimento que o próprio maestro tem sobre as expectativas do público. Nesse sentido, o repertório das bandas está em permanente mobilidade porque se adequa aos públicos em função, também, do fator geracional e de exigência artística no sentido de um tipo de público cada vez mais informado. Assim, vão abrindo progressivamente um espaço para repertório novo, mais de encontro com o gosto juvenil – incluindo arranjos de música *pop*, *rock*, *jazz*, etc. –, para além de incluírem obras de compositores que escrevem especificamente para o tipo de filarmónica portuguesa. No meio filarmónico conhecem-se alguns autores cujas obras se difundiram por todo o país, como Sousa Morais, Sílvio Pleno, Duarte Pestana ou Ilídio Costa. Mas o compositor que mais se destacou na década de 1980 foi sem dúvida Amílcar Morais (nascido em 1931), o criador das “seleções pop” que se encontram em quase todas as bandas e que contribuíram para a renovação das filarmónicas através de um repertório atual e do gosto da camada mais jovem. Também existe um número infindável de obras de outros tantos maestros/compositores portugueses espalhadas pelos arquivos individuais de tantas bandas que, por falta de estudo, permanecem na sombra.

Embora as alterações de repertório¹²⁹ verificadas no final do século XX tenham sido um sintoma da renovação das filarmónicas, há obras de referência que nunca perderam o seu espaço nos programas, como as tradicionais rapsódias. O aumento significativo de músicos profissionais nas bandas civis propiciou a subida de qualidade artística no meio filarmónico, fazendo com que os espaços que outrora eram exclusivos de grupos profissionais, como a orquestra, sejam também ocupados por estes grupos. A rua continua a ser o espaço por excelência e, embora o estereótipo das bandas filarmónicas seja rotulado como “amador”,

¹²⁹ Nas últimas décadas do século XX registou-se uma maior diversificação de repertório também na música militar e, apostando na área da composição, a Banda da Armada é a única organização que tem um compositor residente (Pereira 2010).

existem grupos que atingiram um nível artístico equivalente aos agrupamentos profissionais, tendo em conta a formação dos seus músicos – frequentemente de nível superior –, o repertório e as atividades de concerto às quais estão vinculados.

Assim como não é possível determinar exatamente – devido à ausência de estudos extensivos sobre as diferentes bandas filarmónicas existentes no país – o formato que elas terão adquirido no passado, também não podemos generalizar que este paradigma de banda que aqui apresentei e que, pelo menos na região de Aveiro, parece constituir uma realidade transversal foi efetivamente comum a todo o território nacional. Do mesmo modo, não é possível saber quando o modelo de banda filarmónica deixou de ser representado por um grupo polimórfico (orquestra, banda, coro) e passou a constituir-se apenas por um único agrupamento, embora multifuncional. No caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul esses dados são aparentemente possíveis de determinar (em meados da década de 1960), mas na verdade não podemos neste momento estender essa realidade a todos os casos das bandas filarmónicas portuguesas que exerceram atividade desde o século XIX. É no entanto, e em meu entender, um aspeto importante a ser estudado.

4.3 - Potencial autorregulador: sistemas de (re)organização e sobrevivência

As bandas filarmónicas são um excelente exemplo de um “campo social” institucional que ao longo do tempo foi encontrando formas de se renovar e de se adaptar às necessidades de cada época. Para isso recorreram, frequentemente, a reorganizações internas que garantissem as suas atividades, procurando também alcançar novos espaços que lhes conferissem notoriedade e valorização. A dependência de apoios estatais e/ou municipais instituídos após 1974 é uma condição potencialmente fragilizadora, porém os grupos tentaram adaptar-se às novas leis do mercado da música procurando outras formas de garantir a sua independência e, com ela, a sua continuidade. Aqui se incluem novas estratégias de angariação de fundos, criação de novos estímulos para cativar a inclusão de jovens músicos, parcerias associativas e promoção da imagem do grupo a partir das redes internas e externas de mercado que lhes proporcionam outros espaços e contextos performativos.

Cada banda é um microcosmos dotado de uma autonomia relativa com lógicas e interesses específicos que não têm necessariamente de ser compatíveis com a realidade de outros campos sociais. Contudo, no caso das bandas filarmónicas portuguesas, podemos considerar que cada agrupamento representa um microcosmos inserido num macrocosmos (o meio filarmónico), onde são partilhados interesses, motivações, promoções e estratégias de funcionamento e renovação. Apesar de rivalidades existentes entre bandas que muitas vezes se traduzem pela conquista de um título ou estatuto de qualquer ordem (como o de “mais antiga de Portugal”, por exemplo), elas *mantêm uma “cumplicidade objectiva” para além das lutas que os opõem* (Lahire 2002: 48), pois têm interesse em que o “campo” – neste caso refiro-me ao meio filarmónico – exista e seja dinâmico. Os agentes agem de acordo com as suas posições na manutenção do seu “campo”, onde sai evidenciada uma força conjunta por uma luta de sobrevivência. Os interesses comuns propiciam a organização de eventos como saraus e workshops de aperfeiçoamento técnico e artístico de músicos e maestros, por exemplo, ou a criação de associações regionais que visam o apoio e o patrocínio destes grupos.

Podemos dizer que o século XX testemunhou a criação de um conjunto de condições profundamente hostis à manutenção deste campo social institucional, tornando-o potencialmente arcaico. Aqui se incluem o desenvolvimento das tecnologias de som e outros entretenimentos, a consciência da fraca qualidade de performance, a falta de um sistema pedagógico mais eficaz e sólido e a relação com o poder político. Serão aqui analisados esses fatores inibidores e adversos ao meio filarmónico como um todo, e os mecanismos de autorregulação e subsistência (a nível financeiro, da utilidade funcional, recreativa e artística, e de meios humanos) que foram garantindo um lugar para a banda na sociedade contemporânea.

O primeiro grande obstáculo que as filarmónicas encontraram durante o século XX prende-se com a sua condição ambígua perante o Estado e a Igreja. Para a Igreja Católica, as bandas definiam um instrumento central na manutenção de um conjunto de práticas religiosas que incluíam momentos de celebração litúrgica e secular. Porém, esta responsabilidade centrada num mesmo agrupamento musical criava situações de promiscuidade que punham em causa os princípios da própria Igreja, no que ao ritual diz respeito, dando origem a um conjunto de procedimentos de regulação que em casos extremos podia mesmo impedir a banda de continuar a sua atividade (*vide supra*). Simultaneamente, durante o Estado Novo as bandas passaram por uma situação de profunda volubilidade: apesar de constituírem um exemplo de

cultura popular tão querida ao regime – o que propiciou o apoio institucional das Casas do Povo, dos Centros Recreativos e da FNAT¹³⁰ –, foram frequentemente reprimidas pelo regime, que via nelas um meio de fomentar a oposição ao governo. Salazar baniu partidos políticos que tinham sido patronos de muitas bandas e o Estado era avesso a organizações que fossem contra a agenda política, considerando as bandas uma ameaça. Como consequência, houve um declínio no meio filarmónico, que conduziu também à cessação de atividades de vários grupos¹³¹.

Paralelamente, e acompanhando tendências europeias, a partir da década de 1920 os interesses pelo cinema, pelos espaços de convivialidade pública centralizados em cafés, e pelo desporto, sobretudo o futebol, aliados à emergência de novos estilos musicais como por exemplo o *jaz*, contribuíram para o que Freitas (1946) designava por “*crise da nossa música popular*”. Um novo estilo musical ganhava terreno no gosto dos nossos jovens e vários foram os grupos que perderam elementos a favor de uma nova organização musical em Portugal – os *ja*. A propósito disso, Tavares (1942) era da opinião que

o escalracho¹³² do jaz, que infelizmente já invadiu as cidades, vilas e aldeias, não poderá, mercê da instituição artística da inteligência dos regentes das bandas populares, abafar o gosto pela música propriamente dita. O jaz passará! (Tavares 1942: 290, 291).

Na verdade, os jovens interessaram-se cada vez mais em aprender os instrumentos característicos do “novo” género (trompetes, saxofones altos e trombones de varas), provocando grande instabilidade nas bandas:

E como o rendimento das filarmónicas é nenhum, a fuga às fileiras das Bandas é grande; em contra-partida à porta dos «ja» formam-se enormes bichas (Freitas 1946: 539).

O *ja* era desprezado pelos amantes e defensores das filarmónicas, que iam ficando mais desertas face às baixas de músicos que as substituíam por grupos do novo género¹³³, ou então

¹³⁰ A FNAT (Fundação Nacional para Alegria no Trabalho), instituição associada à ocupação dos tempos livres dos trabalhadores, patrocinou a 1ª competição de bandas civis que ocorreu de 1959 a 1961. Pedro de Freitas e uma comissão organizaram competições locais para escolher bandas para a competição regional e 3 finalistas de cada região competiriam a nível nacional no 1º Concurso Nacional de Bandas Civis em 1965. Há dúvidas no sucesso desta organização devido às muitas queixas no processo de seleção das bandas e do repertório a apresentar.

¹³¹ A Filarmónica Lealdade Espinhalense, por exemplo, fundada em 1903, viu a sua atividade interrompida em 1936 porque os seus dirigentes foram acusados de serem mentores de reuniões políticas contra o poder vigente (Federação de Filarmónicas do Distrito de Coimbra 2005).

¹³² Tipo de erva daninha.

¹³³ No entanto, também há casos de bandas filarmónicas que resultaram de grupos de *ja*, como é o exemplo da União Recreativa Cultura Pomarense (Arganil – Coimbra).

por orquestras, consideradas de maior valor artístico. Alguns exemplos de grupos afetados por esta realidade são significativos, como o caso da Banda Amizade, na cidade de Aveiro: “*a certa altura, devido à música infernal do jazz, houve uma cisão na Banda, por indisciplina da parte de alguns executantes, tendo saído 18*” (Freitas 1946: 475). De acordo com várias referências expressas no jornal *Correio de Azeméis*, em meados da década de 1920 em Oliveira de Azeméis chamava-se a este fenómeno a *jazzdemência*.

Com o incremento da rádio e, a partir de 1957, da televisão, as bandas viram-se confrontadas também com a divulgação em massa da música popular urbana e pela entrada de outros paradigmas estéticos de “música estrangeira” que começaram a transformar a sensibilidade e gosto das audiências portuguesas. Tendo em conta o crescimento de um ambiente cosmopolita em relação à cultura e à música estrangeira (e não apenas o jazz), em 1963 o grupo de músicos do Movimento das Comissões Democráticas Eleitorais (após o 25 de Abril renomeado Movimento Democrático Português) publicou o programa de reforma *Pela música em Portugal*, no qual defendia o desenvolvimento da capacidade criadora do povo. Nesse sentido, considerava que as bandas – que a partir dos anos 1950 começam a ter alguma consideração oficial devido a uma maior afirmação dos grupos na rede associativa do Estado (Melo 2003) – deviam ser desvinculadas da tutela do regime, que era o responsável pelo enfraquecimento das manifestações musicais, solicitando também uma relação mais próxima entre os grupos e os meios de comunicação que até então contribuía para o imperialismo da cultura musical estrangeira. Para sobreviverem, as filarmónicas abraçaram estes novos estilos sem, contudo, abandonar o seu repertório tradicional, contornando assim a ameaça que as tecnologias da música pareciam representar e mostrando mais uma vez a sua capacidade de adaptação e de mobilidade. Porém, durante a década de 1970, a difusão do uso do gira-discos e altifalantes nas festas, assim como o desenvolvimento da indústria da cassette, causou um novo impasse ao lugar das bandas na sociedade portuguesa. A facilidade com que estas tecnologias se implantaram nos espaços públicos, contribuindo também para uma maior economia de meios, fez com que os grupos populares, de entre eles as bandas, deixassem de ser tão necessários. Neste enquadramento, o número de bandas diminuiu, como acontecia por toda a Europa, tendência

que em Portugal se acentuou com a emigração¹³⁴ e o recrutamento de jovens rapazes para a Guerra Colonial/Independência¹³⁵.

As alterações políticas e ideológicas que ocorreram a seguir a abril de 1974, com a implementação do regime democrático, impulsionaram um novo movimento associativo que veio a adquirir um enorme vigor. Muitas transformações se iriam operar no meio filarmónico para que os grupos justificassem, numa época de grandes mudanças e revoluções, a sua indispensabilidade funcional e social. A banda filarmónica guardava, porém, um património histórico de atuação que lhe permitia agora sobreviver a este novo quadro ideológico: apesar da sua estreita relação com a Igreja, era testemunho de uma instituição democrática, representava um exemplo marcante de associativismo e congregava um património histórico singular como instituição de ensino.

Foi justamente este papel de instituição de ensino que ofereceu às bandas a oportunidade de salvaguardar o seu lugar num novo país que procurava agora apagar todas as marcas da ditadura. As bandas filarmónicas aproveitaram as oportunidades criadas no período pós-ditadura para reformular as escolas de música, o que lhes permitiu criar músicos cada vez mais capacitados artisticamente, dando também a possibilidade de acesso às escolas a elementos femininos. Abandonando a aprendizagem baseada na ligação direta entre mestre e aluno – em que grande parte dos músicos tocava de ouvido, o mestre ensinava todos os instrumentos e solfejo, e era através do processo de copiar as obras que se ia adquirindo noções de composição –, as bandas continuavam a ser dos poucos organismos a oferecer a aprendizagem da música em Portugal¹³⁶, destacando-se a sua importância em zonas rurais.

¹³⁴ Muitas bandas portuguesas foram fundadas nos destinos da emigração, como França, Canadá ou Estados Unidos da América.

¹³⁵ A Guerra Colonial/Independência, decorreu entre 1961 e 1974 e ficou conhecida, sobretudo nos meios rurais e no das bandas, como Guerra do Ultramar. Como afirma Amílcar Morais, as bandas militares marcaram presença na luta pelo território colonial na década de 1960: “*As Bandas Militares também participaram activamente na guerra colonial num esforço redobrado. Estiveram na retaguarda com a responsabilidade do expediente burocrático nas secretarias e nos mais variados serviços de apoio, sem nunca descuidarem os seus concertos musicais, as guardas de honra, as paradas e os desfiles das tropas e bem assim, todos os seus serviços de ordem unida*” (Exército Português 2008: 35).

¹³⁶ Até 1834, o ensino estava centralizado nas instituições religiosas com especial enfoque nas catedrais, tendo em vista a formação de músicos para as capelas musicais que se apresentavam nas cerimónias. Finalmente surgiu o Conservatório em Lisboa no ano de 1835, pioneiro na democratização do ensino da música ao proporcionar a instrução de forma gratuita para ambos os sexos. Também nas escolas do ensino oficial genérico, a música era introduzida “*entre 1836 e 1850, com as reformas de Passos Manuel e Costa Cabral, com a progressiva institucionalização dos liceus, onde funcionava apenas como Canto Coral*” (Dinis Gomes 2007: 56). Havia uma gigantesca insuficiência na instrução vocacional nacional e era “*limitadíssimo entre nós o ensino da música, em todo o país apenas existe um estabelecimento oficial, d’este ramo das bellas artes*” (O Jornal do Povo, 8/12/1900). Embora se lecionasse a disciplina de música na Universidade de Coimbra, “*a sua influência artística é nula ou quase nula*” (Ibid.), pelo que a única escola

De acordo com Mota (2009), as bandas tinham criado, embora informalmente, uma espécie de programa nacional¹³⁷.

A partir da década de 1980, através de um processo de reestruturação do ensino, no qual houve também uma baixa de idade média dos músicos, o método tradicional¹³⁸ começou a ser substituído por um modelo semelhante ao instituído pelos conservatórios. Mantinha-se a prioridade de formar músicos num curto espaço de tempo e para isso foram contratados professores com formação especializada em cada instrumento, o que promoveu uma maior convergência no ensino em relação às escolas de referência. Muitos professores integravam e ainda integram as bandas. Neste novo modelo não se separa a teoria da prática instrumental na aprendizagem, pois aprende-se o instrumento ao mesmo tempo que se inicia a leitura teórica o que, na ótica de Vasconcelos (2004), define um processo de extrema motivação para os alunos.

Apesar da criação de novos Conservatórios e Academias de Música que ocorre a partir da década de 1980 por todo o país, as escolas de música das bandas não desapareceram. Pelo contrário, em muitos casos transformaram-se, adotando os modelos mais próximos do ensino oficial especializado da música. Este aspeto conferiu às bandas a possibilidade de formar não apenas “músicos da terra” mas também indivíduos com formação especializada em composição, performance instrumental ou direção, que têm, em relação às escolas de música

oficial em território português era o Conservatório de Lisboa. No Porto apenas havia, na segunda metade do século, escolas (Escola Popular de Canto de Jacopo Carli (1855), o Instituto Musical de Carlos Dubini (1863), a Academia de Música do Palácio de Cristal (1866)) que tiveram pouca duração e só em 1917 surgia o Conservatório, que auxiliava à formação de músicos na zona norte. Estas escolas, instituídas nos grandes centros, estavam distantes e inacessíveis para a maior parte da população.

¹³⁷ Os manuais que serviam de base à formação eram o *Traité Pratique du Rythme Mesuré* de Fontaine, o *Solfejo* de Freitas Gazul e o *Solfejo* de Artur Fão. No caso de Freitas Gazul, o manual está dividido por secções que contemplam diferentes problemas de execução técnica ao longo de vários exercícios. Quando o aluno atingia o exercício n.º 100, estava apto para iniciar a aprendizagem instrumental e o mesmo se passava quando atingia determinada lição de outros manuais. Este era o momento mais importante e ansiado, e a competição entre os aprendizes era um fator importante na velocidade com que traçavam a sua aprendizagem para atingir os exercícios que permitiam a atribuição de um instrumento (Mota 2009). Embora o aluno pudesse ter predileção para um determinado instrumento, a atribuição não dependia da sua preferência e o mais comum era que tocasse o que fizesse falta no grupo, sendo essa uma decisão do maestro. Como havia a necessidade de juntar imediatamente os alunos à banda para evitar a possibilidade de escassearem os seus recursos, quando estes conseguiam tocar algumas peças passavam a ser considerados músicos e eram incluídos no grupo. Assim, o conhecimento dos alunos/músicos limitava-se à leitura de notas e ritmos sem, no entanto, haver uma consciência do enquadramento teórico das várias componentes musicais, fosse a nível estrutural, harmónico ou melódico, limitando-se a uma espécie de “matemática musical”, como referia Pedro de Freitas em 1946. Simplesmente, o grande objetivo era preparar músicos para se juntarem à banda o mais rapidamente possível.

¹³⁸ Existem casos em que, havendo poucos recursos, se mantém o sistema tradicional.

convencionais, a diferença e a vantagem de poderem tocar num ensemble. Tocar no ensemble significa pertencer à banda e isto conduz, inevitavelmente, a uma relação de cumplicidade como o agrupamento que se traduz na criação de um vínculo. Os músicos formados na escola da banda, mesmo que posteriormente venham a seguir uma formação superior na área da música, jamais perdem a relação emocional com a banda (a “sua banda”), contribuindo, sempre que possível, para o incremento do seu nível artístico. Este aspeto potencia um dos mais fortes sistemas de autorregulação uma vez que garante a presença dos músicos e, ao mesmo tempo, faculte e usufrui da sua experiência de aperfeiçoamento artístico. Acrescem a esta situação as ajudas financeiras estatais instituídas a partir do final da década de 1970 e durante a década de 1980, e as parcerias com o INATEL¹³⁹ que começou a patrocinar a formação de maestros, a promover encontros de bandas e espetáculos na época baixa e a atribuir instrumentos aos grupos.

Neste processo de renovação e de adaptação a um modo de vida nitidamente diferente, podemos testemunhar várias modificações na estrutura e no quotidiano da banda: verificou-se um maior enfoque na música secular, foram progressivamente incluídos instrumentos necessários ao novo repertório, foram criados órgãos de gestão administrativa da banda, procedeu-se à criação formal de uma escola para o ensino da música e assistiu-se a uma cada vez maior convivialidade entre gerações, mas agora com a participação das mulheres. A ideia generalizada segundo a qual a banda é constituída por (e direcionada para) “gente madura” é definitivamente abandonada. Para além disso, um mesmo grupo acolhe músicos amadores e músicos profissionais, havendo também compositores que escrevem obras originais para banda filarmónica, não estando estas confinadas a transcrições para renovação de repertório. Estes fatores mostram uma certa autossuficiência que caracteriza o meio filarmónico e que o ajuda a justificar a sua relevância no meio artístico, pedagógico e social português, reforçando o seu papel como campo social (Bourdieu).

¹³⁹ Desde 1971 o INATEL promove “Ciclos de Aperfeiçoamento para Regentes de Bandas de Música” que incluem no seu programa a área de direção coral e técnica vocal. Em 1984 publicou as atas do Colóquio sobre a Música Popular Portuguesa (realizado em 1979) na sequência do I Festival de Música Popular, cujas comunicações contêm as conclusões sobre os problemas dos grupos populares e sua música, incidindo grande parte na realidade das filarmónicas. Todavia, esta instituição também se associou ao meio militar. Desde 1971 a 1999, as bandas militares envolveram-se num ciclo de concertos patrocinado pelo INATEL no Teatro da Trindade em Lisboa, numa altura em que a sua qualidade artística era mais reconhecida, “*aproximando-se da actual orgânica de Bandas Sinfónicas*” (Sousa 2008: 118). As bandas militares também passaram a apresentar-se frequentemente em eventos internacionais, sobretudo a partir da década de 1980, onde se “*afirmam mais pela sua qualidade musical do que pelas suas características marciais*” (*Ibid.*).

Todavia, a maior fragilidade dos grupos reside sobretudo no aspeto financeiro. O caráter gratuito e filantrópico das bandas que, em grande parte dos casos, não previa pagamentos aos músicos pelas suas prestações, não se compadece, hoje, com a sociedade materialista e de consumo em que vivemos. Os músicos das bandas que, frequentemente, desempenham também outras funções profissionais como músicos, nem sempre se prestam a “oferecer” o seu tempo aos ensaios e aos concertos ou serviços que a banda presta de forma gratuita, sobretudo quando se trata de animação de festas populares o que implica, por vezes, um dia inteiro de trabalho, habitualmente nos fins de semana de verão, tocando em condições precárias e fisicamente muito exigentes. O convívio e a oportunidade de viajar que outrora constituíam um dos grandes incentivos para a manutenção do gregarismo do grupo, hoje deixaram de fazer sentido tendo em conta a facilidade de acesso que todos têm quer a espaços de convívio alternativo, quer a viagens e deslocações nacionais e internacionais. O dinheiro que as bandas auferem pelas prestações de serviços destina-se, maioritariamente, à remuneração do maestro, às despesas de manutenção de instalações e ao pagamento aos músicos por cada concerto.

Por outro lado, além dos subsídios das Câmaras, Juntas de Freguesia e INATEL, o sustento da generalidade das bandas provém também das taxas de associados, contratos de festas e doações de beneméritos. Esta situação conduziu à criação de macroestruturas associativas, as Federações Regionais, que defendem e geram políticas gregárias de apoio, pugnando pela manutenção das bandas e pela sua renovação enquanto instituição secular. Exemplo disso é a Federação de Filarmónicas do Distrito de Coimbra (desde 1992)¹⁴⁰, cujos objetivos são a valorização das bandas distritais, elevar o nível dos grupos filiados, dinamizar as escolas incutindo um espírito de maior exigência, além de organizar congressos. Também desenvolve parcerias com diversas empresas gasoleiras, seguradoras, fornecedoras de fardamento e instrumentos musicais, de modo a proporcionar aos membros das bandas condições excecionais para a aquisição desse tipo de produtos. Existem ainda outras entidades que têm sido importantes no meio filarmónico, como a casa comercial Cardoso&Conceição, à qual recorrem centenas de grupos para a aquisição de instrumentos e repertório. Esta casa comercial

lançou, promoveu e acompanhou, tal como continua a fazer, inúmeros músicos, muitos maestros e um número considerável de compositores. Incentivou, apoiou e fez parcerias, aos mais diversos níveis, com largas dezenas, para não dizer algumas centenas de bandas filarmónicas, a exemplo aliás do que acontece hoje em dia. Levou e leva cursos de

¹⁴⁰ A instituição publicou em 2005 uma monografia – *Filarmónicas do Distrito de Coimbra* – na qual é abordado o percurso histórico das bandas associadas do distrito de Coimbra, disponibilizando também informação sobre o seu funcionamento e objetivos.

aperfeiçoamento, master-classes, tanto a nível dos instrumentos, como de Direcção, a diversos pontos do país (Exército Português 2007: 34).

Com o objetivo de dar maior visibilidade às bandas e suas iniciativas, em 2002 Manuel Lima, Salomão Abreu e Vítor Dias, músicos de bandas, criaram o portal eletrónico <http://www.bandasfilarmônicas.com> que, segundo os autores, é “*um ponto de encontro da comunidade filarmónica*”. Nele podemos encontrar uma listagem e um resumo histórico das bandas filarmónicas (e militares) portuguesas organizada por regiões (incluindo as de países de destino emigratório), entrevistas, bibliografias de maestros, agenda de atividades variadas e um fórum de debate especializado. Sendo um instrumento excelente para a informação e divulgação atualizada do meio filarmónico, foi considerado por um representante do Ministério da Cultura, segundo a administração do portal eletrónico, “*como fonte fidedigna de recolha de informação*”.

É legítimo afirmar, portanto, que para além da capacidade regenerativa operada internamente, que congrega os fatores financeiros, pedagógicos e sociais, é também através de apoios e incentivos vindos de várias direcções que o movimento filarmónico se tem reformado a vários níveis. Mas é sobretudo relevante perceber que, apesar de todas as alterações que a sociedade contemporânea tem sofrido em Portugal, as bandas resistem ao passar do tempo, congregando, em simultâneo, características do passado, sobretudo no que se refere aos papéis que desempenham em termos de formação e de espaços e contextos de performance, aliadas a uma renovação permanente que passa, também, pelo recurso às novas tecnologias de informação e comunicação como forma de se fazerem representar e defender. O contraste entre um passado eminentemente amador e um presente cada vez mais profissional é, provavelmente, um dos maiores desafios a que as bandas filarmónicas estão hoje expostas. Porém, devedoras que são à lógica associativa e ao coletivismo, as bandas parecem resistir a todas as ameaças que a sociedade contemporânea lhes oferece em nome do passado e do lugar que representam que, para a maioria dos seus músicos, é um lugar emocional de uma casa que não se abandona. É talvez aí que reside o grande poder de autorregulação que tem garantido ao longo de duzentos anos a manutenção das bandas filarmónicas como realidade indissociável do quotidiano musical português.

4.4 - Considerações parcelares

Em Portugal, as filarmónicas representam cerca de 21% dos agrupamentos musicais não profissionais (Castelo-Branco, Lima 1998). Atualmente há cerca de 800¹⁴¹ grupos em atividade e, de acordo com os dados fornecidos pela Divisão de Etnografia e Folclore do INATEL, tem surgido um número significativo de novas formações nos últimos anos (Lameiro 2006). Com cerca de três dezenas de apresentações por ano (concentradas essencialmente desde o fim da primavera até ao início do outono), a formação das bandas¹⁴² varia entre 25 a 30 elementos – em zonas mais fragilizadas em termos económicos – e os 70 ou 80 músicos, em bandas com uma formação quase sinfónica, onde encontramos instrumentos menos frequentes neste tipo de agrupamentos como o fagote ou o oboé, por exemplo. Algumas bandas exercem uma atividade semiprofissional, sendo constituídas por músicos com formação superior e prestando serviços frequentemente acima de 5.000 euros. Um caso singular é o da Banda Sinfónica Portuguesa, sediada no Porto. Esta banda foi organizada em 2004 por um grupo de jovens instrumentistas (cerca de 70), quase todos licenciados em performance, tocando apenas em palco. Um dos locais onde se têm apresentado com regularidade é a Casa da Música no Porto, uma das mais importantes salas de concertos do país.

Embora exista um maior número de grupos no litoral (sobretudo na região norte), onde há mais oferta em termos de aprendizagem musical formal, as atividades das filarmónicas registam um maior envolvimento das populações de zonas mais desfavorecidas do interior¹⁴³, onde há alguma carência de infraestruturas. Em conversa com o Padre Manuel Messias (2006), este referia justamente o facto de que no litoral as *“bandas estão melhores do que aqui [interior]”*

¹⁴¹ No caso do meio militar, hoje em dia estão ativas 10 bandas nas seguintes instituições: Guarda Nacional Republicana (Lisboa e Porto), Exército (Lisboa, Porto, Évora, Funchal e Ponta Delgada), Força Aérea (Lisboa), Armada (Lisboa) e Polícia de Segurança Pública (Lisboa). Com estas formações colaboraram durante décadas alguns músicos dos séculos XIX e XX. Eis apenas alguns nomes: José Francisco Arroyo, João Emílio Arroyo, Manuel António Correia, António José Croner, Raphael José Croner, Eduardo Neuparth, Francisco António Norberto dos Santos Pinto, Arthur Frederico Reinhart, João António Ribas, João Maria Ribas, Leonardo Soller, Thomaz Jorge, Carlos Augusto de Campos, Manuel Correia, Jerónimo Soller, João Carlos de Sousa Morais, Ribeiro Dantas e Joaquim Fão. De época mais recente, destaco Amílcar Morais. Não devemos esquecer o Tenente Manuel Joaquim (1894-1986) que, estando ligado às bandas militares, também foi um importante investigador na área da música em Portugal.

¹⁴² A estrutura mais comum de uma banda filarmónica inclui um flautim, duas flautas, um clarinete requinta, nove clarinetes soprano, um saxofone soprano, dois saxofones alto, dois saxofones tenor, um saxofone barítono, dois fliscornes, três trompetes, duas saxtrompas, três trombones, dois bombardinos, dois contrabaixos em Mi bemol, uma tuba em Si bemol, timbales, bombo, pratos e caixa (Lameiro 2006).

¹⁴³ Após a Revolução de 1974, as bandas militares aproximaram-se da sociedade civil ao percorrerem o interior do país nas designadas *Campanhas de Dinamização Cultural* (Sousa 2008), com o objetivo de levar a música até às populações.

porque há lá muito mais escolas...”, querendo com isto dizer que essa situação favorecia as bandas e lhes permitia alcançar um melhor nível artístico nas performances. Nestes contextos, as bandas chegam mesmo a contratar músicos que circulam por várias bandas – conhecidos no meio por *ganceiros* – para reforçar um naipe num concerto específico. Esta prática é frequentemente criticada pelas populações locais pois é vista como uma fragilidade, um sinal de perda de identidade por não atingirem qualidade apenas com músicos da localidade, colocando em causa a lógica da “banda da terra” (Brucher 2005).

A partir do final da década de 1990 tem-se acentuado uma tendência “eruditizante”¹⁴⁴ na constituição e funções das filarmónicas. Olhadas no meio especializado da música como o “parente pobre da orquestra”, as bandas tentam aproximar o seu repertório e atividades do modelo veiculado por estes ensembles na procura de uma certa afirmação artística. Também por esse motivo a sala de concertos é cada vez mais utilizada e há grupos que começaram a adotar alguns instrumentos de corda. A sua emancipação também é visível em alguns casos pela substituição do nome “Banda” Filarmónica por “Orquestra” Filarmónica (caso da Banda de Travassô – Águeda, Aveiro) ou por Banda “Sinfónica” (caso da Banda Amizade – Aveiro). É, aliás, porque o nível artístico das filarmónicas se incrementou, apesar de não serem, por norma, grupos profissionais, que as bandas militares e orquestras vieram também a aperfeiçoar a sua prestação performativa. Quer porque uma grande percentagem de alunos frequenta o conservatório, quer porque as suas escolas das bandas oferecem um sistema de ensino compatível com os padrões internacionais de ensino do instrumento (devido à formação especializada dos maestros e professores), o ingresso nas bandas militares ou outros grupos profissionais dependentes de provas de admissão também é bastante facilitado para os músicos das bandas. Neste sentido, as filarmónicas continuam, tal como no passado, a definir

¹⁴⁴ No decorrer da minha investigação verifiquei que esta ideia encontra alguma resistência informal entre os músicos e investigadores ligados ao universo filarmónico, com o argumento de que o repertório abordado pelas bandas no século XIX, onde predominam por exemplo as árias de ópera ou excertos de obras sinfónicas, é exemplo da vocação histórica destes agrupamentos para o repertório de raiz erudita. Ora, está por demonstrar que a simples interpretação de arranjos de árias de ópera ou música sinfónica seja por si só um fator conferente de uma vocação erudita. A popularidade da ópera entre o final do século XVIII e o século XIX assumiu uma dimensão em nada comparável à dos nossos dias, como demonstram as citações atrás incluídas (*vide* páginas 118 e 119). A presença deste tipo de repertório nos programas das bandas do século XIX tem assim um papel que se aproxima, isso sim, do atual recurso a composições do universo pop-rock: trata-se da escolha de excertos imensamente populares ou, mesmo que desconhecidos entre o público, que ofereciam garantias de rapidamente o conquistar. Este processo não tem qualquer semelhança com a atual “eruditização”, que advém de um recurso sistemático, por parte de alguns agrupamentos mais ambiciosos, a encomendas de obras originais, às estreias de obras nacionais e internacionais e a um repertório semelhante ao paradigma utilizado pelas orquestras sinfónicas, alargando a sua instrumentação de acordo com as necessidades do repertório. Verifica-se, portanto, a busca por uma vocação mais artística e menos funcional das bandas filarmónicas.

uma “escola para a vida” já não pelo facto de constituírem oportunidades de “elevação moral e social” (afastando os homens das tabernas), mas porque elas são geradoras de um caminho profissional promissor que, em muitos casos, pode conduzir à própria encenação institucional da Nação. O ingresso nas bandas militares é, neste caso, o sinal mais evidente desse caminho que começa na banda da terra e termina num palco em representação do Estado.

PARTE III

CAPÍTULO V

A BANDA DE MÚSICA DE SANTIAGO DE RIBA-UL: HISTÓRIA E ARQUIVOS DE MEMÓRIA

Dedicado ao estudo de caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, este capítulo pretende discorrer sobre o percurso que o agrupamento teve ao longo de mais de dois séculos, referindo e analisando os discursos orais e escritos que testemunharam a construção dos mitos e histórias atualmente patentes na tradição oral local. Neste processo serão também analisados os dados resultantes da análise de arquivos privados e públicos que visou uma aproximação à história possível da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, um processo que incluía um melhor conhecimento sobre as estruturas e funcionamento, os protagonistas e a importância que o grupo adquiriu regionalmente ao longo dos séculos XIX e XX.

5.1 - “A terra” – Oliveira de Azeméis como lugar para a música

Em termos de arquitetura paisagística, a região de Oliveira de Azeméis é marcada por uma dualidade que traduz a transição da paisagem do passado para uma paisagem do presente: a queda de um panorama ruralizado criado pelo antigo incremento das atividades do campo e a emergência da forte industrialização de que são testemunho algumas das mais reconhecidas empresas nacionais. Tornada concelho em 1799 e cidade em 1984, Oliveira de Azeméis pertence ao distrito de Aveiro e foi sofrendo diferentes delimitações geográficas com a incorporação ou desanexação de algumas freguesias. O concelho, enquadrado na subregião estatística portuguesa (NUTS III)¹⁴⁵ de *Entre Douro e Vouga*, faz fronteira com os concelhos de Ovar, Santa Maria da Feira, S. João da Madeira, Arouca, Vale de Cambra, Estarreja, Sever do

¹⁴⁵ Nomenclatura Comum das Unidades Territoriais Estatísticas, relativa ao regulamento que determinou a divisão de território dos Estados-Membros da União Europeia, em 2003.

Vouga e Albergaria-a-Velha. Com cerca de 70.000 habitantes, comporta atualmente 19 freguesias: Fajões, Cucujães, Ossela, S. Roque, Macinhata da Seixa, Macieira de Sarnes, Ul, Santiago de Riba-Ul, Loureiro, Travanca, Cesar, Nogueira do Cravo, Pindelo, S. Martinho da Gândara, Pinheiro da Bemposta, Palmaz, Carregosa, Madal e Oliveira de Azeméis.



Fig. 4 - Mapa de Portugal destacando a localização do concelho de Oliveira de Azeméis. Fonte: http://www.tiosam.net/enciclopedia/?q=Oliveira_de_Azem%C3%A9is. Acesso no dia 31/7/2010.



Fig. 5 - Mapa das freguesias do concelho de Oliveira de Azeméis. Fonte: <http://www.amp.pt/gca/?id=531>. Acesso no dia 31/7/2010.

O concelho está também marcado por um património arquitetónico que revela a forte emigração local oitocentista e novecentista, tendo como destino principal o Brasil e de que é testemunho a cultura material sobrevivente desses movimentos migratórios, como as conhecidas “casas de brasileiro”. O forte fluxo migratório para o Brasil deu origem, em 1883, à nomeação por parte do governo português de “*uma comissão para estudar o importante problema da emigração*” (*O Jornal do Povo*, 27/3/1883), sendo que, uma década depois, o problema acentuava-se sobretudo no “*norte que a emigração é mais compacta; de vários concelhos estão saindo*

centenas de homens de trabalho, com o manifesto prejuízo para a agricultura” (O Jornal do Povo, 14/12/1895). No entanto, embora a consequência imediata destes movimentos de emigração e retorno fosse a nítida decadência do setor primário, registaram-se também alguns aspetos positivos, designadamente, o investimento dos emigrantes retornados no desenvolvimento das populações do seu lugar de origem. Frequentemente, os emigrantes retornados edificavam escolas junto das suas residências e promoviam e patrocinavam associações locais de formação e recreio. As bandas filarmónicas são disso um dos mais importantes exemplos.

Mas o Concelho de Oliveira de Azeméis foi também centro de uma burguesia local importante que convivia com famílias aristocráticas aí instaladas. Em muitos casos, estas famílias optavam por deslocar o seu espaço de residência para o contexto urbano, o Porto, mantendo, porém, as propriedades em Oliveira de Azeméis para onde se deslocavam sazonalmente. São disso exemplo a família Pinto Basto Kopke de Carvalho e Manuel de Sousa Carqueja, cofundador d’*O Comércio do Porto* (1854), um dos jornais mais antigos do país. Estas famílias transferiam para Oliveira de Azeméis os modelos de convivialidade social que mantinham na cidade entre outras famílias da elite nortenha, recebendo-as também na sua propriedade rural. São vários os registos que referem a presença em Oliveira de Azeméis de indivíduos de reconhecido prestígio nacional como, por exemplo, Francisco Eduardo da Costa (considerado pela crítica oitocentista como um dos melhores músicos da época), convidado de Manuel Carqueja. Porém, as visitas mais esperadas eram as da família real que, nas suas viagens ao Porto, tinham paragem obrigatória neste concelho, instalando-se na casa da família Pinto Basto.

Ainda hoje a existência de casas apalaçadas e brasonadas é testemunho deste passado aristocrata e burguês, sempre associado a uma intensa atividade musical. A Quinta do Côvo, por exemplo, onde residia a família proprietária de uma das fábricas de vidro mais antigas¹⁴⁶ e mais importantes do país, foi provavelmente um dos exemplos de maior relevância neste aspeto. A prática de organização de atividades de lazer no quadro privado foi também expandida para o domínio público, embora o caráter elitista se tenha mantido. Exemplo deste processo é a fundação do Teatro Oliveirense, que iniciou a sua atividade em 1855 apesar de existirem anteriormente, por iniciativa da juventude oliveirense do final da década de 1830, duas casas onde se representavam peças teatrais. Porém, e apesar de públicos, estes espetáculos

¹⁴⁶ Fundada por Pedro Moreno no final do século XV tendo mantido a sua atividade até finais do século XIX.

continuavam a privilegiar, sobretudo, as famílias abastadas da elite local, replicando assim a realidade privada.

Paralelamente, existia um contexto verdadeiramente público protagonizado sobretudo pelas bandas filarmónicas em momentos diversos, em especial nas festas religiosas. A festa da Nossa Senhora de La Salette era, e continua a ser, o exemplo mais importante. Para a sua celebração foi edificada, em 1880 no Monte Castro – freguesia de Oliveira de Azeméis –, uma capela em homenagem a Nossa Senhora de La Salette¹⁴⁷, pela devoção dos fiéis católicos que agradeciam o fim de um período de seca extrema que havia destruído as suas culturas agrícolas. Em 1908, o arranjo paisagístico do espaço envolvente da capela deu origem ao chamado Parque La Salette, que se transformou numa espécie de “parque público” da região e importante ponto de encontro de pessoas de diferentes estratos sociais na festa anual.

Em 1896, *O Jornal do Povo* (8/7/1896) noticiava a construção de um coreto junto à ermida de Nossa Senhora de La Salette, “*onde possam tocar, aos domingos e dias santos, as duas philarmonicas d’esta villa*” que, à semelhança do que acontecia em muitas outras regiões do país (*vide* capítulo IV), era uma solução bastante apreciada pelas comunidades locais que podiam assistir semanalmente aos espetáculos musicais das filarmónicas. A festa realizada neste recinto era – e ainda é – em agosto e contava frequentemente com a participação de bandas militares e civis. Era anunciada nos jornais, onde se dava destaque à participação de filarmónicas e bandas militares referenciadas como “as melhores da região”, sendo uma festa muitíssimo concorrida como, de resto, continua a ser atualmente.

Cem anos depois, como poderemos definir o perfil contemporâneo do concelho de Oliveira de Azeméis, no que se refere às atividades ligadas à música? Hoje podemos dizer que o concelho de Oliveira de Azeméis replica o modelo que entretanto se expandiu por todo o país, ou seja, a atividade musical está fundamentalmente dependente de grupos formalmente organizados, alguns dos quais respondem ao modelo de folclorização sugerido por Castelo-Branco e Freitas Branco no livro *Vozes do Povo* (2003). Em Oliveira de Azeméis é possível encontrar tipologias de agrupamentos musicais com diferentes perfis, designadamente ranchos folclóricos, grupos de pauliteiros, bandas filarmónicas e grupos de cantares. Atualmente

¹⁴⁷ Devido à crença na aparição da Virgem a dois pastores nos Alpes franceses em 1846, cuja devoção ultrapassou fronteiras e chegou a Portugal.

existem 6 bandas filarmónicas em funcionamento, todas associadas da Federação das Associações do Município de Oliveira de Azeméis (FAMOA):

- Banda de Música de Santiago de Riba-UI (fundada aproximadamente no final do séc. XVIII (*vide* 5.2))
- Banda da Música de Pinheiro da Bemposta¹⁴⁸ – fundada em 1881
- Banda de Música de Carregosa – fundada em 1889
- Banda Filarmónica Cucujanense – fundada em 1891
- Banda de Música de Loureiro – fundada em 1900
- Banda de Música de Fajões – fundada em 1937

Embora estas sejam as bandas filarmónicas que estão hoje em atividade houve, no entanto, mais 5 bandas no concelho que ou cessaram a sua atividade (a Filarmónica Oliveirense fundada em 1879, a Filarmónica Progresso Oliveirense fundada em 1896 e a Banda de S. Pedro de Ossela fundada em 1903), ou fazem hoje parte de outro concelho (a banda de Arrifana, desde 1801 até 1855, e a banda de S. João da Madeira, desde 1801 até 1926).

5.2 - As histórias: reflexão em torno da data de fundação da Banda de Música de Santiago de Riba-UI

A Banda de Música de Santiago de Riba-UI¹⁴⁹ constitui o exemplo de análise neste estudo. A escolha desta banda prende-se com duas razões:

1. Os dados documentais existentes mostram que a fundação desta banda é anterior à atividade filarmónica generalizada em Portugal no séc. XIX. Neste sentido, a análise de diferentes aspetos associados à banda pode ajudar a perceber a história das bandas filarmónicas em Portugal no que respeita à sua atividade, à criação de modelos, à sua constituição e aos rituais associados, entre outros aspetos;

¹⁴⁸ Sociedade Phylarmónica Harmonia Pinheirense – primeira denominação oficial.

¹⁴⁹ Na designação da banda regista-se o uso indiscriminado das ortografias S. Tiago de Riba-UI ou Santiago de Riba-UI, sendo este último o topónimo oficial da freguesia. No século XIX e início do século XX também era frequente recorrer à ortografia Sant'Iago nas publicações. Nesta tese designo a banda com o nome oficial da terra a que pertence: Santiago de Riba-UI.

2. A evidência da longevidade desta banda, independentemente das fontes documentais para isso utilizadas, conduziu à construção do que designo por “mito de antiguidade/ ancestralidade”, ou seja, a banda autodesigna-se como “a banda mais antiga do país”. Esta autodesignação é reiterada por outras instituições congéneres, e até por instituições governamentais, que alimentam esta imagem premiando sistematicamente a banda pela sua antiguidade e preeminência. Assim, estudar a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul permite também perceber como se constroem mitos de origem, e de que forma eles são também responsáveis pela sobrevivência das instituições, conferindo assim uma responsabilidade à história mesmo que ela seja parcialmente inventada.

A primeira destas razões é discutida ao longo de toda a tese. Digamos que ela é central para a compreensão do problema que aqui apresento e, nesse sentido, está presente em quase todos os meus argumentos. Vou, portanto, nesta secção, abordar a construção do mito de origem associado à fundação da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.

5.2.1 - A origem do mito

Na base da construção do mito de fundação da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul está a existência de uma partitura manuscrita do século XVIII, autógrafa do compositor António da Silva Leite (1759-1833). Silva Leite foi um reconhecido mestre de capela da Sé do Porto¹⁵⁰, considerado por Ernesto Vieira (1900: 19) como “*o mais notável músico portuense dos fins do século XVIII e princípios do século XIX*”, e que se notabilizou também por ser autor de um método para aprender guitarra. De acordo com fontes escritas e orais, registadas ao longo do século XX (*vide infra*), esta partitura terá sido oferecida pelo seu autor à Banda de Música de Santiago de Riba-Ul para ser interpretada quando a princesa Carlota Joaquina do Brasil (1775-1830) visitou Oliveira de Azeméis.

A evidência deste documento é um dado importante e inquestionável. A sua existência no acervo da banda mostra, pelo menos, que este era um agrupamento relevante que permitia

¹⁵⁰ Nas obras que mandou imprimir, “*Silva Leite intitula-se «mestre de capella»; n’esse tempo não o era porem ainda da cathedral, logar que só obteve em 1814. No Porto é uso intitular-se mestre de capella qualquer musico que se incumba de organizar e dirigir festividades religiosas nas diversas egrejas*” (Vieira 1900: 20).

acolher documentação com a importância de uma partitura de António da Silva Leite. Porém, não é evidente que a partitura tenha sido de facto oferecida ou que tenha vindo a pertencer à banda ainda nos anos de mil e setecentos. A datação desta partitura, cuja pertença à banda só começa a ser referida a partir da década de 1970, constitui um aspeto importante para a construção do mito fundacional. Embora seja inquestionável a data de 1792, confirmada por uma cópia existente na Biblioteca Nacional que faz parte de um conjunto de sonatas para guitarra com acompanhamento de violino e trompas, com a mesma dedicatória e o mesmo título, a observação do manuscrito não é clara e pode induzir à leitura de datas diferentes como 1722 ou 1772. Para isso contribuiu a caligrafia, o estado extremamente degradado do documento e o desgaste da tinta que o autor usou¹⁵¹.



Fig. 6 - Folha de rosto da partitura (*Sonatas de Guitarra* – 1792) de António da Silva Leite encontrada nos arquivos da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, com a seguinte informação: “*Seis sonatas de guitarra com acompanhamento de hum violino e duas trompas ad libitum oferecidas à Senhora D. Carlota Joaquina Princesa do Brasil por António da Silva Leite Mestre de capela da Cidade do Porto. Anno de 1792*”. Dada a sua importância histórica e patrimonial, esta partitura encontra-se depositada num cofre bancário. [Fotografia de Helena Lourosa].

¹⁵¹ Encontrei problemas semelhantes ao analisar os registos paroquiais de Oliveira de Azeméis desde o século XVII. Mesmo nos casos em que o desgaste não era tão intenso, havia concentrações de tinta em determinados caracteres, enquanto que noutros, com uma linha fina, eram frequentemente incluídos traços desenhados ao acaso.

A possibilidade de ler “diferentes datas” neste manuscrito foi aproveitada pela banda de Santiago de Riba-Ul como forma de poder ampliar a sua ancestralidade. E foi, também, como veremos a seguir, um aspeto decisivo nos rituais da banda sobretudo no que se refere às comemorações da sua “fundação” e ao reconhecimento público da sua longevidade.

A adoção de 1722 como ano da conceção da partitura de António da Silva Leite conferia à banda uma ancestralidade inaudita. Foi a primeira data a ser adotada, presumindo-se desde logo que a existência da banda seria “anterior a 1722” e, por isso, seria a “banda mais antiga do país”. Esta informação foi veiculada quer através de artigos publicados em jornais locais quer através de testemunhos orais, reiterados hoje por alguns membros da banda e habitantes de Santiago de Riba-Ul que colaboraram comigo neste trabalho. Por ser considerada uma relíquia e estar praticamente inutilizada, encaixilhada na sede do grupo, a direção decidiu no ano de 2001 enviar a partitura para a Biblioteca Nacional de Lisboa para ser submetida a um processo de restauro que se revelou delicado¹⁵². O que aparentava ser uma folha grossa de papel, que o Sr. Joaquim Godinho (2005)¹⁵³, antigo diretor do grupo, definiu como um *pastelão*, era afinal um conjunto de 10 folhas que continham partes instrumentais da Sonata de Guitarra de António da Silva Leite. Embora a obra tenha sido composta para guitarra, violino e trompa, apenas é possível identificar neste manuscrito as partes de guitarra e violino.

No entanto, 1722 não foi a única hipótese adotada pela banda. Como afirmou João Nunes, outro antigo diretor, “no documento via-se a inscrição de um ano. Parecia-nos 1722. Mas tínhamos dúvidas, porque o número parecia ser, também 1799 ou 1772” (*A voz de Azeméis*, 7/2/2002). Estas dúvidas são a justificação para que, nos periódicos de Oliveira de Azeméis, se registasse uma grande variação de datações associadas à partitura de Silva Leite: **1729** (*A Voz de Azeméis*, 5/4/1975); **1772** (*A Voz de Azeméis*, 30/4/1976; *A Voz de Azeméis*, 28/10/1989), **1799** (*A Voz de Azeméis*, 5/10/1972); sendo que, em alguns casos, os autores dos artigos deixavam em aberto a escolha da data de fundação da banda como no seguinte exemplo:

A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, cuja origem remonta a 1772 ou 1792, só num passado muito recente, viu os seus estatutos oficialmente aprovados (A Voz de Azeméis, 6/4/1990).

¹⁵² O processo teve o custo final de 391.481\$00, dos quais 200.000\$00 foram financiados pela Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis.

¹⁵³ Reformado da função pública, nasceu a 1 de julho de 1933 em Santiago de Riba-Ul. A sua dedicação à banda foi reconhecida através de uma peça (*Homenagem a Joaquim Godinho*) de Afonso Alves que lhe foi dedicada. Faleceu no dia 8 de dezembro de 2011.

Com o conhecimento que hoje temos sobre a história da música em Portugal, e também com o cruzamento de dados e a própria inquirição que naturalmente fazemos hoje à história, torna-se evidente que a data de 1722 não poderia nunca corresponder à data do manuscrito autógrafo. Em primeiro lugar porque António da Silva Leite nasceu em 1759, e depois porque a princesa Carlota Joaquina, a quem é dedicada a obra, nasceu em 1775, tendo vindo a casar-se com o rei D. João VI de Portugal com apenas 10 anos em 1785.

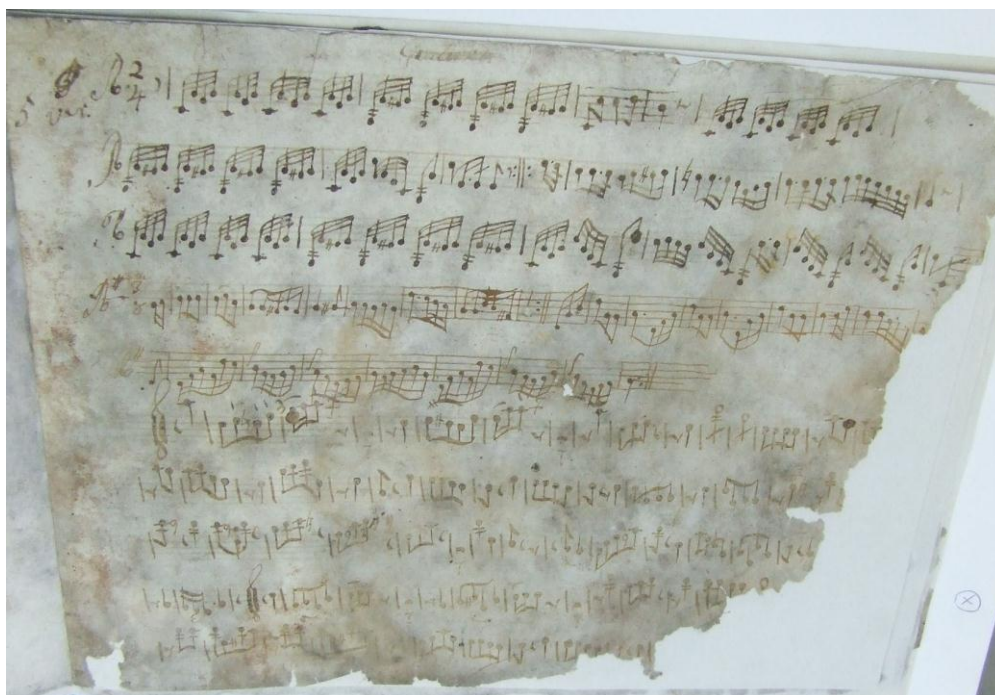


Fig. 7 - Fotografia da parte de guitarra da partitura de 1792 de António da Silva Leite. [Fotografia de Helena Lourosa].

Ao lado das dúvidas em torno da datação da obra permanece uma outra: qual a razão da existência de um manuscrito tão importante como a partitura de Silva Leite nos arquivos de uma banda filarmónica de uma aldeia portuguesa absolutamente periférica?

Também sobre esta questão os testemunhos são vários e procuram retirar daí dividendos para a ampliação do mito de origem. Um dos argumentos mais fortes advoga que a obra teria sido composta propositadamente para a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul executar aquando da visita da princesa Carlota Joaquina a Oliveira de Azeméis. Este argumento é sustentado oralmente pelos membros da banda. No entanto, a partitura não faz qualquer referência de um grupo musical assim como não encontrei documentação na região e nos arquivos da Torre do

Tombo que mencionasse a visita desta princesa a Oliveira de Azeméis e a receção organizada para a sua estadia. Nem em 1792, data de criação da obra, nem em anos posteriores. Contudo, na possibilidade dessa visita ter sido feita – e relembro que Oliveira de Azeméis era local de passagem da família real quando esta se deslocava para o Porto –, a inexistência de periódicos permite que informações como esta nunca cheguem a ser conhecidas, tal como a data de fundação de várias bandas. Assim sendo, qual a razão da existência da partitura de Silva Leite nos arquivos da banda? O facto de existir uma partitura de 1792 no arquivo não é, por si só, prova da existência do grupo musical em Santiago de Riba-Ul, já que ela poderia ter sido oferecida mais tarde pelo autor, ou copiada por outra pessoa. No entanto, e acreditando que a obra tenha chegado ao grupo no ano da sua conceção, Joaquim Godinho (2005) defende que *se a partitura foi oferecida à banda é porque ela existia*.

É também de interrogar o facto de termos no seio de uma banda uma partitura cujo instrumento principal é a guitarra (ainda que acompanhada pelo violino e trompas). Como se justifica que o autor tenha “oferecido à banda” uma composição dedicada à guitarra quando este agrupamento musical não incluía nas suas fileiras este instrumento?

Esta dúvida remete-nos para três hipóteses de análise:

1. É provável que, tal como no caso dos instrumentos de corda friccionada, a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul tenha incluído no seu corpo instrumental também a guitarra. Nesse caso, a oferta de uma sonata de guitarra à banda faz todo o sentido;
2. É provável que o próprio António da Silva Leite tenha tocado a sonata juntamente com a banda e nesse sentido depositado aí a cópia da composição de sua autoria;
3. É provável que, por razões desconhecidas, o manuscrito de António da Silva Leite tenha sido oferecido a uma das famílias burguesas de Oliveira de Azeméis e que esta a tenha vindo a depositar, posteriormente, na Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.

Todas estas hipóteses, apesar de plausíveis, são totalmente impossíveis de confirmar mas mostram bem como os acasos da história podem, por vezes, ser geradores de mitos. E, também, como muito do que conhecemos da história pode resultar de acasos e de leituras e releituras sobrepostas, dando origem à multiplicação dos próprios mitos. Todavia, um dos aspetos relevantes sobre o manuscrito de António da Silva Leite reside na importância da obra no que diz respeito à sua “qualidade artística” e ao grau de dificuldade. De acordo com Vieira (1900: 20, 21), as sonatas em questão *“são muito bem escriptas, n’um estylo que os guitarristas de hoje*

totalmente desconhecem, e talhadas pelos moldes da sonata clássica”, tendo também sido publicadas na Holanda. Vieira ainda adianta que a sua execução é extremamente difícil pelo que, a ter sido interpretada pelo grupo de Santiago de Riba-Ul, este facto justificaria a elevada qualidade artística dos seus executantes. Este aspeto é de enorme relevância para a banda porque de alguma forma confere qualidade ao grupo e, por consequência, prestígio.

Assim, o manuscrito de Silva Leite adquire, no quadro da banda, o estatuto do que Le Goff (1990:548) designa por documento monumento: *“O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira”*. Ora, este documento confere à banda valências várias que se traduzem na própria monumentalização da banda enquanto representante de um passado glorioso. A partitura não só remete para um tempo e uma localização fundacional como inclui aspetos de leitura que extravasam a datação e alcançam outras dimensões de análise com consequências diretas para a promoção da banda como um agrupamento de prestígio. O documento monumento transforma-se assim num instrumento de poder e, como nos diz Le Goff, cabe ao historiador proceder à desmontagem dos processos históricos que conduziram à monumentalização do documento e, por consequência, da própria história (*Ibid.*). Os discursos serão, provavelmente, um dos instrumentos mais interessantes para essa desmontagem. E aqui me refiro não apenas aos discursos dos historiadores mas também aos que permaneceram obscurecidos pela hegemonia da história como ciência, guardados numa escrita que se assemelha ao dito. É justamente sobre eles que me debruçarei a partir deste momento nesta tese.

5.2.2 - As consequências do mito fundacional

A preocupação com o manuscrito de António da Silva Leite, e toda a informação que ele incorpora, é muito importante para o próprio agrupamento e, sobretudo, para a justificação da sua existência e do seu prestígio. Por essa razão demorar-me-ei algum tempo na análise deste dado, em especial no que se refere à procura de consenso na datação da fundação da banda a partir de um conjunto de discursos que integram o das *autoridades* (os especialistas que analisaram a partitura), os *narrativos* (que registam momentos específicos da história narrando-

-os e transformando-os em acontecimentos) e os *ditos* (aqueles que resultam de uma memória falada e que se suportam nos anteriores para adquirir o efeito de verdade).

Quando, em 2001, a direção da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul decidiu enviar o manuscrito de António da Silva Leite para a Biblioteca Nacional a fim de proceder ao seu restauro, recebeu de volta, juntamente com a partitura, um ofício que incluía a data de 1722 na transcrição da folha de rosto (ver anexo 4). Como revelava João Nunes, o “*que agora nos foi dito é que é, efectivamente, 1722. (...) A própria Biblioteca Nacional confirma que o tal número é 1722*” (*A Voz de Azeiteiros*, 7/2/2002). Este dado alimentou certamente o ânimo da população local que procurava fervorosamente a justificação para denominar a banda como a mais antiga de Portugal. E, por inerência, ajudou a alimentar o mito, principalmente daqueles que defendiam a existência do grupo num período ainda mais remoto: “*na época áurea dos Descobrimentos, a nossa Banda já existia no país*” (*A Voz de Azeiteiros*, 30/3/1974).

Na sequência do envio da partitura para Lisboa, o diretor do grupo da época, João Nunes, afirmou ter falado com “*um historiador que detectou que a princesa esteve no nosso país em 1785. Resumindo: o certo é que elas foram tocadas, nesse ano, para ela*” (*A Voz de Azeiteiros*, 7/2/2002). Desta forma, o ano do casamento da princesa Carlota Joaquina com D. João VI, 1785, passou a ser também uma das datas prováveis para fundamentar a existência da banda. Foi precisamente com esta nova data que os elementos do grupo, na sequência de um programa televisivo apresentado por José Hermano Saraiva que afirmava que a banda mais antiga pertencia ao concelho de Chaves e teria sido fundada em 1792, defenderam a existência anterior da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul na tentativa de recuperar o estatuto de precursora:

Se formos a dar crédito ao Dr. José Hermano Saraiva, a mais antiga do país é uma Banda com sede numa freguesia de Chaves. Num programa da televisão disse que aquela datava de 1792, baseando-se nos seus estatutos. Como nós temos a certeza de que a Banda de S. Tiago já existia em 1785, estamos em condições de nos assumirmos como a mais antiga. E temos a intenção de chamar cá o Dr. Hermano Saraiva, para o confrontar com a nossa situação e para que, eventualmente, reconheça que afinal estava enganado (*A Voz de Azeiteiros*, 7/2/2002).

No entanto, é importante referir que, apesar da partitura de Silva Leite não comprovar a existência do grupo em nenhuma das datas atrás enunciadas (1722, 1772, 1785, 1792 ou 1799), há outras informações que apontam a sua fundação e presença ainda no século XVIII, como veremos mais adiante.

Alguns estudiosos e interessados em arquivos ou documentação referencial local, nomeadamente o jornalista Valter Santos, investigaram os dados contidos na partitura e já haviam confrontado elementos do grupo com o facto de a partitura não ser de 1722. Mas o compreensível desejo de não deixar cair o título de antiguidade fez com que, por vezes, se desvalorizassem estas dúvidas. Talvez por isso, quando eu própria expus a minha análise sobre a disparidade das datas face aos factos, não tivesse havido surpresa por parte dos elementos do grupo com quem falei.

Compreende-se a dificuldade em assumir uma informação equívoca tendo em conta que, segundo Joaquim Godinho (2005), a data (errada) da partitura é a razão de “*nos estatutos considerarmos a nossa fundação antes de 1722*”¹⁵⁴. Ou seja, apesar do conhecimento generalizado sobre a indefinição da data de fundação da banda, o ano mítico de 1722 é, sempre que necessário, o mais invocado como a data de fundação da banda. Esta situação chega a ter como resultado alguma desconexão nas comemorações dos aniversários da banda que, em 1991¹⁵⁵, organizou a comemoração do seu 220º aniversário, tendo como referencia de fundação o ano de 1772, e, em 1994, a festa do seu 272º aniversário, tendo como base a fundação em 1722. Em ambos os casos, como se pode ver pela forma como a imprensa local noticiou os eventos, a ancestralidade da banda é argumento para a celebração do seu estatuto de qualidade que extravasa o âmbito da freguesia e a enquadra nacionalmente como instituição singular:

Caminha para mais de dois séculos de gloriosa presença no nosso meio, a Banda de Música santiagoense que por riba tem levantado a freguesia. É orgulho de muitos, mas também constitui a principal preocupação de tantos outros que querem manter bem alto o nome desta colectividade. A pensar nas comemorações do seu 220º aniversário, a Banda de Música de S. Tiago de Riba-Ul tem grandes motivos para continuar a acreditar num futuro brilhante, à sombra de um passado que muito teria para contar (...) (A Voz de Azeitão, 6/12/1991).

A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul comemorou o seu 272º aniversário, nos passados dias 15 e 16 de Outubro. (...) Esta exibiu-se com duas peças, mostrando o excelente trabalho que tem vindo a desenvolver, as capacidades que possui e que, futuramente, estarão ao serviço daquela que aspira a ser a melhor banda do país. (A Voz de Azeitão, 18/10/1994).

¹⁵⁴ Na verdade, a data que consta no estatutos do grupo é 1772 e não 1722.

¹⁵⁵ Tendo em conta a data de fundação de 1772, as comemorações deveriam ter ocorrido em 1992. No entanto a banda antecipou o evento para o final do ano de 1991.

A data da fundação da banda está também na origem da atribuição do título¹⁵⁶ de Membro Honorário da Ordem de Mérito (ver anexo 2) pelo Sr. Presidente da República, Dr. Jorge Sampaio, em 1998, por ser considerada “a banda mais antiga em atividade no país”.

Banda de Santiago condecorada por Jorge Sampaio – No âmbito das comemorações do 5 de Outubro, o Presidente da República condecorou quatro historiadores e oito instituições e colectividades, entre as quais a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul “a mais antiga em actividade no país”. A filarmónica foi condecorada com o grau de Membro Honorário da Ordem do Mérito. Jorge Sampaio procedeu à imposição das condecorações no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, numa cerimónia revestida de grande simbolismo. (...) (A Voz de Azeméis, 7/10/1998).

Em 2007, a banda é mencionada na revista da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto (novembro de 2007, n.º 36), como a “fundadora do movimento associativo popular em Portugal”, tendo sido homenageada¹⁵⁷ por esta coletividade no ano anterior. De certa forma, estes reconhecimentos definem a autoridade simbólica que confere a legitimidade de reivindicar o título de banda mais antiga de Portugal, independentemente da data da sua fundação. Esta ação serviu para cristalizar o que há muito tempo as pessoas de Santiago de Riba-Ul reclamavam e foi entendida pela comunidade local como a forma inequívoca de provar a ancestralidade do grupo e, por inerência, situar na localidade a origem e foco de difusão das bandas filarmónicas portuguesas.

5.2.3 - História e memória escrita

Em que dados nos podemos basear para calcular a idade aproximada da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul? Embora não existam bases completamente sólidas e datas rigorosas para responder a esta pergunta, vou dedicar algum espaço à apresentação de fontes que oferecem dados factuais que permitem localizar o grupo no tempo. Tenho consciência de que estas fontes definem discursos narrativos comprometidos e que potenciam a transformação da própria história em mito. Os factos ou acontecimentos nem sempre são reais. Nas palavras de Emile Benveniste, o enunciado histórico dos acontecimentos é independente da sua verdade “objetiva” (*cit in* Le Goff 1990:38). Porém, eles são instrumentos importantes para perceber,

¹⁵⁶ Pelo mesmo motivo a banda foi homenageada em 1999 no Museu Nacional da Imprensa, na qual recebeu do Presidente da Comissão Executiva para o Ano Internacional das Pessoas Idosas um cheque no valor de 5.000 euros.

¹⁵⁷ Somando ao rol de homenagens, o grupo foi também condecorado com a Medalha de Mérito Municipal de Oliveira de Azeméis.

pelo menos, a evidência de uma atividade musical associada à banda e do modo como na imprensa escrita este agrupamento foi adquirindo um lugar de autoridade e de prestígio. E são, evidentemente, importantes para constatar que o mito de antiguidade/ancestralidade é um fator que acompanha a banda desde que sobre ela se dedicam as narrativas escritas.

O primeiro registo conhecido sobre a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul é da autoria de José António Gomes Leite Rebelo¹⁵⁸ (1819-1907), 1º Visconde de Santa Maria de Arrifana (1888), cuja mãe era natural de Santiago de Riba-Ul. Nos *Anais do Município de Oliveira de Azeméis*¹⁵⁹, Leite Rebelo refere o seguinte:

Existe n'esta freguezia uma antiga phylarmonica e orchestra, muito conhecida n'esta região e até em pontos distantes d'ella. Consta que já existia no século XVIII. O distincto compositor portuense Francisco Eduardo, que por vezes aqui veio, acompanhado de Manoel de Souza Carqueja, seu dedicado amigo, deixou-lhe algumas composições originaes (AAVV 1909: 334).

Esta curta referência ao grupo é fundamental para a sua história sobretudo pela posição privilegiada do seu autor e, também, pela data em que o texto foi escrito, na década de 1850 (embora a 1ª publicação ocorresse apenas em 1880). Conhecendo, por via materna, o contexto de Santiago de Riba-Ul, e tendo em conta os cargos públicos que assumiu durante a sua vida, o testemunho de Leite Rebelo terá sido considerado como um dado a favor da origem setecentista da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Mas também o facto de Rebelo destacar a relação da banda com o compositor portuense Francisco Eduardo da Costa, um dos mais importantes músicos da época de acordo com Vieira (1900), transforma este testemunho num duplo atestado de monumentalidade uma vez que ele enuncia a banda não só como “antiga” mas também como prestigiada ao ponto de ser conhecida para além das fronteiras da região e ser recetáculo de composições originaes de compositores destacados.

Em 1929, o *Correio de Azeméis* publicou um segundo testemunho com alguns detalhes sobre o percurso da banda, mencionando o seu papel na Guerra Peninsular. Apesar do texto ter um

¹⁵⁸ Foi Comendador da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, Presidente da Câmara de Oliveira de Azeméis e Vice-Presidente da Junta Geral do Distrito de Aveiro (Azevedo 1940).

¹⁵⁹ Em 1847 foi publicada uma portaria do Ministério do Reino, ordenando a intervenção dos governadores civis junto das câmaras municipais para que estas organizassem os seus anais municipais, tendo sido delegadas comissões para esse efeito. Em Oliveira de Azeméis, Leite Rebelo ficou encarregado da organização dos anais, trabalho que iniciou no ano de 1855 e cujos textos foram aparecendo em folhetins d'*O Jornal do Povo* 25 anos depois, em 1880 (artigo de Rui Gomes, *Notícias de Azeméis*, janeiro de 2003). No entanto, só em 1909 é que os seus artigos foram compilados e editados por alguns oliveirenses – entre os quais se destacava Bento de Sousa Carqueja (Cabral 2002) –, dando-lhe o título de *Annaes do Município de Oliveira de Azeméis*.

claro pendor poético, a menção aos “*avós dos actuais músicos de Santiago*” pode querer efetivamente significar que teria havido um agrupamento musical de Santiago de Riba-Ul que acompanhou as tropas portuguesas entre 1807 e 1814. Por outro lado, a referência aos *avós* referida no documento poderá estar simplesmente associada aos antepassados de várias gerações do grupo sem que se refiram necessariamente aos avós sanguíneos.

(...) Vem de longe, de muito longos anos, a superioridade artística desta filarmónica, cuja fundação se perde na bruma dos tempos. Contará dois séculos, 3 séculos de existência? Ninguém o sabe, ao certo. Embora date de épocas muito anteriores, o que se pode asseverar é que já existia nos começos do século dezanove, pois que acompanhou, nas mortíferas campanhas da Península, as heróicas e sacrificadas tropas anglo-lusas, que afugentaram para além dos Pirinéus as águias napoleónicas, cuja sinistra sombra encheu de luto a terra da nossa pátria. As ambições desmedidas do côrso formidável e maldito, no estertor da agonia, tiveram, pois, a acompanhar-lhes os últimos arrancos, os hinos triunfais dos avós dos actuais músicos de Santiago. E deixaram-se cair em ingrato olvido os nomes desses heróis humildes, que deveriam ter ficado inscritos com letras de ouro, nos anais da banda: esqueceram-se o chefe que os conduziu, por entre o fragor das batalhas, como arautos da victoria, até ao derradeiro lance – lance do triunfo, já em terras de França. Porém, deste episódio memorável, conservou-se até há poucos anos, uma recordação, uma autêntica relíquia, um bombo, com as armas de França (...). E tudo isso, nomes e recordação, tudo se sumiu, menos a memória do facto, que permanece vivida e fulgente como se sobre ela não houvesse já rolado mais de um século de tribulações sem conta, de pesadelos horríveis e de agonias (...) E os seus fundadores? Não seria também interessante conhecer hoje a série dos regentes, desde a sua fundação? Infelizmente tudo se perdeu (Correio de Azeméis, 16/5/1929).

De facto, durante a 2ª invasão francesa, num dos episódios da resistência portuguesa, realizou-se uma emboscada em Santiago de Riba-Ul a um grupo de franceses, tendo sido assassinado o coronel francês Lameth. Como vingança, os franceses mataram cerca de 300 pessoas que se esconderam dentro da igreja de Arrifana (Morais Sarmiento 1958). Este episódio adquiriu grande significado na memória da população local que ficou altamente marcada pela violência dos confrontos, aspeto que está documentado em vários registos do final do século XIX, em periódicos locais, sobre a memória do pesadelo vivido no concelho.

Relativamente a este período, Ernesto Vieira (1900) refere que na partida das tropas portuguesas para a campanha de Rossilhão¹⁶⁰, em 1793, ia um músico com a categoria de mestre diretor da música do exército e que as tropas portuguesas contaram com o

¹⁶⁰ Foi nomeado um mestre de música do exército, onde também constavam 22 pífaros, tambor e tambor-mor para cada Regimento de Infantaria; 8 trombetas e um timbaleiro para cada Regimento de Cavalaria e 8 tambores para a Brigada de Artilharia (Freitas 1946). No final do século XVIII, de acordo com o estipulado em 1796, os Regimentos de Artilharia e de Infantaria do Exército, bem como o Regimento de Artilharia da Marinha, incorporavam tambores e pífaros e os Regimentos de Cavalaria tinham clarins e tímbores, havendo grupos bastante completos com 12 a 16 elementos em vários regimentos (Sousa 2008).

acompanhamento de músicos. Mas seriam todos os músicos portugueses tutelados pelos regimentos e estariam permanentemente ao seu serviço? Especificamente na localidade de Oliveira de Azeméis, a informação de que dispomos é a da existência de uma *música* no regimento local a partir de 1816¹⁶¹, quando a guerra tinha já terminado (Sousa 2008). Teria, porventura, na falta de um agrupamento militar, a banda de Santiago de Riba-Ul acompanhado regimento do seu concelho ou outro? Tentando justificar mais claramente a relação da banda com funções militares no início do século XIX, procurei documentos que mencionassem a sua participação neste conflito. Apenas consegui a confirmação de que os invasores franceses vaguearam e até acamparam em Oliveira de Azeméis e que, no dia 23 de abril de 1809, o exército português conseguiu expulsar os invasores que aí se encontravam assim que estes “*ouviram os nossos clarins tocarem a carregar*” (Morais Sarmento 1958: 154). Mas a verdade é que não encontrei nenhum documento que confirme o envolvimento da Banda de Santiago de Riba-Ul naquele período da Guerra Peninsular.

É possível que, à semelhança do que se passava com as bandas marciais, os músicos civis também pudessem estar presentes nas batalhas. Em períodos de conflito a organização musical militar era extremamente reduzida para acompanhar as tropas, pelo que havia a necessidade de as reforçar. Houve casos de indivíduos que desempenhavam cargos civis, assim como membros do clero, funcionários da corte e outros, que se tornavam músicos em tempo de guerra, existindo registos na Torre do Tombo que referenciam essas situações. Os documentos referentes aos processos da Inquisição, por exemplo, oferecem-nos informações importantes como é o caso do processo de Manuel Gonçalves, condenado pela Inquisição de Évora em 1688 – apesar de exercer a função de estanqueiro (tabaqueiro), foi também “*tocador de trombeta em tempo de guerra*” (Torre do Tombo – Catálogo de referência: PT-TT-TSO/IE/21/2281). Já durante o conflito contra Napoleão, Fernando José de Paiva (falecido em 1875), que dirigiu orquestras em festas e apresentações teatrais, é apontado como um mestre de banda que se apresentou durante toda a guerra (Vieira 1900). Todavia, embora seja “*mais que certa a existência de bandas de música que acompanharam o exército*” durante a Guerra Peninsular, ignora-se “*o número delas e a sua regulamentação*” (Ribeiro 1939: 243). Capela (2001) sustenta, aliás, que as bandas militares terão sido organizadas, tal como acontece hoje, com músicos cuja formação musical viria do meio civil. De facto, a banda de Santiago de Riba-Ul não é o único grupo civil

¹⁶¹ A existência deste grupo militar deve ter sido efémera já que não encontrei outros registos que a referissem, nem mesmo as reflexões de Leite Rebelo sobre o concelho, de meados do século XIX.

a relacionar-se com a Guerra Peninsular, já que a banda de Verride assinala a data da sua estreia por ocasião da chegada das tropas inglesas a porto da Figueira da Foz (*vide* capítulo III).

Refere também o *Correio de Azeméis* (5/19/1972) que, como recordação do contacto do grupo de Santiago de Riba-Ul com os invasores franceses, foi capturado um bombo (visto como um troféu de guerra e que teria a inscrição do ano de 1800) que, apesar de guardado durante vários anos, foi destruído¹⁶². Existe, inclusivamente, uma notícia de 1974 referindo um indivíduo, o coronel Ângelo Costa, que terá testemunhado a existência do instrumento (*A Voz de Azeméis*, 30/3/1974). Infelizmente, nos periódicos de Oliveira de Azeméis das décadas de 1880 e 1890, nenhuma notícia sobre o grupo refere tal objeto e tampouco a participação militar contra as tropas de Napoleão. Contudo, também não são referidos outros aspetos históricos da banda, sendo que as notícias se baseiam exclusivamente na descrição e anúncio de ocorrências, mencionando, frequentemente, o prestígio e valor dos músicos da época. Em nenhum periódico das últimas décadas oitocentistas são referidas, por exemplo, a partitura de Silva Leite ou outra documentação arquivada de épocas anteriores.

Mas as notícias sobre o envolvimento da banda em atividades militares e políticas não se circunscrevem às invasões francesas. O *Correio de Azeméis* de 1929 refere também a participação da banda na guerra civil da Patuleia, ocorrida no ano de 1847:

E decorridos anos, a filarmónica de S. Tiago, ás ordens da Junta Provisória do Supremo Governo do Reino, acompanhou as tropas patuleias na luta contra o despotismo da rainha. Mais uma vés o destino a impeliu a servir a causa da liberdade, no seu ininterrupto combate à opressão (Correio de Azeméis, 16/5/1929).

Também sobre este assunto¹⁶³ não existem referências anteriores ao artigo do *Correio de Azeméis* de 1929. Mas Rui Cascão (1993) confirma que foram várias as bandas que aderiram a partidos políticos servindo de elemento de propaganda dos ideais que defendiam. A Banda de

¹⁶² Existem duas versões relativamente às motivações que conduziram à sua destruição. Enquanto que o *Correio de Azeméis* (5/19/1972) refere que o bombo foi “*criminosamente convertido por mãos ignorantes em duas caixas*”, o jornal *A Voz de Azeméis* (30/3/1974) refere que “*a incúria das gentes fizesse acabar esse bombo histórico, mandando-o adaptar para um bombo mais moderno*”.

¹⁶³ Segundo os *Anais do Município* de Oliveira de Azeméis escritos por Leite Rebelo, na rebelião no Porto, em 1828, Joaquim de Pinho e Souza comandava o batalhão de voluntários de Santiago de Riba-Ul. De entre muitos desses voluntários são mencionados homens com situações sociais de prestígio, nomeadamente um professor, conhecido na época por “o trompa”. Infelizmente, mais uma vez fui confrontada com a inexistência de documentos referenciais destes envolvimento no espólio do grupo e no arquivo distrital e concelhio. No entanto, julgo ser importante relembrar que a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul era a única civil que existia no atual concelho de Oliveira de Azeméis e, havendo um instrumentista de trompa que era desta localidade, seria muito provavelmente um elemento do grupo musical lá existente.

Música de Santiago de Riba-Ul poderia ter sido um desses casos, mas não encontrei outras formas de o confirmar.

Em 1939 é publicado o terceiro testemunho conhecido sobre a banda, da autoria do abade Domingos Arede, que reitera as informações do *Correio de Azeitúns* de 1929 no que concerne ao envolvimento militar.

A banda de música de Santiago de Riba de Ul é uma das mais antigas desta região, pois tomou parte nas guerras napoleónicas, tendo por fim acompanhado o exército anglo-luso até Navas de Tolosa, não havendo memória do regente de então. Dessa organização musical conservou-se o bombo, até há pouco tempo, em Santiago, como uma relíquia histórica da grande guerra. As tradições musicais que afirmam a tradição artística do povo desta freguesia, não se perderam (...) (Arede 1939: 77, 78).

O mesmo conhecimento (embora também referencie a vertente política para além da militar) é fornecido pelo historiador de Ovar, Zagalo dos Santos, que cedeu as suas informações para que fossem organizados os artigos sobre as bandas filarmónicas da região incluídos nas *Revistas do Arquivo Distrital*¹⁶⁴ (1942). Para além de reproduzirem as informações publicadas pelo *Correio de Azeitúns* de 1929, estes testemunhos fazem, também, uma alusão aos últimos maestros conhecidos. No caso do registo do abade Arede, que é o primeiro a dedicar algumas frases sobre os regentes, o prestígio e a qualidade do grupo são referidos como consequência direta da sua capacidade artística e criadora:

Esta freguesia tem mantido sempre a sua banda de música, que vem revivendo, através dos tempos, as glórias passadas – não pelo carácter belicoso que algumas vezes assumiram em épocas revoltas, mas pela importância da sua organização e pelo valor dos seus elementos em que entraram talentosos compositores, entre os quais é de justiça salientar o falecido Manuel José de Pinho Júnior, que fez bastantes composições que lhe asseguraram, por largo tempo, um lugar de destaque, sobretudo na música sacra. Modernamente teve um exemplo de valor e dedicação no seu regente, o Sr. Armando de Pinho Dias que, à corporação a que presidiu com brilho, prestou relevantes serviços, não somente levando-a, em virtude do seu alto esforço e competência, a um grau de perfeição artística que a tornou admirada em muitas terras afastadas desta região, mas também, como maestro de muito merecimento que, para a mesma compôs bastantes partituras de subido valor (Arede 1939: 77, 78).

Importa referir que, embora não conste em nenhum dos registos escritos, a memória oral reconhece António José Valério, músico natural de Santiago de Riba-Ul que em 1812 passou a

¹⁶⁴ “Merecia esta banda uma notícia desenvolvida, já pela sua antiguidade, já pelo seu valor e fama; mas foram inúteis todos os esforços que fizemos, junto da regência, para obter informações! O Sr. Dr. Zagalo dos Santos escreveu acerca dela o seguinte: “Não se pode fixar a data da sua fundação, mas sabe-se que acompanhou as tropas anglo-lusas nas campanhas da Península. Acompanhou depois, às ordens da Junta Provisória do Supremo Governo do Reino, as tropas patuleias contra o despotismo da Rainha. Regentes conhecem-se apenas os três últimos: Manuel José de Pinho, o Pinho Albo, compositor de elevado mérito; Augusto da Silva Pereira e Armando de Pinho Dias” (...)” (Tavares 1942: 42).

dirigir a banda de Ovar¹⁶⁵, como o primeiro maestro identificado da banda. No entanto, não existem fontes que comprovem a ligação deste músico à banda de Santiago de Riba-Ul.

Na verdade, os registos que definem a memória escrita da Banda de Santiago de Riba-Ul, até ao século XX, assentam invariavelmente na evocação de três aspetos que supostamente lhe conferem prestígio: a antiguidade/ancestralidade, o envolvimento militar e os seus maestros. O mesmo acontece com o texto de Mário Ribeiro (1954) que, embora referencie a existência da banda no início de oitocentos, afasta a ideia de se tratar de uma banda filarmónica aludindo à diminuta constituição do grupo, talvez influenciado pelas conclusões que Pedro de Freitas publicara na década anterior, em 1946:

A Banda de Santiago de Riba-Ul tem nome muitas léguas em redondo e parece ser das bandas mais antigas do País, pois é fama ter acompanhado as tropas luso-britânicas na Guerra Peninsular. Se a notícia não é para rejeitar “in limine” – visto parecer certo que as filarmónicas e bandas civis só medraram depois da Patuleia, quando, por uma reforma do Exército, foram criadas numerosas bandas regimentais e se contrataram muitos músicos estrangeiros (como os Navarros, os Escaszenas, os Arroyos, o Osternoldt, o Neuparth, o Villaverde, os Douwens, etc.) – importa não esquecer que em 1810 a constituição da banda seria inferior à de uma charanga da actualidade (Ribeiro 1954: 25; “in limine” em itálico no original).

Leite Rebelo, o *Correio de Azeméis*, Domingos Arede, Zagalo dos Santos e Mário Ribeiro são, portanto, os autores das primeiras reflexões sobre o percurso histórico da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Nos seus textos são abordadas as histórias que chegaram até aos dias de hoje, seja sobre a ancestralidade da banda, seja sobre o seu envolvimento militar e político ou ainda sobre o prestígio alcançado como consequência da qualidade e competência dos seus maestros. Os testemunhos que se seguiram, na sua maioria artigos em periódicos locais a partir da década de 1970, reproduziram estas histórias, algumas vezes remetendo para os autores supracitados e outras para a tradição oral que, por norma, convergia com os registos escritos.

Todos estes elementos são suportes reduzidos para justificar a ancestralidade e as atividades a que a banda se terá associado até meados do século XIX. Mas a verdade é que, excluindo as informações disponibilizadas sobre os maestros, testemunhos vivos dos próprios registos escritos no início do século XX, as restantes histórias, embora difíceis de comprovar, ajudaram

¹⁶⁵ Nesta localidade dirigiu a filarmónica desde 1812 (fundada no ano anterior) até 1821, altura em que lhe sucedeu o filho, António Maria Valério de Sousa Brandão, nascido em 1808 e que se notabilizou como compositor de música sacra (Tavares 1941; *A Voz de Azeméis*, 22/12/1989).

a que o grupo construísse a sua identidade, traçasse o seu percurso e adquirisse prestígio. É importante perceber que a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul não é só um agrupamento com história mas é também uma sobreposição de discursos que sobre ele se construíram. Os discursos são evidentemente celebratórios, recorrem à memória e apelam à nostalgia, enquanto instrumentos transformadores da realidade e construtores de uma nova realidade. Na perspetiva de Foucault, que, em minha opinião, representa um excelente suporte para o exemplo em análise, *“O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos apoderar-nos”* (Foucault 2004: versão eletrónica). De facto, de acordo com a proposta de Foucault, os discursos sobre a banda pressupõem a divulgação de uma “verdade”, procurando legitimar uma posição de poder camuflada na reivindicação de um título (“a banda mais antiga”), e a disseminação de um passado que se pretende extrapolar do microcosmos que é banda, para o macrocosmos que é, primariamente, o meio filarmónico e, posteriormente, toda a sociedade portuguesa. Nesse sentido, a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul não é apenas uma banda local, guardada nos meandros de uma freguesia.

Uma vez que a história divulgada sobre o grupo persistia na reprodução de informações que resultavam fundamentalmente da tradição oral, interessava, portanto, selecionar e analisar fontes que permitissem uma aproximação mais objetiva ao “verdadeiro” passado da banda. Dedicar-me-ei à análise do percurso histórico do grupo onde serão abordados diferentes parâmetros que as fontes consultadas - acervos privados, arquivos públicos e periódicos locais e regionais - nos oferecem para a construção do passado, e que nos ajudam a confrontar com os dados resultantes da oralidade. Os pontos que se seguem evidenciam uma estrutura temática organizada em torno do tipo de fonte/documento. Na verdade, verifiquei que cada um expressava de forma mais evidente aspetos particulares relacionados com o percurso do grupo: enquanto que a estrutura instrumental poderia ser confirmada nas partituras, por exemplo, a frequência com que o grupo era requisitado poderia ser confirmada nos livros de contas, assim como a sua constituição para cada evento; e o prestígio, importância e linhagem familiar poderiam ser encontrados nos periódicos. No entanto, ainda que cada tipo de documento fosse mais significativo para determinado tipo de informação, a análise de cada secção resulta da conjugação de dados entre as várias fontes, na qual a intertextualidade se revelou imprescindível para evitar conclusões apriorísticas que não seriam fidedignas. Exemplo disso é o facto de encontrarmos um grande desequilíbrio entre as obras religiosas

(preponderantes) e as seculares no acervo do grupo, que indicariam poucas performances nesse âmbito no final século XIX, uma ideia completamente contrariada pelas informações recolhidas nos periódicos da época.

5.3 - Acervos da Memória – o arquivo

O mais importante testemunho da existência da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul no século XIX e início do século XX é, sem dúvida, a vasta documentação que pertence aos arquivos do grupo. Embora as primeiras gerações de músicos da banda não deixassem registos sobre a fundação, preocuparam-se em guardar certos documentos que foram arquivados pelas gerações que se seguiram. O acervo foi considerado pelos elementos que incorporam o grupo como uma poderosa fonte de informação que poderia ajudar a clarificar o percurso da banda. Contudo, mais importante do que o apoio na construção da história da banda, este acervo ajudou a clarificar várias questões relativas ao meio filarmónico global, de entre as quais destaco as estruturas que os grupos poderiam apresentar e as suas funções, aspetos que foram mais explorados no capítulo III.

O acervo ficou várias décadas depositado na cave da sede do grupo, um edifício construído em 1931, extremamente húmido e sem condições para a preservação de documentação de arquivo. O desejo dos elementos do grupo e dos seus corpos diretivos era o de depositar o arquivo numa sala-museu, prevista no projeto de edificação da nova sede, cuja construção, por falta de verbas, há muito tem sido adiada. Como situação provisória, no final dos anos 1990 os sócios consideraram que seria mais seguro dispersar parte do espólio pelas famílias de Santiago de Riba-Ul que se ofereceram para ajudar e dar melhores condições de sobrevivência ao material que lhes fosse temporariamente confiado. Posteriormente, já no início do século XXI, surgiram duas hipóteses: ou a autarquia disponibilizava um espaço para acondicionar o acervo, o que não foi viável, ou poderia ser depositado nas instalações da Universidade de Aveiro.

Que fazer com este espólio? (...) As actuais instalações não oferecem condições para assegurar a sua preservação e a Câmara Municipal também diz não tem capacidade para assumir a responsabilidade. O destino provável são as dependências da Universidade de Aveiro. A Assembleia Geral da instituição reuniu-se para debater a questão. (...) Uma coisa ficou expressa: a entrega do espólio à Universidade de Aveiro não significa que vá

ser “dado”. (...) Para Paulo Ramalho, presidente da Assembleia Geral, há um dado adquirido: o espólio tem de voltar a Santiago de Riba-Ul (*A Voz de Azeméis*, 12/12/2002).

A preocupação de garantir a posse da documentação e o receio de que o espólio fosse desviado ou perdido parece ter sido um fator de resistência para as negociações com a Universidade de Aveiro. João Nunes, diretor do grupo na época (2002), incentivou os sócios mais relutantes a considerar esta solução como uma vantagem defendendo que, além de melhores condições de preservação, o arquivo poderia ter, finalmente, um tratamento analítico que ajudasse a perceber o passado da banda. Nunes lembrava os gastos que o grupo teve na recuperação de apenas uma partitura¹⁶⁶ – a de Silva Leite –, tratamento que nunca poderiam dar ao restante acervo.

Para mediar as negociações, um responsável enviado pela Universidade de Aveiro, Paulo Vaz de Carvalho, docente de guitarra do departamento de Comunicação e Arte, deslocou-se à sede da banda para analisar o acervo. Tendo concluído que era constituído por “*partituras manuscritas, num total de cerca de 12 metros de lombada em formato A4, com datas que se balizam entre o final do século XVIII e o século XX*”. Vaz de Carvalho referiu ainda que “*outros documentos de valor histórico*” (*A Voz de Azeméis*, 12/12/2002) poderiam estar incluídos no acervo. Além disso, segundo a missiva que enviou à diretora da Biblioteca da Universidade de Aveiro, Vaz de Carvalho sugeria que a instituição acolhesse “*este acervo na área de Reservados, pois pode trazer aos investigadores do CLEM¹⁶⁷ a primazia no conhecimento do mais remoto movimento musical das Bandas em Portugal*” (*Ibid.*). É interessante verificar que, de novo, desta vez pela voz da autoridade académica, o argumento do pioneirismo da banda baseado na sua ancestralidade é usado como fundamento mas agora para a valorização do seu espólio.

Quase um ano depois das primeiras negociações, que se foram adiando devido a entraves que surgiram na discussão dos termos do protocolo relativamente à posse do material, a

¹⁶⁶ “O restauro desse documento custou já cerca de 2.000 euros, um argumento que Nunes utilizou para sustentar que o restante espólio, nas mãos da UA, ficará melhor entregue. É que o seu restauro poderá fazer parte dos trabalhos didáticos de alguns alunos. Ou seja: a Universidade não só vai acolher o espólio como também vai determinar as porções que realmente são importantes e recuperá-las. Por parte de alguns dos que acorreram, no passado sábado, à reunião da Assembleia Geral, foi evidenciada alguma preocupação quanto à segurança dos documentos: “Há garantias de que não será desviado nenhum documento”, perguntaram. Nunes não as deu – disse porém que era melhor irem para a UA e serem desviadas do que ficarem em Oliveira de Azeméis até se perderem irremediavelmente – mas explicou que o espólio vai ser inventariado por responsáveis da Banda e irá ser feita, em função disso, uma escrituração jurídica” (*A Voz de Azeméis*, 12/12/2002).

¹⁶⁷ Curso de Licenciatura em Ensino da Música da Universidade de Aveiro.

Universidade de Aveiro enviou uma nova proposta de protocolo que agradou aos sócios do grupo. O documento destinava-se a regular os trâmites¹⁶⁸ segundo os quais o acervo seria depositado nas instalações universitárias e, perante as garantias de devolução oferecidas pela Universidade de Aveiro, João Nunes, o então diretor da banda, confirmou a intenção de assinar o acordo. No entanto, para os sócios, uma das vantagens da Universidade de Aveiro era o compromisso de manter um contacto frequente com os responsáveis da banda, equacionando também a possibilidade de que a documentação fosse alvo de análise pelos investigadores da instituição.

Desta forma, o acervo da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul foi transferido em 2004 para a sala dos “Reservados” na biblioteca da Universidade de Aveiro de forma gradual, de modo a facilitar o processo de desinfestação das partituras mais carenciadas de tratamento, e aí se manterá até que o grupo consiga edificar a nova sede na qual garanta boas condições de conservação de todo o material. Para ter acesso ao acervo, foi-me requerida pela biblioteca uma autorização escrita por parte da direção da banda, por forma a cumprir todos os requisitos de segurança. E foi após esse procedimento que iniciei o meu trabalho de pesquisa de arquivo sobre o qual me debruço seguidamente.

5.3.1 - Análise da documentação

A primeira etapa deste estudo centrou-se no levantamento e análise de todos os documentos que estão guardados na biblioteca da Universidade de Aveiro, procedendo à sua catalogação por temas. Para isso, foi-me autorizada a utilização de um laboratório com as condições necessárias para a análise e registo fotográfico dos documentos arquivados. O acervo era constituído por 10 pacotes de papel que guardavam uma variedade de documentos, na sua maioria num estado de deterioração avançadíssimo, o que impossibilitou a identificação de alguns autores, datas e títulos de obras, entre outras anotações.

¹⁶⁸ “A banda manterá sempre a propriedade do acervo musical (...), sendo que a sua detenção ou posse não conferirá qualquer direito de propriedade à Universidade. (...) Caso passe a dispor de instalações adequadas e pretenda a restituição do espólio depositado, a Banda compromete-se a comunicar, com uma antecedência razoável, a pretensão de devolução do acervo. Refere-se, ainda e claramente, ao «particular valor histórico» daquele, bem como à «inquestionável importância do seu tratamento, conservação, catalogação e divulgação»” (*A Voz de Azeméis*, 13/11/2003).



Fig. 8, 9, 10 e 11 - Fotografias de alguns pacotes pertencentes ao espólio da Banda de Música de Riba-Ul, analisados num laboratório da Universidade de Aveiro. [Fotografias de Helena Lourosa].

Os pacotes continham, distribuídos entre si de forma aleatória, 93 partituras identificadas, 53 livros de contas¹⁶⁹, cartões de sócio, bilhetes-postais, cartas, um recibo, documentos de divulgação e um pedaço de jornal. Procedi à enumeração dos pacotes para efeitos de catalogação dos documentos arquivados.

Partituras

A identificação das obras revelou-se uma tarefa bastante complexa. Várias partituras tinham as suas partes instrumentais e vocais (as possíveis de decifrar) distribuídas por diversos pacotes, tendo sido identificadas 93 obras musicais, uma das quais, datada de 1852, com o título indecifrável devido ao estado de decomposição da parte central superior do papel.

¹⁶⁹ O número de partituras e livros de contas pode ser superior. Estes números são apenas a quantidade de documentos que foi possível identificar.

De entre os documentos cujo título não foi possível decifrar, é provável que encontremos partes das obras identificadas ou de novas obras que, por falta desta informação, ficaram por reconhecer. Existe, portanto, uma grande probabilidade de haver mais do que as 93 obras que identifiquei no espólio, assim como existem muitas partes instrumentais que não foi possível associar às obras a que pertencem. Por esse motivo, a constituição instrumental e vocal que consegui identificar em cada obra (*vide infra*) poderá não estar completa em grande parte dos casos. Apresento de seguida a lista/catálogo das obras por ordem cronológica ou ordem de autor (em casos de data desconhecida), incluindo os elementos identificativos (título, data, autor, partes instrumentais e vocais, a categoria e localização do documento) disponíveis em cada uma. Optei pelo termo “autor” num sentido lato, com a intenção de englobar as vertentes de compositor, arranjador ou ambas. Embora os nomes que surgem nas partituras possam dar azo a confusão, numa análise preliminar, entre as funções de compositor, arranjador ou copista, a distinção entre estas torna-se clara ao levar em conta os seguintes aspetos: (1) a inclusão do nome do copista, no arquivo em análise, é claramente diferenciada pelo facto de surgir diversas vezes antecedido da expressão “copiado por”, pelo que é diminuta a margem de erro ao considerar-se que os restantes “autores” não são copistas; (2) são numerosas as obras em que o próprio título inclui o nome do compositor da versão original, pelo que imediatamente se conclui que o nome do “autor” é referente ao arranjador; (3) noutras ocorrências, o título inclui a designação de uma ópera, e também aqui se torna óbvio que o “autor” da partitura em arquivo é o arranjador – quanto mais não seja porque a ópera nunca esteve no âmbito do trabalho desenvolvido pela Banda de Santiago de Riba-Ul. No que respeita a este último ponto, levanta-se a questão sobre a necessidade ou não de referir o compositor da obra original. A leitura deste arquivo traduz uma prática que subsiste nos dias de hoje dos agrupamentos filarmónicos: a do arranjador assinar com frequência obras não inteiramente originais, mas sim baseadas em composições ou temas especialmente populares entre o seu público. Se nas últimas três décadas são os *medleys* sobre o repertório pop-rock, no século XIX as melodias que conquistavam o público incluíam árias e outros excertos de óperas (*vide* páginas 117, 118 e 119). É esta, aliás, a prática instalada noutros universos da criação musical – não causa habitualmente estranheza o facto de as obras de Johann Sebastian Bach com corais não atribuírem coautoria a Martinho Lutero ou Nicolaus Hermann, autores de algumas das melodias que lhes servem de base. Tal como é pacífico considerar que é Rachmaninoff o autor das *Variações sobre um tema de Corelli*, por exemplo. Assim, o que assume relevância em termos da análise do percurso de um agrupamento

filarmónico e dos seus agentes é, não a menção aos compositores de origem que nenhuma relação tiveram com o grupo, mas sim aos autores das partituras, originais ou arrançadas, que desempenharam um papel crucial no desenvolvimento do seu repertório e, numerosas vezes, na vida quotidiana do coletivo. É este o corpo de “autores” que permite desenhar a história do agrupamento.

	Título	Data	Autor (composição/arranjo)	Partes instrumentais	Partes vocais	Categoria	Localização (Pacote)
1	<i>Missa a 4 vozes</i>	1831			tenor	Religioso	7
2	?	1852				?	3
3	<i>Cum santo espírito</i>	1857				Religioso	3
4	<i>Passo Ordinário da Noite do dia 5 de Julho de 1868</i>	1868				Secular	3
5	<i>Missa n.º 6</i>	1884	Manuel José de Pinho Júnior	violoncelo, bombo, pratos, contrabaixo, violino 1 e 2, viola, triângulo, flauta, clarinete 1, tenor 1 e 2	tenor, tiple e baixo	Religioso	2, 5 e 8
6	<i>Primavera Sinfonia</i>	1887	Manuel José de Pinho Júnior	baixo, fígale, contrabaixo, violoncelo, saxtrompa 1 e 2, cornetim, clarinete 1 e 2		Secular	5
7	<i>N.º 2 Libera me</i>	1889	António Lapier (?)/Sapier (?)	violino 1 e 2, flauta, clarinete, cornetim, contrabaixo, trompa 1 e 2	tenor, baixo, soprano	Religioso	9
8	<i>Vesperas do sacramento</i>	1889		baixo		Religioso	5
9	<i>9 Responsórios</i>	1891				Religioso	7 e 9
10	<i>Tantum-ergo n.º 3</i>	1912		saxtrompa 1 e 2, cornetim, clarinete 1 e 2, flauta, violino 1 e 2	baixo, tenor e tiple	Religioso	5
11	<i>Avé Maria</i>	1915		violoncelo, contrabaixo, flauta, clarinete, violino 1 e 2	tiple e “voz”	Religioso	5
12	<i>Missa Motu próprio</i>	1922		violoncelo, baixo, contrabaixo, clarinete 1, flauta, violino, saxtrompa 1 e 2, cornetim e tenor	tenor e tiple	Religioso	5
13	<i>Messa Facile In onore di S. Lúcia</i>	1925	Luigi Bottazzo	“órgão ou harmónio”	“coro a duas vozes”	Religioso	1

	Título	Data	Autor (composição/arranjo)	Partes instrumentais	Partes vocais	Categoria	Localização (Pacote)
14	<i>Missa n.º 6 a 2 vozes</i>	1926	Luigi Bottazzo	clarinete 2, violoncelo, flauta, violino 1 e 2, contrabaixo, trompa 1 e 2	tenor e barítono	Religioso	1 e 2.1
15	<i>Ouverture a Grã-Duquesa de Offenbach</i>		A. Silva Pereira	clarinete 2, contrabaixo, saxtrompa		Secular	9
16	<i>Sinfonia Mazancillo(?)</i>		Auber	trompa 1 e 2, trombão e flauta		Secular	9
17	<i>Matinas de 5ª feira Sancta</i>		F. E da Costa	figle, corni 1 e 2, contrabaixo, clarinete 1 e 2, flauta 1 e 2, violino 1 e 2 e viola		Religioso	5
18	<i>Contradança da "Leonora"</i>		F. E. C.	trombone, clarinete, clarim, trompa, bombo e requinta		Secular	1 e 3
19	<i>Mazurka</i>		F. E. C.	trombone, clarinete, clarim, trompa, bombo e requinta	tenor, tiple e baixo	Secular	1
20	<i>Ordinário arranjado sobre alguns motivos da ópera "D. Sebastião de Portugal"</i>		F. E. C.	trombone, clarinete, clarim, trompa, bombo e requinta		Secular	1 e 3
21	<i>Ordinário da ópera Zampa</i>		F. E. C.	trombone, clarinete, clarim, trompa, bombo e requinta		Secular	1 e 3
22	<i>Dies ire da Missa de Requiem</i>		G. Verdi			Religioso	10
23	<i>Missa brevis facillima</i>		Gaetano Foschini	contrabaixo, clarinete, flauta, violoncelo, violino 1 e 2	1ª voz e 2ª voz	Religioso	5
24	<i>Credo</i>		Gioni Giosepe Baldi	viola	baixo, soprano e alto	Religioso	2.1
25	<i>Avé Maria de Gounod</i>		Gounod	rabecão, flauta, clarinete, cornetim, trompa e violoncelo	"voz"	Religioso	5
26	<i>A Marcha</i>		J. Francisco Arroio	trompa 1, trompa 2, baixo, tenor e trombone		Secular	1

	Título	Data	Autor (composição/arranjo)	Partes instrumentais	Partes vocais	Categoria	Localização (Pacote)
27	<i>Polcha Sofia</i>		J. Francisco Arroio	trompa, baixo, tenor, trombone, requinta, clarinete, clarim e flautim		Secular	1
28	<i>Quadrilha</i>		Joaquim José da Costa Bastos	flauta		Secular	3
29	<i>Missa Te Deum Laudamus</i>		Laurentio Perosi			Religioso	5
30	<i>1ª Lição de 6ª feira Sancta</i>		Manuel José de Pinho Júnior	corni, fíge, violino 1 e 2, flauta, clarinete 1 e 2, tenor 1 e 2, baixo, violoncelo, contrabaixo, cornetim, saxtrompa 1 e 2 e viola	baixo	Religioso	3 e 9
31	<i>1ª Lição do 1º Nocturno de 5ª feira Sancta</i>		Manuel José de Pinho Júnior	cornetim, violino 1, contrabaixo e viola		Religioso	7
32	<i>Credo n.º 2</i>		Manuel José de Pinho Júnior		tenor	Religioso	4
33	<i>Credo n.º 3</i>		Manuel José de Pinho Júnior	flauta, clarinete 1 e 2, contrabaixo, violino 2, trompa 2, cornetim e viola	tiple 2, baixo e tenor	Religioso	5
34	<i>Missa de Nossa Sra das Dores</i>		Manuel José de Pinho Júnior	viola, flauta, clarinete 1 e 2, cornetim, fíge 1, 2 e 3, violoncelo, corni 1 e 2, contrabaixo, saxtrompa, bombo e pratos	tenor	Religioso	2 e 2.1
35	<i>Missa n.º 4 – Credo</i>		Manuel José de Pinho Júnior	clarinete 1 e 2, requinta, saxtrompa 1 e 2, bombo 1 e 2, tenor 2, flautim, cornetim 1 e 2	tenor, tiple e baixo	Religioso	4
36	<i>Missa n.º 8</i>		Manuel José de Pinho Júnior	violoncelo, violino 3, tenor 2, baixo, saxtrompa 1 e 2, clarinete 1 e 2, flauta e cornetim	tenor, tiple e baixo	Religioso	4

	Título	Data	Autor (composição/arranjo)	Partes instrumentais	Partes vocais	Categoria	Localização (Pacote)
37	<i>Missa n.º 9</i>		Manuel José de Pinho Júnior	clarinete 1, violoncelo, viola, cornetim, saxtrompa 1 e 2, violino, baixo, tenor 1 e 2 e flauta		Religioso	4
38	<i>N.º 1 Missa</i>		Manuel José de Pinho Júnior	saxtrompa 1 e 2, bombo e tenor		Religioso	10
39	<i>N.º 3 Missa das Dores</i>		Manuel José de Pinho Júnior	contrabaixo, violino 1 e 2, viola, violoncelo, clarinete 1 e 2, cornetim, baixo, fíg. 1 e 2, corni 1 e 2	tiple 2, tenor 1 e 2 e baixo	Religioso	10
40	<i>Ofício de 5ª feira Sancta</i>		Manuel José de Pinho Júnior		baixo, tenor e tiple	Religioso	7
41	<i>Ofício do Defunctus</i>		Manuel José de Pinho Júnior		tenor	Religioso	4
42	<i>Ofício n.º 2 - Lição 9ª de 5ª Feira Sancta</i>		Manuel José de Pinho Júnior	tenor, violoncelo, contrabaixo, cornetim, clarinete 1 e 2, saxtrompa 1 e 2, flauta, viola, violino 1 e 2		Religioso	9
43	<i>Responsório da 5ª feira Sancta</i>		Manuel José de Pinho Júnior	contrabaixo, viola, violoncelo, violino 1 e 2, cornetim, corni 2 e fíg. 2		Religioso	7
44	<i>Sanctum Ergo</i>		Manuel José de Pinho Júnior	saxtrompa, timbales, violino, órgão, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta e clarinete	tiple, tenor e baixo	Religioso	1
45	<i>Alla stella confidente, para bancia(?)</i>		Manuel José de Pinho Júnior	parte orquestral		Secular	9
46	<i>1ª Lição do 2º Nocturno de 5ª Feira Sancta</i>		Manuel José Pinho Júnior	viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, cornetim, clarinete 1 e 2, saxtrompa 1 e 2, violino 1 e 2, viola, tenor e baixo	“mezzo-soprano ou tenor”	Religioso	7

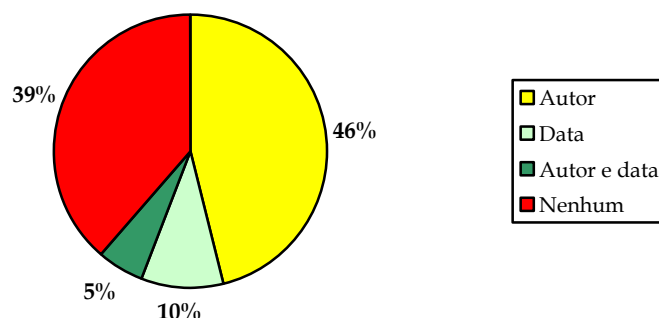
	Título	Data	Autor (composição/arranjo)	Partes instrumentais	Partes vocais	Categoria	Localização (Pacote)
47	<i>1ª Lição do 2º Nocturno de 6ª Feira Sancta</i>		Manuel José Pinho Júnior	violino, viola, contrabaixo, baixo, flauta, clarinete 1 e 2, cornetim, tenor, violoncelo, saxtrompa 1 e 2, clarinete 1 e 2, tenor e contrabaixo		Religioso	2.1 e 9
48	<i>Lição 1ª do 2º Nocturno para 4ª Feira Sancta</i>		Manuel José Pinho Júnior	flauta, baixo, clarinete 1 e 2, violino 1 e 2	tenor	Religioso	9
49	<i>Lição 7ª de 5ª Feira Sancta</i>		Manuel José Pinho Júnior	saxtrompa 1 e 2, cornetim, clarinete 1 e 2		Religioso	10
50	<i>Domine Deus</i>		Manuel José Pinho Júnior		tenor	Religioso	2
51	<i>Credo de Mariotti Vol. 20</i>		Mariotti	contrabaixo, baixo e trompa 1	baixo, tenor, alto, soprano e tiple	Religioso	2
52	<i>Missa XI Festiva in honorem S. Antonii Thaumaturgi</i>		O. Ravanello	órgão	“duas vozes”	Religioso	8
53	<i>Tantum ergo</i>		Padre Joaquim Pereira da Rocha		“cântico a 1 voz”	Religioso	2.1
54	<i>Ladainha de Nossa Senhora</i>		Padre Joaquim Pereira da Rocha		“cântico a 1 voz”	Religioso	2.1
55	<i>Maria! Quem diz Maria</i>		Padre Manuel de Carvalho Alaio		“Cântico a 1 voz”	Religioso	2.1 e 3
56	<i>Missa de Ravanello a 2 vozes</i>		Ravanello	violino 1 e 2, contrabaixo, clarinete 1 e 2, flauta, 2ª trompa, violoncelo e baixo	1ª voz (contralto) e 2ª voz (tenor)	Religioso	2, 2.1, 3, 7 e 8
57	<i>Overture Le Diadema</i>		Thomaz Cardoso	violino 1 e 2		Secular	5
58	<i>1ª Lição de 5ª feira Sancta</i>					Religioso	9

	Título	Data	Autor (composição/arranjo)	Partes instrumentais	Partes vocais	Categoria	Localização (Pacote)
59	<i>1ª Lição do 1º N. de 6ª feira Sancta</i>			violoncelo, violino 1 e 2, flauta, clarinete 1 e 2, contrabaixo, cornetim, corni 1 e 2, baixo, figle 1 e 2	tiple, baixo e mezzo soprano	Religioso	4
60	<i>1ª Lição do 3º Nocturno de sexta-feira</i>			viola, baixo, contrabaixo, tenor 1 e 2, trompa 1, cornetim, clarinete 1 e 2, flauta, violoncelo, violino 1 e 2	tenor ou tiple	Religioso	5
61	<i>A despedida da praia</i>			violino 1, violino 2 e flauta		Secular	3
62	<i>Benedictus</i>					Religioso	1
63	<i>Credo – Filho de paes incógnitos</i>					Religioso	3
64	<i>Credo de Leal</i>			boe (oboé) e trompa		Religioso	2.1
65	<i>Credo n.º 3, segunda edição</i>			violoncelo, saxtrompa, cornetim, baixo, tenor, contrabaixo, clarinete, violino, viola e flauta	baixo, tiple e tenor	Religioso	2
66	<i>Credo n.º 5 Pinbo</i>			violoncelo, baixo e contrabaixo		Religioso	10
67	<i>Credo n.º 6</i>				tiple, baixo e tenor	Religioso	5
68	<i>Domine Tumibi</i>			violoncelo, cornetim, contrabaixo, flauta, trompa 1 e 2 e clarinete 2		Religioso	2
69	<i>Domínica in...</i>				“baixo a 3 vozes”	Religioso	3
70	<i>Et resurrexit – Agnus Dei</i>			trompa 1 e boe primo (oboé 1)		Religioso	2
71	<i>Gradual do mel</i>					Religioso	3
72	<i>Invitatorio</i>			violino 2, tenor, flauta, clarinete 1 e 2, violoncelo, trompa e contrabaixo	tenor, tiple e baixo	Religioso	5
73	<i>Lauda Jerusalém</i>			violino		Religioso	2

	Título	Data	Autor (composição/arranjo)	Partes instrumentais	Partes vocais	Categoria	Localização (Pacote)
74	<i>Liberame</i>					Religioso	1
75	<i>Missa a 3 vozes</i>			trompa		Religioso	5
76	<i>Missa a 4 vozes</i>			clarinete 1 e 2, clarim 1 e 2	baixo, tenor, alto e soprano	Religioso	3
77	<i>Missa de 5ª feira Sancta</i>			clarinete 1 e 2 e flauta	tiple, baixo e mezzo soprano	Religioso	3
78	<i>Missa n.º 2 – 2ª edição</i>			saxtrompa 1 e 2, contrabaixo, tenor 1 e 2, baixo, violoncelo, clarinete 1 e 2 e flauta	tenor, baixo e tiple	Religioso	6
79	<i>Missa n.º 2 de Requiem</i>			tenor 1 e 2, saxtrompa 1 e 2, cornetim, trompa, baixo, contrabaixo, violino 1 e 2, violoncelo, clarinete 1 e 2, flauta e tenor		Religioso	7
80	<i>Missa n.º 5 – 2ª edição</i>			baixo, contrabaixo, tenor, saxtrompa 1 e 2, cornetim, violoncelo, violino 1, clarinete 1 e 2 e flauta	baixo, tenor e tiple	Religioso	5
81	<i>Ofício n.º 2 de 5ª feira Santa</i>			baixo, tenor 1 e 2, saxtrompa 1 e 2, cornetim, clarinete 2, viola, contrabaixo, flauta, violoncelo, violino 1 e 2		Religioso	1, 5 e 8
82	<i>Ofício n.º 2 de Defunctus</i>			clarim, clarinete 2, violino 1 e flauta	baixo	Religioso	1, 5 e 9
83	<i>Ofício n.º 2 de Sexta Feira Santa</i>			baixo, tenor 1 e 2, saxtrompa 1 e 2, cornetim, clarinete 1 e 2, flauta, contrabaixo, violoncelo, viola, violino 2 e 3	tiple, tenor, contralto e baixo	Religioso	1 e 5

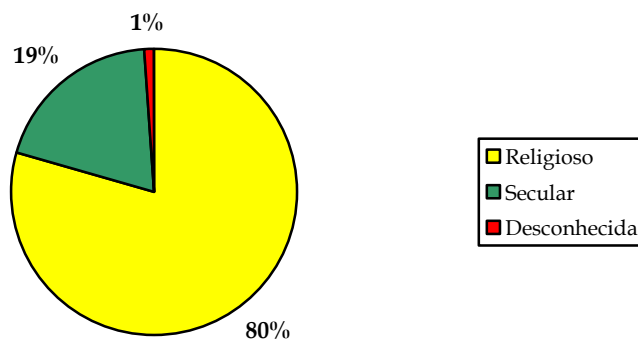
	Título	Data	Autor (composição/arranjo)	Partes instrumentais	Partes vocais	Categoria	Localização (Pacote)
84	<i>Paixão de 6ª feira Sancta</i>				alto	Religioso	3
85	<i>Pinho</i>			saxtrompa		Secular	1
86	<i>Polka n.º 32</i>					Secular	1
87	<i>Responsório da 4ª feira Sancta</i>			clarinete	tenor e baixo	Religioso	1
88	<i>Rufino Campas Mareba(?) Mazepa(?)</i>			requinta, clarinete, saxofone soprano, alto e tenor, cornetim, trompa, trombone, bombardino contrabaixo e bateria		Secular	3
89	<i>Salmo 5? 3?</i>			flauta e clarinete 2		Religioso	2
90	<i>Tantum-ergo de Galais</i>				contralto, baixo e tiple	Religioso	5
91	<i>Tavola dei Temi della Messa</i>					Religioso	8
92	<i>Versos ao Santíssimo Sacramento</i>				baixo	Religioso	3
93	<i>Viva España</i>					Secular	9

Conforme podemos concluir pelo catálogo, os dados relativamente aos autores e datas são ilegíveis (ou foram omitidos) em 36 obras (39%), sendo que em 43 obras (46%) é perceptível o autor, 9 obras (10%) têm a data e apenas 5 obras (5%) apresentam as duas informações:



Quadro 1 - Informações disponíveis sobre as partituras do espólio.

Para efeitos de classificação, as 92 obras que apresentam título legível foram distribuídas por duas “categorias” musicais (âmbito religioso ou secular), uma observação que, em alguns casos, não foi imediata. Ao distribuir as obras por estas categorias apoiiei-me, nos casos de dúvida, na combinação entre a sugestão dos títulos e as indicações dos eventos anotadas pelos músicos nas partituras. Procurei, com este método, averiguar a funcionalidade e contextos de performance associados ao repertório guardado, visando perceber a relação e a importância que as atividades seculares e religiosas tiveram no grupo. Desta forma, concluí que 74 partituras são do foro religioso e 18 pertencem à categoria da música secular, como mostra o gráfico que se segue:



Quadro 2 - Distribuição das partituras por categorias (religioso e secular).

É, portanto, de salientar a predominância no acervo de um repertório principalmente religioso, destinado a funções e serviços relacionados com a Igreja Católica. Com estes dados poderíamos concluir, à partida, que a sobrevivência da banda poderia ter dependido maioritariamente de atividades religiosas e por isso se justifique a minoria de peças seculares destinadas a eventos de entretenimento. Mais interessante ainda é o facto de várias das obras catalogadas como religiosas serem *Missas*, assim como a existência de uma grande quantidade de obras escritas para o período da Semana Santa.

Os autores das partituras

Um dos aspetos importantes que podem resultar da análise dos acervos das bandas filarmónicas é o diagnóstico de um conjunto de compositores/arranjadores escondidos nestes arquivos. De facto, o isolamento de muitas bandas tornava frequentemente necessário que os maestros desempenhassem também a função de compositores e arranjadores. Infelizmente, a pouca atenção que tem sido dada aos arquivos das bandas não permitiu até agora fazer esse diagnóstico e perceber essa rede de músicos compositores/arranjadores que ao longo do século XIX ajudaram a construir um universo musical para além das fronteiras dos grandes centros urbanos.

A análise do arquivo da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul permite efetivamente diagnosticar um conjunto de compositores de entre os quais se destaca Manuel José de Pinho Júnior, um dos maestros do grupo, que alcançou grande popularidade na segunda metade de oitocentos, como mais adiante procurarei demonstrar. Este músico compôs para a banda uma grande quantidade de peças originais, na sua maioria de carácter religioso. Como é possível concluir pelo catálogo que apresento, 23 obras são da sua autoria. No quadro seguinte elenco os autores¹⁷⁰ que foram identificados nas partituras e a quantidade de obras associadas ao seu nome.

¹⁷⁰ As fontes das datas de nascimento e óbito dos autores são fundamentalmente os dicionários de Vieira (1900) e de Lopes-Graça e Borba (1996), o site dedicado à biografia de músicos eclesiásticos da Meloteca (<http://www.meloteca.com/index.htm>) e o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, excetuando os autores que foram maestros do grupo (Pinho Júnior e Augusto da Silva Pereira, cuja informação biográfica resultou da combinação de várias fontes de arquivo, entre elas os periódicos de Oliveira de Azeméis e os registos paroquiais de Santiago de Riba-Ul), o Padre Joaquim Pereira da Rocha, Thomaz Cardoso e Joaquim José da Costa Bastos.

Manuel José Pinho Júnior (1837-1915)	23
F. E. da Costa (1818-1855)	5
Padre Joaquim Pereira da Rocha	2
J. Francisco Arroio (1818-1886)	2
Luigi Botazzo (1845-1924)	2
Ravello (1871-1938)	2
Padre Manuel de Carvalho Alaio (1888-1937)	1
Thomaz Cardoso	1
A. Silva Pereira (1870-?)	1
Joaquim José da Costa Bastos	1
Mariotti	1
Gioni Giosepe Baldi (1770-1816)	1
G. Verdi (1813-1901)	1
Laurentio (ou Lorenzo) Perosi (1872-1956)	1
Gaetano Foschini (1836-1908)	1
António Lapier	1
Gounod (1818-1893)	1
Auber (1782-1871)	1

Existem no acervo 5 peças de um autor que assinou F. E. da Costa ou simplesmente F. E. C. Na verdade, existe a possibilidade de a abreviatura não identificar um músico local, mas sim Francisco Eduardo da Costa, compositor portuense que foi mestre de capela, mestre de orquestra em teatros do Porto e o fundador da Filarmónica Portuense (1842). De acordo com o testemunho de Leite Rebelo encontrado nos *Anais do Município* de Oliveira de Azeméis (1909: 334), o “*distincto compositor portuense Francisco Eduardo, que por vezes aqui veio [a Oliveira de Azeméis], acompanhado de Manoel de Souza Carqueja, seu dedicado amigo, deixou-lhe [à Banda de Música de Santiago de Riba-Ul] algumas composições originaes*”. É provável, portanto, que estas obras sejam de autoria de Francisco Eduardo da Costa que, como comprovam ainda os registos encontrados n’O *Comércio do Porto*, mantinha relações de amizade próximas em Oliveira de Azeméis:

O Snr. Dr. Manoel José da Costa Souza Pinto Basto, acreditado medico d’Oliveira de Azeméis associado a outros amigos do fallecido e insigne professor de muzica o

Snr. Francisco Eduardo da Costa, trata de fazer celebrar na igreja matriz d'aquella Villa umas solemnes exéquias em commemoração do finado. É um tributo de saudade e recordação pago pela sincera amizade d'aquelles que por vezes tiveram occasiao d'admirar o talento e boas qualidades do portentoso compositor de muzica (O Comércio do Porto, 26/10/1855).

As peças que Francisco Eduardo dedicou a amigos de Oliveira de Azeméis testemunham também esses laços de amizade. A Manoel José da Costa Pinto Basto¹⁷¹, o compositor ofereceu a *Missa de Santa Isabel a 4 vozes com acompanhamento de grande orquestra* e o *Credo a 4 vozes e grande orquestra*; e a Manuel de Sousa Carqueja Júnior ofereceu o *Gradual para a festa da Purificação, a 4 vozes e grande orquestra* (O Comércio do Porto, 24/12/1855, apenso ao n.º 299). Por outro lado, O Comércio do Porto refere a execução de uma obra deste compositor em Oliveira de Azeméis, por ocasião dos festejos do casamento do rei D. Pedro V (1858):

A câmara municipal deste concelho, apesar da escassez de meios, não deixou de festejar o real consorcio de S. M. El-Rei o snr. D. Pedro 5º com a snr.ª D. Estephania. Os três dias (18, 19 e 20) foram de grande regozijo, havendo em todos elles repiques de sinos, subindo ao ar grande numero de foguetes, achando-se em todas as três noutes illuminada a fachada dos Paços do Concelho, bem como todas as casas da villa, percorrendo as ruas a muzica, e dando os vivas a El-Rei o snr. D. Pedro 5º, á rainha a snr.ª D. Estephania, á Familia Real, e á Carta Constitucional da Monarchia, o snr. Dr. José Roberto Pedrosa Basto, digno administrador deste concelho, os quaes foram repetidos pela multidão de espectadores, que se achavam no largo dos Paços do Concelho. No dia 20 houve solemne «Te Deum» com muzica (composição do sempre chorado Francisco Eduardo), achando-se a igreja primorosamente adornada (...) (O Comércio do Porto, 22/5/1858).

Apesar de não ser referenciado o nome da *música* que participou no evento, é provável que tenha sido o agrupamento de Santiago de Riba-Ul, o único em atividade no concelho e que possuía no seu repertório, segundo Leite Rebelo, e como parece confirmar o arquivo que analisei, peças de Francisco Eduardo da Costa. Numa das partituras do espólio assinadas por este autor – a *Mazurka* – surge a informação de que foi composta e oferecida à filarmónica pelo diretor da mesma (F.E.C.).

¹⁷¹ Irmão de José da Costa Pinto Basto, deputado às cortes e pai de D. Leopoldina da Costa Sousa Pinto Basto Kopke de Carvalho (O Comércio do Porto, 5/1/1857).

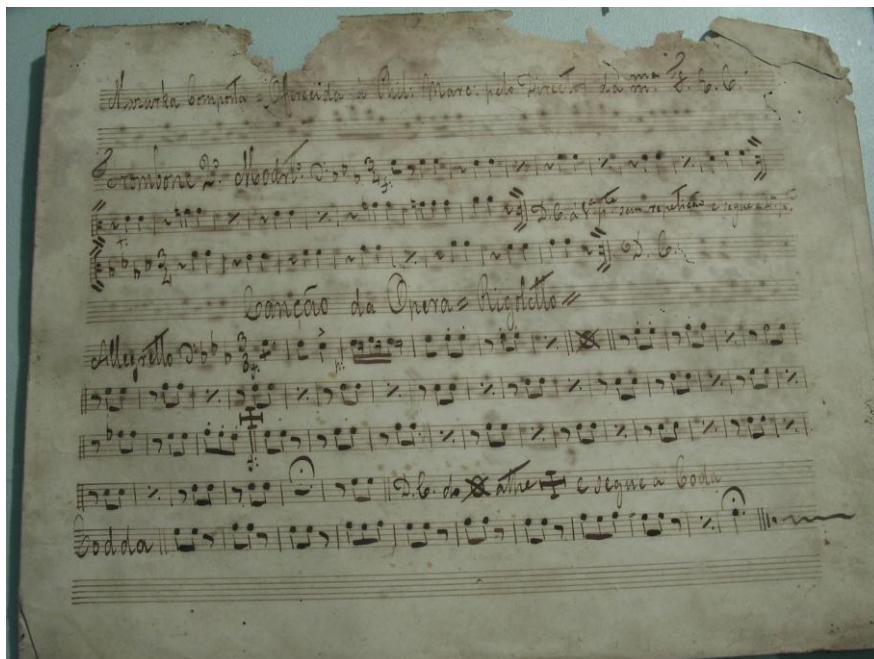


Fig. 12 - Parte do 2º trombone da peça Mazurka com a seguinte referência: *Mazurka composta e oferecida à Phil. Mar. pelo Director da m.ma F. E. C.* [Fotografia de Helena Lourosa].

A existência desta partitura no acervo, com a inscrição de que terá sido oferecida pelo compositor na qualidade de diretor, conduziu-me a mais uma questão: terá sido Francisco Eduardo da Costa, compositor do Porto, regente do grupo? Também equacionei a hipótese de o autor se referir ao grupo da Filarmónica Portuense que se constituiria à semelhança de uma banda nas digressões fluviais portuenses, sendo designada nessas ocasiões *filarmónica marcial*, como o autor definiu na partitura. De facto, Francisco Eduardo da Costa não só era diretor como o fundador dessa sociedade, pelo que esta última hipótese me parece a mais plausível e converge com a informação de Leite Rebelo nos *Anais do Município*. No caso de ter regido o grupo, esse facto não seria desconsiderado por Leite Rebelo que se limitou a referir as obras originais que o compositor ofereceu. No entanto, mais importante é o facto de um dos mais prestigiados compositores nacionais de meados do século XIX ter oferecido peças suas para um grupo ao qual, supostamente, reconheceria legitimidade para as interpretar.

Manuel de Pinho Júnior e Francisco Eduardo da Costa são, portanto, os autores com maior representatividade identificável neste acervo. Mas nele se encontram também obras que classifiquei como seculares da autoria de José Francisco Arroio (nascido em 1818) que, de acordo com Ernesto Vieira, era um músico portuense com um relevante percurso na música militar. Dirigiu a Banda da Guarda Municipal, foi clarinetista no Teatro de S. João e

estabeleceu em 1855 uma casa¹⁷² de instrumentos e objetos de música (Vieira 1900). As obras de carácter secular escritas tanto por Francisco Eduardo da Costa como por Arroio destinavam-se, muito provavelmente, a ser interpretadas em espaços exteriores, já que não incluem instrumentos de cordas.

Também Gione Giosepe Baldi está representado no arquivo da banda. Conhecido em Portugal por João José Baldi (1770-1816), era descendente de um músico italiano que desempenhava funções na Capela Real. Baldi foi mestre de capela das Sés de Guarda e Faro e, posteriormente, segundo mestre da Real Capela da Bemposta (Vieira 1900). Deste autor foi encontrado um *Credo* no espólio da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Tal como os compositores anteriores, Baldi era um músico de grande mérito no circuito musical português que, além de compor peças para teatro, escrevia para grupos religiosos nacionais, incluindo a capela da família real. A presença de obras destes compositores no espólio da banda de Santiago de Riba-Ul e a evidência de que foram efetivamente tocadas – como confirmam as anotações manuscritas dos músicos – é demonstrativo de que o grupo teria uma capacidade de desempenho pelo menos equivalente à dos agrupamentos liderados pelos autores das obras. Será importante, evidentemente, perceber se estas obras circulavam também por outras bandas, mas esse trabalho só será possível – tal como o do diagnóstico dos compositores – no momento em que este tipo de pesquisa se estender à análise generalizada dos arquivos das bandas.

No quadro dos compositores/arranjadores portugueses cujas obras estão depositadas no acervo da banda, merece especial destaque uma da autoria do Padre Manuel de Carvalho Alaio (1888-1937), cuja formação musical foi iniciada numa banda filarmónica, tendo registado a autoria de muitas obras religiosas¹⁷³. Este dado é importante porque reitera o aspeto já anteriormente apresentado segundo o qual a escola das bandas não só formava músicos instrumentistas, como estimulava também a emergência de compositores/arranjadores no interior dos próprios agrupamentos. De entre os demais autores portugueses, além de Augusto da Silva Pereira que também foi maestro da banda, os restantes são difíceis de identificar pela ausência de documentação biográfica. São os casos do Padre Joaquim Pereira

¹⁷² Este estabelecimento poderá ter sido o local de abastecimento da banda dada a proximidade geográfica e as relações entre algumas famílias oliveirenses e portuenses, que facilitariam os contactos comerciais.

¹⁷³ <http://66.228.126.244/~meloteca/musicos-eclesiasticos.htm>. Acedido no dia 19/7/2010.

da Rocha, Thomaz Cardoso e Joaquim José da Costa Bastos, que poderão ter sido maestros de outras bandas que cederam as suas obras, como era prática comum.

É ainda de salientar a existência de várias obras (apenas religiosas) de compositores italianos (Mariotti, Ravanello, Luigi Botazzo, G. Verdi, Laurentio Perosi e Gaetano Foschini), o que demonstra uma predileção pelo estilo operático-sinfónico da música italiana no final do séc. XIX e início do séc. XX, em voga em todos os quadrantes da música em Portugal. Os casos de Ravanello e Botazzo¹⁷⁴, juntamente com uma peça de Manuel José de Pinho Júnior, são os únicos que incluíram o órgão nas suas obras.

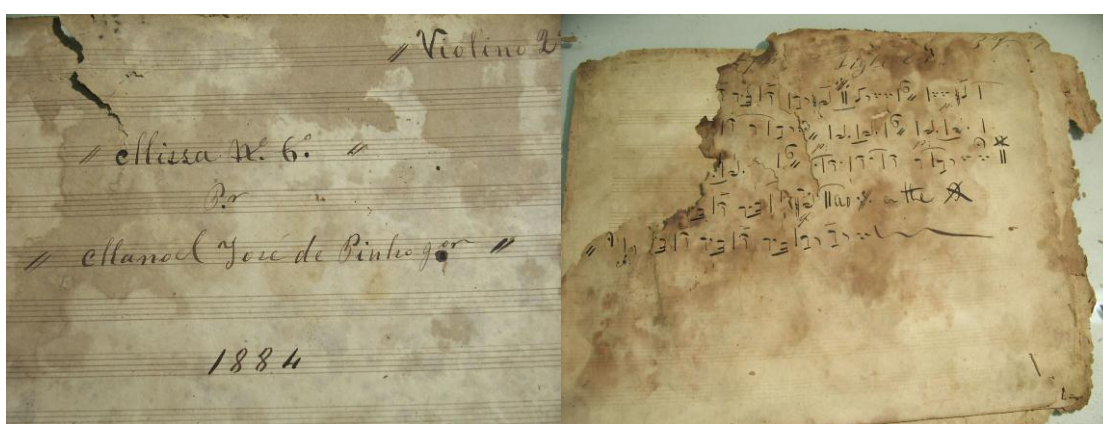


Fig. 13 - Folha de rosto da parte de violino da *Missa n.º 6* de Manuel José de Pinho Júnior. Este documento tem particular interesse por incluir na mesma página várias informações: título da obra, autor, data e parte instrumental. [Fotografia de Helena Lourosa].

Fig. 14 - Parte instrumental destinada ao fide de obra não identificada. [Fotografia de Helena Lourosa].

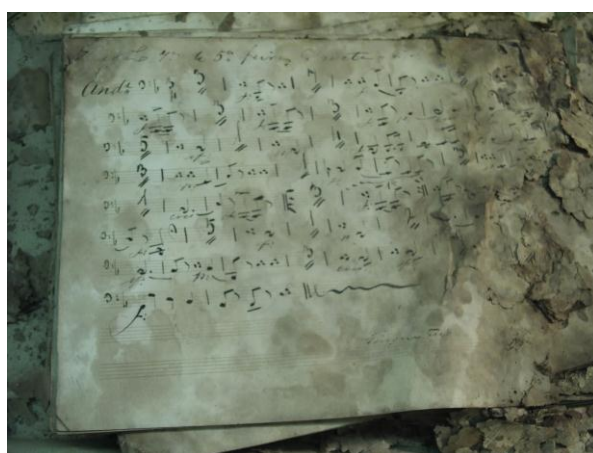


Fig. 15 - *Lição 7ª de 5ª Feira Sancta* de Manuel José de Pinho Júnior. Parte instrumental não identificada. [Fotografia de Helena Lourosa].

¹⁷⁴ É nas obras destes dois italianos (*Missa n.º 6 a 2 vozes* de Bottazzo de 1926 e a *Missa a 2 vozes* de Ravanello), além da *Missa Motu Proprio* de 1922, que surgem carimbos com o nome de Armando de Pinho Dias, o maestro que se seguiu a Augusto da Silva Pereira. Pinho Dias copiava as obras e carimbava-as.

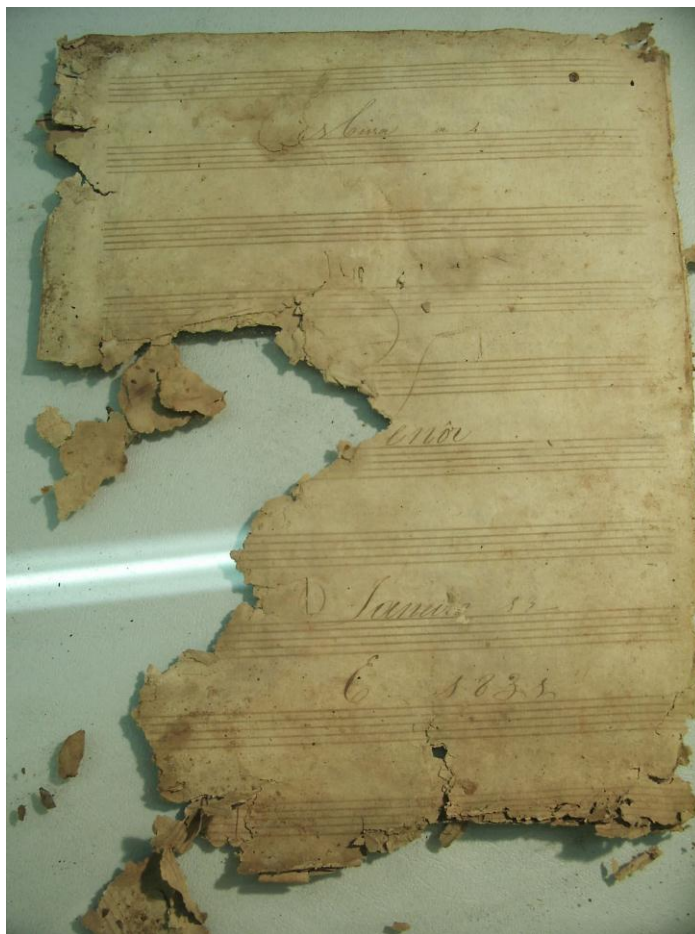


Fig. 16 - *Missa a 4 vozes* de autor não identificado com data de janeiro de 1831. É o documento mais antigo do espólio que está à guarda da Universidade de Aveiro. [Fotografia de Helena Lourosa].

Instrumentação

Observei todas as partituras datadas de forma a tentar perceber quais os instrumentos utilizados em cada época e, assim, procurar definir as diferentes configurações do grupo, no que respeita à estrutura de *orquestra* e à de *filarmónica*. Mas tal não foi viável devido à dificuldade de identificação dos instrumentos e pela ausência da data num grande número de obras. O documento mais antigo data de janeiro de 1831, conforme podemos ver claramente na Fig. 16, e trata-se de uma obra religiosa, uma *Missa a 4 vozes*, representada pela parte do tenor. Contando que a partitura de Silva Leite (que não se encontra depositada neste arquivo) é o documento com data mais antiga (1792) possuído pelo grupo, segue-se esta obra de 1831, que dista da anterior perto de 4 décadas, um período em que não foram guardados documentos, ou não foram identificados no espólio devido ao seu estado de decomposição. Existem, ainda,

duas obras da década de 1850 e outra da década de 1860. Em nenhuma delas foi possível identificar o autor, nem as partes instrumentais e vocais.

Uma vez que a obra de 1831 apenas contém a parte de tenor é apenas a partir da década de 1880 que é possível apurar a estrutura da banda (ainda que incompleta). De facto, é a partir desta altura que as partes vocais e instrumentais são mais perceptíveis, tornando assim mais clara a estrutura da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. No entanto, é importante perceber que 84% das partituras não têm data e algumas poderão ser de um período anterior às últimas décadas do século XIX, acrescentando assim informação relevantíssima na revelação da constituição do grupo nessa fase.

A partitura mais recente (*Missa a 4 vozes*) data de 1926, é de Bottazzo e há quase cem anos de distância entre esta e a mais antiga identificada (1831). No que respeita à instrumentação, tendo em conta que estes dados apenas estão disponíveis em obras a partir das duas últimas décadas do século XIX, houve pouca variação neste intervalo de cerca de 40 anos (entre as décadas de 1880 e 1920). Nas partituras são referenciados vários instrumentos, alguns comuns às filarmónicas atuais, outros característicos de outra constituição que os grupos podiam apresentar no século XIX e início do século XX – a *orquestra*. O quadro que se segue relaciona os instrumentos que foram identificados com a quantidade de obras em que foram aplicados:

Instrumento	Número de obras encontradas
clarinete	46
flauta	36
violino	33
contrabaixo ¹⁷⁵	32
violoncelo	29
cornetim	27
trompa ¹⁷⁶	25
saxtrompa	22
baixo ¹⁷⁷	22

¹⁷⁵ Não foi possível determinar, na maior parte dos casos, se se refere a um contrabaixo de cordas ou um *saxhorn* contrabaixo.

¹⁷⁶ Em 8 peças aparece a indicação *corni* (trompas).

¹⁷⁷ Pode ser a designação abreviada de *saxhorn* baixo também conhecido por bombardino (Vieira 1889; Borba, Lopes-Graça 1996), ou outra designação para tuba (Vieira 1889).

tenor ¹⁷⁸	20
viola	18
bombo	8
clarim	7
requinta	7
figle ¹⁷⁹	7
trombone	7
boe (oboé)	2
flautim	2
órgão	2
pratos	2
rabecão ¹⁸⁰	1
trombão ¹⁸¹	1
saxofone soprano	1
saxofone alto	1
timbales	1
harmónio	1
triângulo	1
bateria	1

Quadro 3 - Relação entre os instrumentos e o número de vezes que são identificados nas obras em arquivo.

Estes dados são muito interessantes do ponto de vista estrutural, mas exigem também algum cuidado na sua análise. O facto de, por exemplo, o clarinete ser o instrumento com mais obras associadas (46 das 90) não significa necessariamente que fosse o instrumento mais usado. O facto de muitas partes instrumentais terem ficado por identificar obriga-nos a ser cuidadosos na construção de conclusões apriorísticas, sobretudo no que diz respeito a este tipo de informações que facilmente nos fazem incorrer em erros de análise. O mesmo acontece em relação aos nomes dos instrumentos como é o caso do contrabaixo pois, na maior parte dos casos, fica a dúvida a que tipo de instrumento (cordas ou sopro) seria destinado. No caso da obra *1ª Lição do 1º Noturno de 5ª feira Sancta* de Manuel José de Pinho Júnior, na qual surgem as indicações de *pizzicato* e *arco* como nos mostra a figura 16, é fácil perceber que se trata do contrabaixo de cordas. Porém, quando essas indicações não estão presentes, é difícil decidir com base numa parte isolada.

¹⁷⁸ Designação abreviada de *saxhorn* tenor (Vieira 1899).

¹⁷⁹ Também conhecido por oficleide, é o sucessor do serpentão.

¹⁸⁰ Contrabaixo de cordas.

¹⁸¹ O mesmo que trombone baixo (Borba, Lopes-Graça 1996).

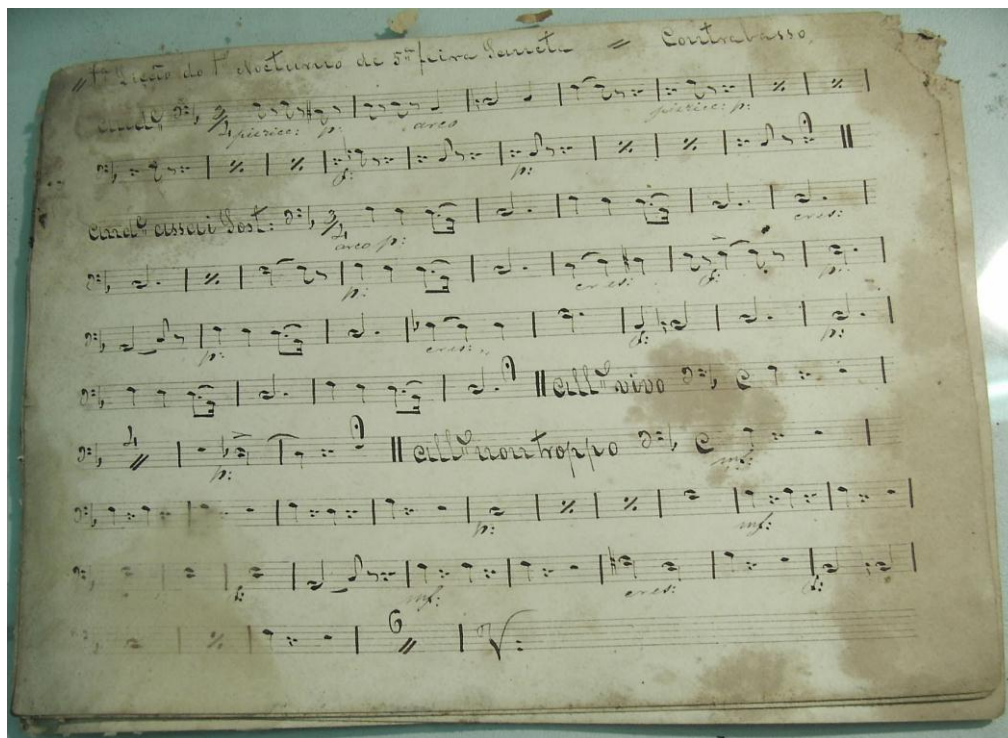


Fig. 17 - 1ª Lição do 1º Nocturno de 5ª feira Sancta, parte de contrabaixo de cordas com as indicações de *pizzicato* e *arco*. [Fotografia de Helena Lourosa].

Também é possível perceber que há instrumentos que aparecem transversalmente nas décadas em que estes elementos são possíveis de identificar. Enquanto as obras da década de 1880 incluem violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, clarinete, baixo, tenor, cornetim, saxtrompa, trompa e fígale, as peças da década de 1920 apresentam configurações semelhantes, havendo poucas variações, provavelmente resultantes da não identificação de partes instrumentais. Talvez este conjunto fosse o núcleo central da configuração mais comum, já que estes instrumentos estão presentes na maior parte das obras. Contudo, outros foram sendo acrescentados, mas com menos relevância e presença (de modo a respeitar as exigências tímbricas, pela inclusão de novos instrumentos ou pela necessidade de maior amplitude sonora das peças). Esse é o exemplo de uma obra não datada (*Rufino Campas Mareba(?) / Mazepa(?)*), certamente uma das mais recentes pela configuração apresentada numa parte orquestral (que facilita a compreensão da estrutura do ensemble por incluir na mesma página todas as partes instrumentais)¹⁸²: requinta, clarinetes, saxofone soprano, alto e tenor, cornetins, trompas, trombones, bombardinos, contrabaixo e bateria.

¹⁸² A obra *Alla stella confidente, para bancaia(?)* de Pinho Júnior também está representada por uma parte orquestral, mas neste caso a escrita dos instrumentos não é inteligível.

Relativamente às vozes, quando são usadas podem variar de uma estrutura coral a duas, três ou quatro vozes. No entanto, a estrutura mais comum é o coro a 3 partes, na sua maioria destinada às vozes de baixo, tenor e tiple (voz aguda). Embora em menor número, também há obras destinadas a soprano, mezzo-soprano, contralto (ou alto) e barítono. Nas 18 obras catalogadas como seculares, apenas uma incluía parte vocal, a *Mazurka* de F. E. C. O aparecimento frequente do coro está relacionado com as funções religiosas, já que as obras seculares são fundamentalmente instrumentais.

Um aspeto interessante é o facto de encontrarmos instrumentos de percussão (bombo, triângulo e pratos) associados a obras religiosas, como é o caso da *Missa n.º 6* e da *Missa de Nossa Senhora das Dores*, ambas de Manuel José de Pinho Júnior. Mas este dado de alguma forma confirma as informações referidas no capítulo IV, de acordo com as quais as autoridades eclesiásticas terão proibido em 1903 a presença de instrumentos de percussão durante o culto da liturgia por perturbar o entendimento da palavra. Verificamos também uma maior incidência dos instrumentos de cordas nas obras de carácter religioso, apesar destas contarem com a presença de alguns sopros. Por outro lado, nas obras seculares, a incidência das cordas é reduzida, surgindo em (poucas) obras executadas pela formação de *orquestra* provavelmente em espaços fechados, enquanto as restantes, sem cordas, sugerem já a formação de *filarmónica* em performances de rua. Assim, e tendo em conta que a maior parte do repertório encontrado é de carácter religioso associado à liturgia (além de algumas obras seculares que incorporam os instrumentos de corda), verifica-se que a documentação musical guardada no acervo da banda está principalmente associada à atividade do grupo enquanto *orquestra* e não enquanto *filarmónica*.

É certo que a sua atividade religiosa era preponderante, não só pela análise arquivística mas também pelas informações encontradas nos periódicos oitocentistas. No entanto, o facto de apenas 19% do espólio se enquadrar no estilo secular não é suficiente para secundarizar a atividade do grupo como *filarmónica*. Também neste caso, os jornais do século XIX (que por vezes anunciavam o repertório executado, cujas partituras não foram guardadas ou localizadas no arquivo) ajudam a perceber que o grupo teve muita atividade secular, incluindo a participação num teatro da freguesia. Uma das razões para a ausência destas obras poderia ser a preferência por guardar repertório dos seus maestros compositores, como aconteceu com Pinho Júnior. Porém, algumas obras referidas nos jornais eram também de maestros da banda,

incluindo este, e não foram identificadas no arquivo. Outra razão poderá ter sido o facto de, ao ter sido abandonada a atividade da *orquestra*, este repertório ter ficado inevitavelmente arquivado enquanto o outro permaneceu em uso e, por isso, foi perecendo quer pela sua utilização, quer pela sua substituição por outro repertório. Mais uma vez, estas hipóteses só poderão ser confirmadas se este tipo de trabalho analítico puder ser estendido a outras bandas numa perspetiva nacional.

Livros de contas

Os livros de contas, designados em 1861 *listaneira de assentos muzicais* (pacote 6), foram outra importante fonte de informação. O autor destes documentos do século XIX era Manuel Joaquim de Santiago Pereira (1815-1899), pai de Augusto da Silva Pereira e tio de Manuel José de Pinho Júnior (cuja alcunha era “Alho” ou “Pinho dos Lameiros”), os maestros mais celebrados pela imprensa local pelo seu trabalho na banda e que permanecem num lugar de destaque no imaginário coletivo dos seus membros. Tal como aconteceu com as partituras, muitos documentos não foram úteis para efeitos de análise devido ao estado de degradação.

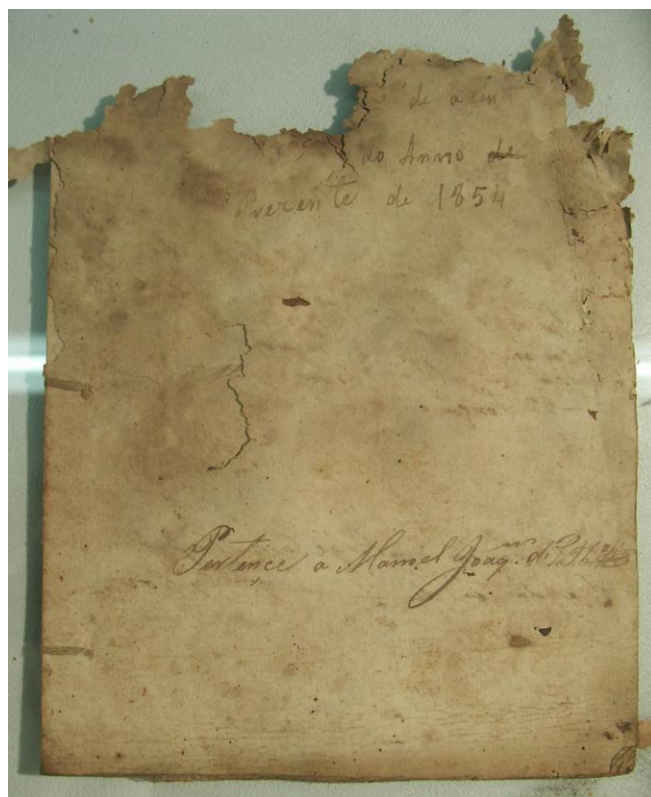
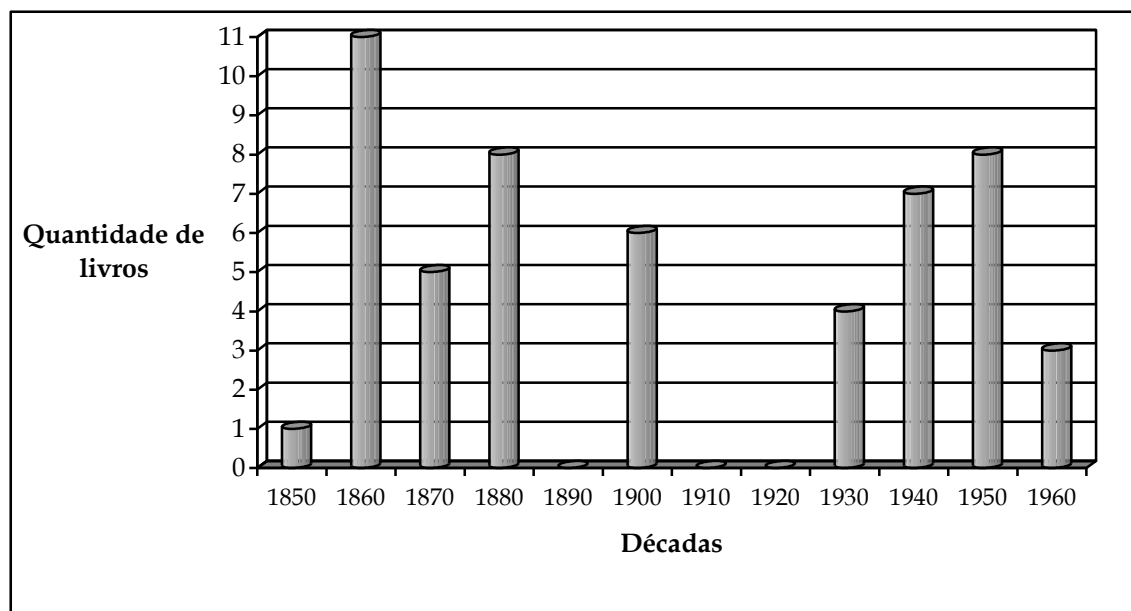


Fig. 18 - O mais antigo livro de contas encontrado no espólio à guarda da Universidade de Aveiro, do ano de 1854 (localização: pacote 3). No entanto, existem dois exemplares na posse de particulares de uma fase anterior, dos anos de 1850 e 1852. [Fotografia de Helena Lourosa].

O gráfico seguinte apresenta a distribuição por décadas dos livros de contas existentes no arquivo num período superior a 100 anos, entre 1850 e 1960.



Quadro 4 - Relação entre a quantidade de livros de contas por décadas.

A década contemplada com maior número de livros é a de 1860 (11 exemplares) e não foram encontrados documentos relativos à década de 1890 ou ao período entre 1910 até 1930. Este resultado poderia significar um forte abrandamento ou até interrupção da atividade do grupo em fases de grande instabilidade política e económica na região ou em Portugal. No entanto, a imprensa local testemunha que na década de 1890 o grupo mantinha uma atividade intensa, pelo que é provável que alguns livros não identificados devido ao desgaste correspondam justamente a esse período. Relativamente às duas décadas do século XX em que não foram encontrados livros de contas, embora coincidam parcialmente com uma época em que os periódicos deixam de estar disponíveis (até 1922), em 1929 uma notícia do jornal *Correio de Azeméis* mostra como o grupo se manteve ativo até então.

Nos livros de contas é possível identificar duas formas predominantes de registo:

- 1) a apresentação de uma lista das atividades realizadas por mês e o valor pecuniário auferido;
- 2) a enumeração do nome dos músicos que compareceram às atividades, com o valor monetário individual a ser atribuído pela performance.

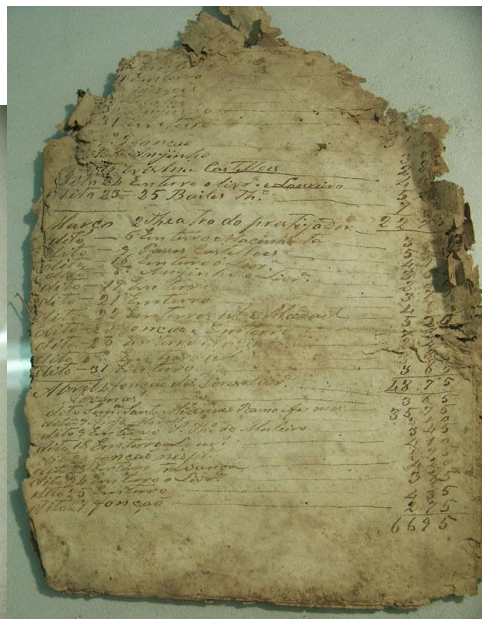
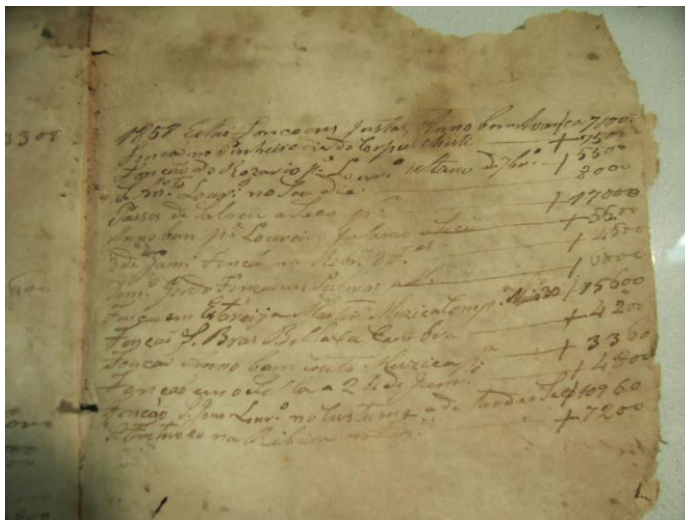


Fig. 19 e 20 - Exemplos de livros de contas contendo o que classifiquei como primeiro tipo de registo (expõe a lista das atividades e rendimentos monetários por cada evento). Localização: pacote 3 e 8. [Fotografia de Helena Lourosa].

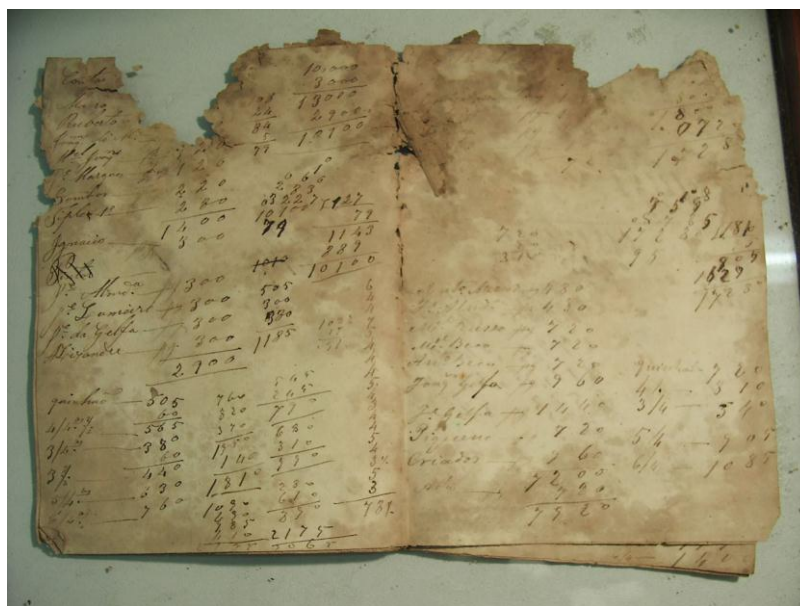


Fig. 21 - Exemplo de livro de contas contendo o que classifiquei como segundo tipo de registo (enumeração dos músicos presentes nas atividades e respetivos rendimentos pecuniários). Localização: pacote 3. [Fotografia de Helena Lourosa].

O primeiro tipo de registo facilita a perceção da frequência com que o grupo era requisitado e para que localidades (quase todas do distrito de Aveiro) mas, por outro lado, não esclarece quantos músicos compareceram aos eventos, não se percebendo qual a dimensão do grupo. O

segundo tipo de registo permite perceber quantos músicos participavam nos eventos e que a distribuição do vencimento não era feita de forma igualitária. No entanto, não é feita uma correspondência entre o nome do músico e o instrumento que toca, e nestes casos não foi possível determinar quem seria mais valorizado na distribuição dos ganhos e qual a constituição do ensemble. Contudo, no caso do bombo, é comum ver incluído na lista o nome do instrumento em substituição do nome do músico, tendo também encontrado (escassas) referências semelhantes relativamente à voz tiple (1 e 2). Numa ocorrência em que o nome dos cantores foi substituído pela identificação da parte vocal que lhes cabia, foi possível concluir que os instrumentistas auferiam todos o mesmo valor, a voz principal (tiple 1) recebia mais, e a voz secundária (tiple 2) recebia menos.

As formações não eram sempre iguais e existem registos com pequenas flutuações na sua constituição na mesma época. Quando o grupo estava completo e, portanto, se apresentava como *filarmónica*, encontramos a referência de *muŷica toda* e o respetivo rendimento. Porém, não é referida a quantidade de músicos pelo que não é perceptível quantas pessoas formariam o grupo quando completo. No caso de um livro de contas de 1935, existe um registo onde constam 27 pessoas encimado pela referência “foram todos”, o que me leva a concluir que, nessa época, a banda completa seria composta por 27 músicos.

Já nos livros da década de 1940 são mencionados cerca de 30 elementos, cuja lista é frequentemente finalizada com o nome de uma mulher. O mesmo registo de uma ou duas mulheres foi encontrado em poucos documentos do século XIX. Estas mulheres poderiam ser as responsáveis pelos trabalhos de limpeza do local de ensaio (também referidas em várias ocasiões e por vezes mencionadas como “criados”), as cantoras, ou as transportadoras de instrumentos para as atividades. Kate Brucher menciona no seu estudo a função destas mulheres – as *transportadoras* – que no caso de Santiago de Riba-Ul, segundo Joaquim Godinho, eram designadas por *carreteiras*¹⁸³. As mulheres construíam carretos (espécie de cestos) nos quais transportavam os instrumentos, ora a pé, ora em carros de bois. Os músicos delegavam a tarefa de transportar os instrumentos nas mulheres, frequentemente as suas esposas que, nos casos em que as festas eram em lugares mais distantes, chegavam a fazer percursos pedestres de uma semana.

¹⁸³ Na ausência das mulheres transportadoras dos instrumentos – as *carreteiras* – os músicos iam a pé com instrumentos às costas, havendo poucos que tinham o privilégio de possuir uma bicicleta para as deslocações.

As despesas relativas às deslocações para as festas (cujas atividades eram sempre designadas por *função*) também são mencionadas. Principalmente do século XIX, associadas a essas despesas, encontramos a referência à compra de géneros alimentícios como o milho, carne, bacalhau, broa, batatas, centeio e polvo, provavelmente para as refeições em *funções* distantes de casa, assim como outros gastos relacionados com as deslocações (o aluguer de um “carro”, por exemplo), a manutenção dos instrumentos (compra de caixas, peles para os bombos, conserto e cordas para o contrabaixo) e outros materiais (papel e conserto de canastras e lenha). Também encontrei a referência ao pagamento de um *alpendre e qurral* no ano de 1879, que seria provavelmente o local de ensaios da época. Segundo Joaquim Godinho, os ensaios decorriam não só em currais – como sugere este documento – como em barracões, palheiros ou casas emprestadas de benfeitores da banda.

Outro aspeto interessante que podemos encontrar na análise dos livros de contas refere-se à ausência de sazonalidade na atividade do grupo. Ao contrário do que acontece hoje, o período de inverno não correspondia ao defeso. Pude verificar, por exemplo, que em janeiro de 1864 se registaram 11 eventos, em fevereiro 6, em março 7 e em abril 8. Hoje em dia a banda, como os demais grupos, tem uma média de 30 atuações por ano, quase todas concentradas no verão, o que contrasta com a realidade do século XIX. Ao contrário do que acontece hoje, o grupo era presença assídua não apenas nas festividades dos santos padroeiros mas também nas missas regulares, funerais, peças de teatro, bailes e outros eventos. Por esse motivo mantinha uma atividade permanente durante todo o ano. No caso dos funerais, era a banda de Santiago de Riba-Ul a escolhida para participar nas missas fúnebres de elementos das famílias abastadas da região, conforme podemos confirmar pelos periódicos locais.

Relativamente à designação pela qual o grupo era conhecido no século XIX, é no livro de contas de 1866 que encontramos a primeira referência à *Philharmonica Santiaguense*, onde estão incluídas todas as atividades do grupo, não só como *filarmónica*, como sugere o título, mas também como *orquestra*. Embora houvesse estruturas diferentes, a *filarmónica* era o grupo maior que incluía a *orquestra* e por isso se entende que fosse essa a designação pela qual o grupo era conhecido.



Fig. 22 - Livro de contas de 1866 onde é mencionado o título do grupo: *Philharmonica Santiaguense*. Localização: pacote 10. [Fotografia de Helena Lourosa].

Outros documentos e objetos

Para além das partituras e livros de contas que constituem a indiscutível maioria do acervo da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul depositado nas instalações da Universidade de Aveiro, também estão nele incluídos outro tipo de documentos, quase todos pertencentes à segunda metade do século XX. Destaca-se o grande número de cartas de propostas e respetivos orçamentos para atuação em festas, para além de cartas dirigidas aos músicos para a marcação de horário para os ensaios, cartões de sócios com as cotas a pagamento, cartas dirigidas à Fundação Calouste Gulbenkian com pedidos de apoio financeiro (década de 1960), cartas provenientes de lojas de música com o orçamento para a reparação de instrumentos, existindo também um *Suplemento de O Philarmónico Português* (um pedaço de Jornal com publicação quinzenal com *originais em partituras próprias para philarmónicas*). Do século XIX foram encontrados dois folhetos de lojas de roupa da década de 1860 (de António José Vieira Machado (1868) e de um “*armazem de fazendas brancas e miudezas, nacionaes e estrangeiras*” de Manoel José Dias (1866)).

No entanto, a herança material do grupo não se resume aos documentos confiados à Universidade de Aveiro. De acordo com a direção, existem para além desse acervo alguns objetos que se encontram distribuídos por casas particulares da freguesia de Santiago de Riba-Ul, como é o caso da batuta utilizada por Augusto da Silva Pereira em 1950, à guarda do antigo diretor João Nunes. Todavia, o objeto mais antigo que a banda possui é um rabecão restaurado¹⁸⁴ em 2004 por Júlio Moreira Pinto, que constitui para o grupo um instrumento de valor inestimável. De acordo com a pesquisa de Germano Correia, um dos membros que contribuiu financeiramente para a operação de restauro (ver carta de Armindo Brandão em anexo 6), o contraabaixo de 3 cordas¹⁸⁵, mais conhecido atualmente pelo grupo como rabecão, terá sido usado durante 200 anos, desde meados do século XVIII a meados do século XX.



Fig. 23 - Rabecão recuperado da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul exposto na junta de freguesia. [Fotografia de Helena Lourosa].

Fig. 24 - Cabeça original do rabecão da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul exposto na junta de freguesia. [Fotografia de Helena Lourosa].

¹⁸⁴ A reparação foi custeada por sócios e amigos do grupo: António Maria Pinto, Armindo José Costa, Carlos Flores Marcos, Germano Silva Correia, Joaquim Godinho Pinto, José Paulo Ramalho, José Pereira Ferreira e Pedro Flores Marcos.

¹⁸⁵ Foi apontado o facto de ter 3 cordas como justificação para a sua antiguidade. No entanto, as informações que recolhi no âmbito da organologia são algo díspares no que concerne ao período mais comum do uso dos contraabaixos de 3 cordas. Enquanto que, no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Slatford e Shipton (2001) referem que o contraabaixo de 3 cordas foi comum até ao início do século XVIII, Luís Henrique (1994) afirma que foi no século XIX que surgiram estes instrumentos.

Apesar da afirmação de Germano Correia, ninguém da freguesia sabe ao certo a altura em que o rabeção esteve ao serviço do grupo, mas seria provavelmente usado para cumprir as funções de baixo instrumental nas missas. Atualmente, o instrumento, que é considerado uma relíquia pela comunidade, está exposto no grande *hall* de entrada da Junta de Freguesia de Santiago de Riba-Ul, protegido por uma caixilharia de vidro. Neste momento, de entre o legado material deixado pela Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, o rabeção é o testemunho que está mais acessível para observação, uma vez que se encontra depositado num local de acesso público e sem interdições.

5.4 - Momentos de Glória – discursos de consagração no período de entresséculos

Apesar da importância do acervo arquivístico da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul no que diz respeito a informações relativas aos repertórios, às formações e aos contextos em que o agrupamento se apresentava, pouco ou nada permite saber sobre a receção e o impacto da performance, durante o século XIX. Estes dados estão parcialmente disponíveis a partir dos anos 1880, com a publicação do periódico de Oliveira de Azeméis *O Jornal do Povo*¹⁸⁶. Neste jornal, as informações sobre o grupo – sistematicamente mencionado como *excelente, distinto, conceituado, reputado* e possuidor de um *magnífico repertório* – estão normalmente associadas ao anúncio e relato de eventos nos quais participava. Referem fundamentalmente festas religiosas da região mas também festejos públicos, concertos¹⁸⁷, eventos privados e espetáculos teatrais,

¹⁸⁶ De um período anterior, encontrei no *Comércio do Porto*, a partir da década de 1860, relatos referentes a festejos no concelho por ocasião da visita da família real. Apesar de não ser identificado, terá sido o grupo de Santiago de Riba-Ul a receber um familiar da rainha em 1862 quando este visitou a vila: “*Oliveira teve hoje a gloria de receber o irmão da nossa Rainha, S. A. R. o Príncipe Humberto. As 11 horas e um quarto foi annunciada a chegada de S. A. por uma girândola de foguetes. Chegado o carro á estação da malla-posta, rompeu a muzica com o hymno de El-Rei o Senhor D. Luiz I (...). A muzica tocou em quanto S. A. R. ia lanchando*” (*O Comércio do Porto*, 24/10/1862). Como a família real passava por Oliveira de Azeméis quando se deslocava ao Porto e pernoitava em casa da família Pinto Basto, houve festejos semelhantes em outros anos, com um grupo musical não identificado, mas que será o de Santiago de Riba-Ul, pois lembro que era o único em atividade no concelho.

¹⁸⁷ Um exemplo da apresentação do grupo num concerto público encontra-se n’*O Jornal do Povo*: “*Como noticiamos, tocou quarta-feira à noite, no Largo Municipal, a reputada phylharmonica de S. Thiago de Riba Ul, desde as 9 à 1 e meia. O local foi muito concorrido por amantes de boa musica, que mais uma vez tiveram occasião d’apreciar devidamente a magistral execução de varias operas e zarzuellas que constituíram o programa escolhido pelo digno e intelligente regente Sr. Augusto da Silva Pereira. Foi uma noite bem passada, e pena é que não se repita em breve*” (*O Jornal do Povo*, 2/7/1904).

deixando antever que se tratava de um dos agrupamentos mais requisitados e apreciados¹⁸⁸ no concelho.

Creio que uma das razões de preferência por este grupo se devia não só ao que os periódicos revelam como uma “superioridade artística” mas também ao facto de ser um dos poucos (principalmente até início do século XX) a ter a capacidade de se configurar não apenas como *filarmónica*, mas também como *orquestra*. Desta forma o grupo podia apresentar-se nos vários contextos que requerem música numa festa popular, para além de poder apresentar-se como *orquestra* em eventos privados e espetáculos teatrais. Dedico a secção seguinte à análise da receção do grupo nos diferentes contextos de performance, a partir das notícias inscritas nos periódicos locais.

As associações culturais na freguesia de Santiago de Riba-Ul não se resumiam ao grupo musical. *O Jornal do Povo* de 1 de maio de 1883 refere a importância de um agrupamento de teatro de amadores na mesma freguesia, além do de Oliveira de Azeméis, que chegou a contar no seu elenco com artistas convidados como a atriz portuense Umbelina Couto, que já tinha representado algumas vezes em Oliveira de Azeméis. Nas notícias deste periódico, a banda de Santiago de Riba-Ul (na versão orquestral) aparece frequentemente mencionada como participante nos espetáculos de teatro, mostrando assim a sua faceta multifuncional ao conquistar outros espaços de performance:

Conforme noticiamos realison-se ante-bontem a recita dada pelos amadores de S. Thiago de Riba-Ul, no theatro d'aquella freguezia. O desempenho pela parte de todos os personagens foi muitíssimo regular, sendo em todos os actos muito applaudidos; sendo bem merecidos e justos os applausos, poisque os individuo-os que entraram em scena como simples curiosos nada deixaram a desejar. A casa achava-se repleta de espectadores, vendo-se alli algumas pessoas d'esta villa. Da orquestra é desnecessário fallar, bastando dizer, que foi regente da mesma, o Sr. Pinho (O Jornal do Povo, 8/5/1883).

No entanto, estes espetáculos teriam provavelmente lugar em espaços privados de benfeitores da freguesia, já que apenas dez anos mais tarde, em 1893, o grupo de amadores dramáticos de Santiago mandou construir um teatro, inaugurando-o nesse mesmo ano. Apesar de ter um espaço próprio para os seus espetáculos, a sociedade de amadores apresentava-se também no teatro de Oliveira de Azeméis:

¹⁸⁸ Um dos exemplos que comprovam esta afirmação encontra-se n' *O Jornal do Povo*, numa notícia por ocasião da festa das Dores da Virgem em Oliveira de Azeméis em 1884: “*A orchestra, que era de S. Thiago, esteve felíssissima, executando com a maestria e correção costumadas, os diferentes trechos de muzica, composição do Sr. Pinho, seu director*” (*O Jornal do Povo*, 4/4/1884).

O grupo de amadores dramáticos de S. Thiago de Riba-Ul vem amanhã ao teatro d'esta villa representar as opperettas em um acto – “A Lanterna” e “O casamento da Gran-Duquesa, e a comédia – “Não tem título”. Os “habitues” da nossa casa de espectáculos vão, pois ter uma ocasião de passar agradavelmente algumas horas da noite, não só pelo desempenho das peças, mas principalmente pela superior execução da musica; pois que a orchestra de S. Thiago affirmará mais uma vez os seus bons créditos. Ao teatro, pois! (O Jornal do Povo, 26/5/1894).

É interessante verificar que, no discurso jornalístico de divulgação dos espetáculos de teatro, o grupo musical era sistematicamente mencionado e sempre no sentido celebratório e de confirmação de uma qualidade aparentemente consensual parecendo ser, por vezes, mais importante do que o próprio espetáculo dramático:

Da operetta – “O casamento da Gran-Duquesa” parece-nos ocioso fallar, porque, ainda que algumas incorrecções se notassem no desempenho, a musica da Offenbach, bem executada como foi, deixou bem impressionado o publico (O Jornal do Povo, 8/5/1894).

Algumas peças apresentadas, de que são exemplo *O Artista* e a comédia *Que amigos*, foram compostas pelo maestro da banda, Augusto da Silva Pereira. Pinho Júnior, que também se apresentou como maestro neste contexto, também terá escrito música para alguns espetáculos. Mas nem todas as peças eram acompanhadas por música e a partir do ano de 1896 não foram noticiadas mais exibições em Santiago de Riba-Ul. Na verdade não encontrei registos nem em relação à fundação nem à cessação de atividade destes teatros amadores. No entanto, dado o protagonismo oferecido pelos jornais a este tipo de eventos, é provável que a ausência de notícias coincida com o fim da atividade dos grupos.

No que se refere ao contexto das festividades religiosas, também aqui a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul se evidenciava na região pela sua polivalência, como *filarmónica* e *orquestra*. Pelo menos até meados da década de 1880, na sua vizinhança parecia não existir um agrupamento que pudesse oferecer este tipo de resposta, como podemos constatar pela notícia sobre a Filarmónica Oliveirense, fundada em 1879, e que “a primeira vez que toma a seu cargo solemnidades” foi em 1886, após vários esforços do seu regente em organizar uma *orquestra* (O Jornal do Povo, 16/4/1886). A análise da documentação mostra que, nos casos em que os festejos se realizavam em localidades que já tinham uma filarmónica, os grupos quase nunca estavam capacitados para realizar a missa (como *orquestra*) e, como alternativa, era o grupo de Santiago de Riba-Ul a realizá-la, ou os seus músicos reforçavam o agrupamento local na celebração litúrgica, principalmente em cerimónias de maior responsabilidade e importância.

Exemplos deste intercâmbio são as festas do Espírito Santo na freguesia de Pinheiro da Bemposta, na qual a “*orchestra na missa é a do Pinheiro, sendo auxiliada n’esse serviço por alguns músicos de S. Thiago*” (*O Jornal do Povo*, 14/5/1890), assim como aconteceu na festa da Virgem das Dores em Carregosa no ano 1891 (*O Jornal do Povo*, 31/10/1891).

Por outro lado, além da capacidade de se organizar como *orquestra*, o grupo de Santiago de Riba-Ul apresentava um vasto repertório religioso original que lhe oferecia alguma notoriedade em especial nas cerimónias dedicadas à Semana Santa. Percebe-se assim que, nas festas em que eram contratadas várias bandas, era normalmente a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul que acompanhava as missas e, por isso, aos outros grupos restava a apresentação em eventos ao ar livre. No entanto, apesar de realizar as missas, a banda de Santiago de Riba-Ul continuava a sua função durante a parte secular da festa e por isso tinha, aparentemente, mais atuações que as restantes bandas do concelho. De acordo com *O Jornal do Povo*, a rotina mais comum do grupo em contexto do dia principal de uma festa era a realização da missa durante a manhã e um concerto durante a tarde, retomado o concerto entre as 21 horas e 22 horas, até às 2 ou 3 horas da madrugada. Frequentemente, por ocasião dos mesmos festejos, o grupo apresentava-se na noite do dia anterior até de madrugada.

É justamente nas notícias sobre os eventos em que participam várias bandas que podemos encontrar discursos reiterativos sobre a “superioridade” do grupo de Santiago de Riba-Ul relativamente aos congéneres. Para os festejos eram erguidos os coretos necessários e destinava-se o melhor palco para a banda de Santiago de Riba-Ul, “*uma das mais creditadas do districto*” (*O Jornal do Povo*, 6/8/1892). Quando tal não acontecia, a população manifestava o seu desagrado pela atribuição de um coreto cuja área circundante não comportaria a quantidade de audiência espectável, como ocorreu por ocasião da Festa de La Salette em 1896:

Informam-nos que a junta de parochia destinou à philarmonica de S. Thiago o coreto do adro da igreja. Reprovamos em absoluto tal resolução, e cremos que ninguém louvará a resolução d’aquella corporação, se assim proceder. É inegável que a philarmonica de S. Thiago está acima de todas as outras que tomam parte nos festejos, e por isso mesmo deve chamar muito mais a concorrência do publico; e, sendo o logar em frente áquelle coreto bastante apertado, torna difícil o transito n’aquelle ponto, succedendo além d’isso, que o publico nem sequer poderá apreciar das escadas do adro a referida philarmonica porque lh’o proíbe o edital da administração do concelho. O coreto para a philarmonica de S. Thiago está naturalmente indicado: é o que fica em frente à pharmácia Silva Guimarães, por ser o local mais espaçoso (*O Jornal do Povo*, 8/8/1896).

Ao contrário do expectável pela população, o coreto destinado à banda de Santiago de Riba-UI manteve-se, “o que foi condemnado por toda a gente que difficilmente obtinha um logar onde a podesse ouvir” (O *Jornal do Povo*, 12/8/1896). Parece assim existir uma relação direta entre a importância do coreto e o prestígio das bandas sendo claro que, apesar da existência de várias bandas na região abrangida pelos jornais locais, a de Santiago de Riba-UI surge sempre nas preferências dos jornalistas e num tom que denuncia uma espécie de consenso autorizado: “as músicas agradaram, sobressaindo a de S. Tiago” (O *Jornal do Povo*, 12/8/1903). Um dos episódios que melhor evidencia este estatuto encontra-se na publicação de um anúncio de um certâmen musical (1905), no qual a banda estava impedida de participar por ser considerada uma das melhores a nível distrital.

No dia 15 de Maio próximo, dia dos grandiosos festejos à Santa Joana, realisa-se em Aveiro um certâmen de musicas civis do districto, para a qual já se acham inscriptas muitas d'ellas, entre as quaes a de Macieira de Cambra, e a de Loureiro, Cucujães e Pinheiro da Bemposta. São 3 os prémios (...) sendo o jury composto de regentes de bandas militares. Ao certâmen não podem concorrer as philarmonicas da Vista Alegre, Amizade d'Aveiro e a de Sant'Iago, por serem consideradas as melhores do districto (O *Jornal do Povo*, 15/4/1905).

Estes discursos surgem ainda mais enfatizados quando confrontados com as duras críticas a que outras bandas da região são sujeitas, como é exemplo a seguinte notícia de 1894, dirigida à Banda de Cucujães em 1894:

Realisou-se hontem no logar da Ínsua, desta freguesia, a festa do popular Santo António, que a crença do nosso povo diz ser advogado dos animaes, irracionais, já se vê. Na véspera houve fogo de artifício, subiram ao ar grande numero de balões, tocando no arraial duas musicas, a de S. Thiago e a de Cucujães. A primeira executou um variado repertório que agradou em extremo aos apreciadores da boa musica. Achamos porém desnecessário tecer-lhe elogios, pois que os seus créditos há muito estão conquistados. (...) Em quanto à segunda musica, a d'aqui, executou... não sabemos o quê, pois que aquillo não se chama executar, mas sim esfarrapar ou estropear musica. Não queremos deprecia a philarmonica d'esta freguesia, mas sim fazer ver ao seu regente que deve ter um pouco menos de vaidade, que tem de estudar mais, applicar-se melhor e ensinar como deve ser, se para isso tem recursos, o que duvidamos. Todos sabem, e nós somos o primeiro a confessá-lo, que na philarmonica desta freguesia há rapazes de habilidade para a musica, mas nunca poderão executar bem, pelo menos a caninha verde, por não terem um regente que os ensine como deve ser. O actual, nunca os pode ensinar bem porque lhe falta o essencial — o ouvido. E a prova está na péssima execussão e desafinação horrível, desafinação de fazer arrepiar os cabelos, de sabbado e domingo. (...) Não nos move a animosidade contra a philarmonica nem contra o seu regente. Se fazemos estas considerações, é pelo desejo que temos de a ver progredir e não retrogradar, porque, a philarmonica de Cucujães, no estado em que actualmente se encontra, é o verdadeiro cannibal da arte de Mozart e Rossini (O *Jornal do Povo*, 18/7/1894).

Ainda que as críticas à falta de qualidade das bandas surjam quase exclusivamente na sequência de relatos dos eventos em que se apresentavam, encontrei, ainda, uma caricatura que representa um dos grupos considerados débeis, conforme nos mostra a Fig. 25. Na verdade, a existência da localidade Avenal, no concelho de Oliveira de Azeméis, parece confirmar que o desenho se refere a uma experiência provavelmente falhada que terá decorrido nessa localidade, uma vez que nem nos arquivos locais nem nos nacionais encontrei qualquer referência à existência de uma banda com este nome. Todavia, esta caricatura diz-nos também que no contexto de Oliveira de Azeméis, onde se localizava o público destinatário do jornal *O Alfinete*, a atenção dada às filarmónicas era efetivamente grande e exigente, não sendo toleradas experiências que pusessem em causa níveis mínimos de qualidade.



Fig. 25 - Imagem retirada do jornal local *O Alfinete* de 12 de maio de 1889, na qual os músicos estão representados por burros e o maestro por um macaco, acompanhada do seguinte comentário: “O maestro Xeringa foi contractado para reger a banda d’Avenal. Nenhum mais competente que elle, haveria para lidar co a taes collegas. É uma verdadeira sociedade congeneres!!”

É evidente que muitos comentários poderão resultar das rivalidades que havia não só entre elementos de bandas como entre os seus apoiantes, que tinham tendência a ser acentuadas por ocasião de encontros em festas. No entanto, no caso da banda de Santiago de Riba-Ul não encontrei notícias depreciativas e, pelo contrário, o grupo era frequentemente equiparado às bandas militares que também eram requisitadas para festejos em localidades com maior poder económico.

As bandas militares eram consideradas artisticamente superiores às similares civis e eram também contratadas para as festas mais importantes, de onde se destacava a festa de La Salette de Oliveira de Azeméis. No caso da festa de 1902, já no século XX, foram convidadas, além da banda de Santiago de Riba-Ul, as bandas de Infantaria n.º 2 (Lisboa) e Infantaria n.º 18 (Porto). A missa solene foi executada por “*uma orchestra composta de músicos das duas bandas militares e d’outros elementos d’este concelho, sob a regência do distinto compositor, Sr. Manuel José de Pinho Júnior de S. Thiago de Riba-Ul*” (O Jornal do Povo, 20/7/1902). Este dado reitera a ideia veiculada publicamente segundo a qual a banda de Santiago de Riba-Ul, na figura dos seus músicos e do seu maestro, estaria efetivamente ao nível das bandas militares consideradas modelo.

A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul era também solicitada para tocar em eventos privados de famílias abastadas de Oliveira de Azeméis. Neste contexto era normalmente como *orquestra* que os serviços da banda eram solicitados, quer no âmbito religioso, quer por ocasião de outros festejos particulares (em bailes, jantares ou serões musicais). Era frequente, por exemplo, a apresentação na “*capella particular dos nobres condes do Covo*”¹⁸⁹ (O Jornal do Povo, 28/12/1895) durante a missa do galo.

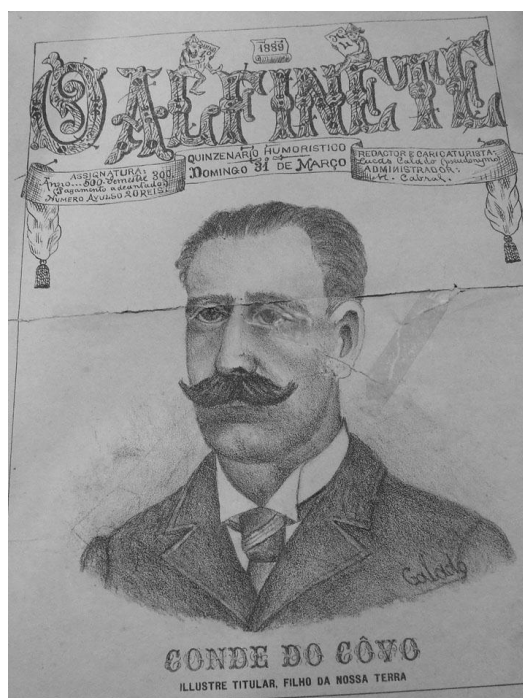


Fig. 26 - Retrato do Conde do Covo. Imagem retirada do jornal *O Alfinete* de 31/3/1889.

¹⁸⁹ Ainda relacionado com a mesma família, celebrou-se em 1899 a aquisição de utensílios para a fábrica de vidros de que eram proprietários, tendo sido organizado um jantar ao som do grupo de Santiago.

Na minha opinião, terá sido justamente a capacidade de resposta que o grupo de Santiago de Riba-Ul tinha para se adaptar aos mais variados contextos públicos e privados que, de alguma forma, contribuiu para a sua quase omnipresença nos mais variados momentos de performance musical. Talvez por isso, os registos encontrados nos livros de contas nos indiquem uma enorme atividade em toda a época do ano. E esta atividade, por sua vez, revertia em favor de um maior empenhamento do grupo em ensaios, preparação e dedicação por parte dos músicos, para além do empenho dos maestros em escrever obras originais principalmente para a formação que mais a distinguia das congéneres – a *orquestra*.

5.5 - A linhagem familiar – continuidade e gregarismo

A partir dos discursos veiculados pelos jornais, é possível perceber que a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul foi um agrupamento com uma atividade permanente e continuada ao longo de várias décadas. No sentido de perceber o modo como este grupo garantiu o seu gregarismo ao longo das diferentes gerações, procurei identificar os protagonistas que ajudaram a construir o percurso do agrupamento. Para além dos maestros Pinho Júnior e Silva Pereira, não existem menções significativas nos jornais sobre os restantes músicos e, por isso, recorri a outras fontes que pudessem fornecer alguns dados sobre indivíduos que não estavam identificados. Tendo em conta que, no século XIX, não existia nenhum sistema de recenseamento civil para além do militar, e que o país se caracterizava também por uma profunda tradição católica, recorri aos registos de batismo, casamento e óbito de Santiago de Riba-Ul na tentativa de identificar indivíduos que, de acordo com a hipótese que coloquei, pudessem estar associados à profissão de “músico”. Na maioria dos casos, é um facto que a participação nas bandas de música constituía o passatempo dos homens, que se juntavam no fim de um dia de trabalho para ensaiarem as peças do seu repertório. Ser músico da filarmónica, na generalidade, não era, portanto, uma profissão, tanto mais que muitos grupos atuavam de forma gratuita, não obtendo daí rendimento significativo que sustentasse os seus membros. Porém, não seria esse o caso dos músicos de Santiago de Riba-Ul da segunda metade do século XIX e início do século XX, que se afastavam da tendência amadorista dos seus similares e apresentavam uma atividade quase contínua durante todo o ano.

Desta forma, foi-me possível traçar uma rede de famílias (de onde se destacam as famílias Pereira, Pinho, Ferreira e Azevedo) e de gerações que foram, provavelmente, os garantes da continuidade da banda, como sugere o *Correio de Azeméis* em 1929:

E como havemos de explicar a longa existência desta banda de musica, quando tantas outras, depois dela, surgiram e desapareceram, sem deixar vestígios nem recordação? É que os seus elementos, desde o regente ao mais humilde dos executantes, foram sempre da freguesia, com ligeiras excepções, sem influência no conjunto, e porque, nesta banda, o virtuosismo passa de pais a filhos, em perfeitas dinastias artísticas que, numa ronda de harmonia de beleza, espalham a sua fama e o nome da sua terra por dezenas de léguas em derredor, tornando-a querida e disputada. (...) E foi sempre assim: nessa terra a prata da casa revelou-se sempre de finíssimo toque e salvou, em todas as crises, os créditos da reputadíssima banda da vizinha freguesia de S. Tiago (Correio de Azeméis, 16/5/1929).

A anotação dos registos paroquiais principiou no ano de 1641, mas os assentos eram simplificados e com dados vagos e incompletos¹⁹⁰ sobre os indivíduos. A partir de 1860, os registos passaram a ter outro formato, quando o padre Joaquim Ribeiro de Castro, “*para evitar todo e qualquer descaminho que possa haver para o futuro, dos Livros do Registo Paroquial, attendendo à sua pequenez*”¹⁹¹, passou a incluir a profissão (do próprio, ou do pai e dos padrinhos em caso de batismo), o nome completo dos pais e avós dos indivíduos, além do local de proveniência. Já nesse ano (1860) surgem vários indivíduos com a profissão de músico. Foi desta forma que localizei o primeiro indivíduo registado com a profissão de músico – José Joaquim de Santiago – num registo de óbito do seu filho António Joaquim de Santiago¹⁹² em 1886, também ele músico. Seria José Joaquim de Santiago do lugar de Pereira (talvez por isso os seus filhos tenham adotado Pereira como apelido a seguir a Santiago), nascido em 1770¹⁹³ e casado com Teresa Maria de Jesus em 1791, o patriarca de uma extensa linhagem familiar ligada à banda – os Silva Pereira e os Pinho. Infelizmente, no seu registo de batismo o formato de identificação ainda era o simplificado, e não foi possível determinar se o pai também seria músico. Este dado permite retomar a ideia da datação da fundação da banda uma vez que, existindo um indivíduo especificamente associado à profissão de músico nascido em 1770, ele estaria efetivamente vinculado à banda embora não seja possível perceber desde quando. Porém, localiza-nos a existência da banda muito provavelmente no final do século XVIII.

¹⁹⁰ Outro obstáculo que encontrei foi o facto de não haver rigor na escrita dos nomes, que muitas vezes eram mencionados incompletos (simplesmente “Manuel”, por exemplo) ou atribuindo o lugar de residência ou alcunha ao sobrenome. Creio que também na família dos músicos se tenha passado a mesma situação, como é o exemplo de “Santiago Pereira”, em que Pereira era um lugar onde residiam muitos elementos, e Santiago o nome da freguesia.

¹⁹¹ Livro n.º 7 (1849-1863) dos registos paroquiais de Oliveira de Azeméis, página 56.

¹⁹² Filho de Teresa Maria e José Joaquim de Santiago, faleceu em 1886 com 68 anos. Livro n.º 38 (1886) dos Registos paroquiais de Santiago de Riba-Ul.

¹⁹³ Livro n.º 4 dos Registos paroquiais de Santiago de Riba-Ul, página 35.

Sabemos que o primeiro regente que se conhece terá sido António José Valério, que fixou residência em Ovar em 1812 deixando, por isso, de aparecer nos registos de Santiago de Riba-Ul. Por outro lado, faleceu em 1843, numa época em que os registos ainda eram simplificados e bastante incompletos. No entanto, é factual que Valério nasceu na freguesia de Santiago de Riba-Ul no ano de 1761 e se casou em 1803 com Ana Maria¹⁹⁴, tendo fixado residência em Ovar para dirigir a filarmónica local a partir de 1812. Através do cruzamento de dados foi possível confirmar que Valério e José Joaquim de Santiago eram primos diretos, sendo que a mãe de Valério é irmã do pai de José Joaquim, filhos de Manuel de Santiago e Andreza Maria. Este dado remete-nos de novo para a questão da idade da banda: até que ponto a relação familiar destes indivíduos não indicia a existência de antecedentes músicos na sua família? Embora não seja possível responder a esta pergunta, ela permite-nos no entanto localizar a existência de músicos com possibilidade de pertencer e dirigir uma banda em Santiago de Riba-Ul, no século XVIII, suportando assim, através de dados factuais, o que tem vivido no domínio exclusivo da oralidade.

Os quadros seguintes apresentam, respetivamente, a genealogia das famílias Pereira e Pinho, com os descendentes diretos (os que têm profissão de músico¹⁹⁵ são assinalados a negrito e sublinhado) de José Joaquim de Santiago, e das famílias Ferreira e Azevedo. No caso de alguns músicos pertencentes às famílias mencionadas, não foi possível determinar o grau de parentesco entre os restantes membros, pelo que aparecem isoladamente.

¹⁹⁴ Livro n.º 5 dos Registos paroquiais de Santiago de Riba-Ul, página 172.

¹⁹⁵ Por vezes, em alguns registos paroquiais, é frequente encontrar outras atividades profissionais associadas aos músicos. Esse é o caso de Augusto da Silva Pereira, referido como proprietário em 1895 (livro 47, página 2), Joaquim Ferreira da Silva como negociante e Alberto Martinho d’Azevedo como professor de 1^{as} letras, professor de instrução primária ou professor régio. Averiguando os livros de recenseamento militar de Oliveira de Azeméis para cruzamento de informações, encontramos o mesmo problema em relação a Manuel José d’Azevedo Ferreira referido como tamanqueiro, António Joaquim Ferreira como pedreiro, e Joaquim da Silva Pereira como serrador. N.º *O Jornal do Povo* (5/8/1899) encontramos também a referência de que Manuel Maria da Silva Pereira era escrivão de direito em Celorico da Beira. Embora tenha encontrado apenas um músico a quem também é atribuída a profissão de tamanqueiro, é possível perceber que vários elementos das famílias Pinho e Ferreira exerciam esta profissão. Calculo que vários músicos deverão ter passado despercebidos na minha análise por terem, justamente, optado por indicar a profissão que seria o seu sustento principal.

Gráfico genealógico n.º 1 - as famílias **Pereira e Pinho**

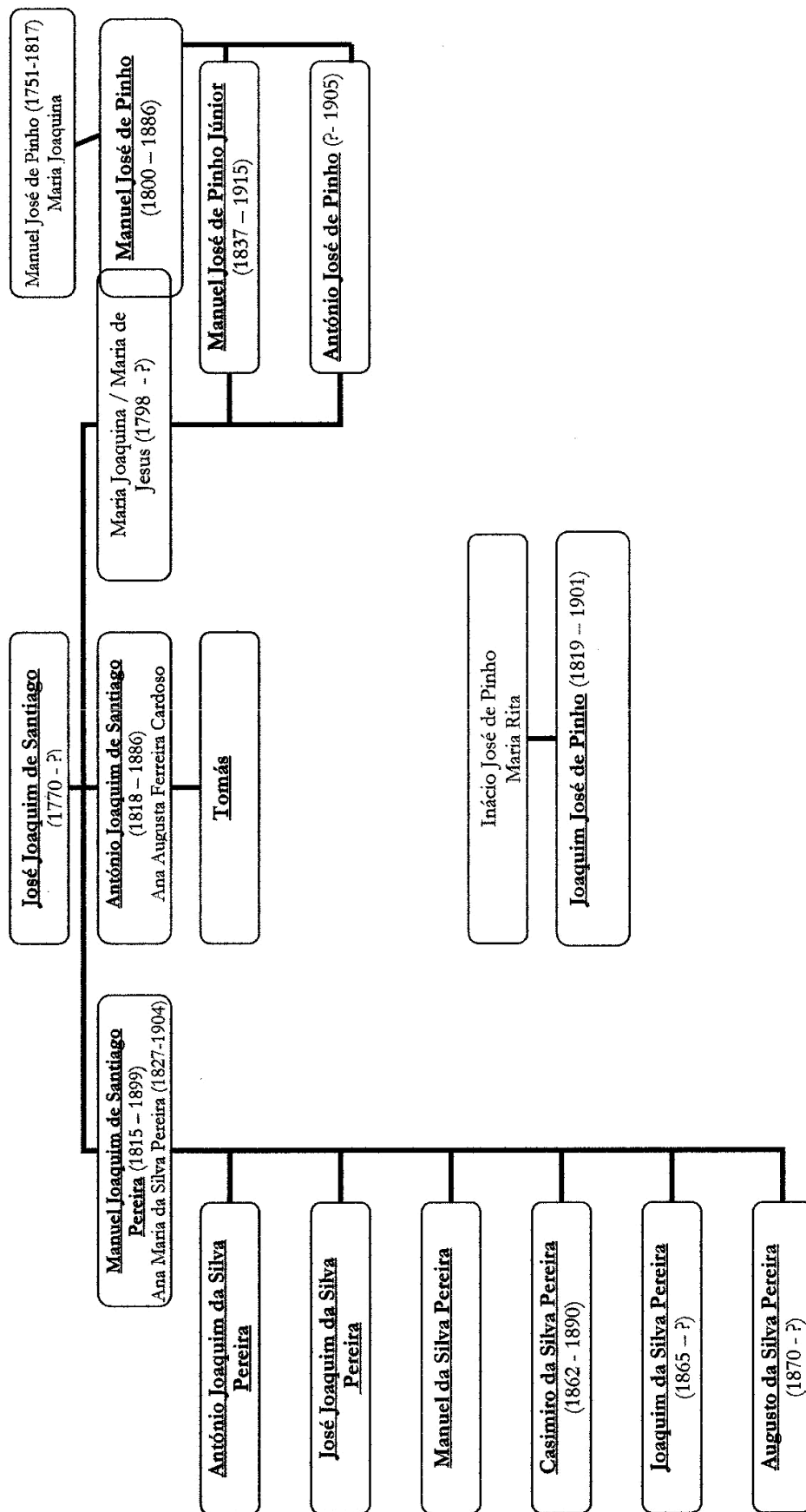


Gráfico genealógico n.º 2 - a família **Ferreira**

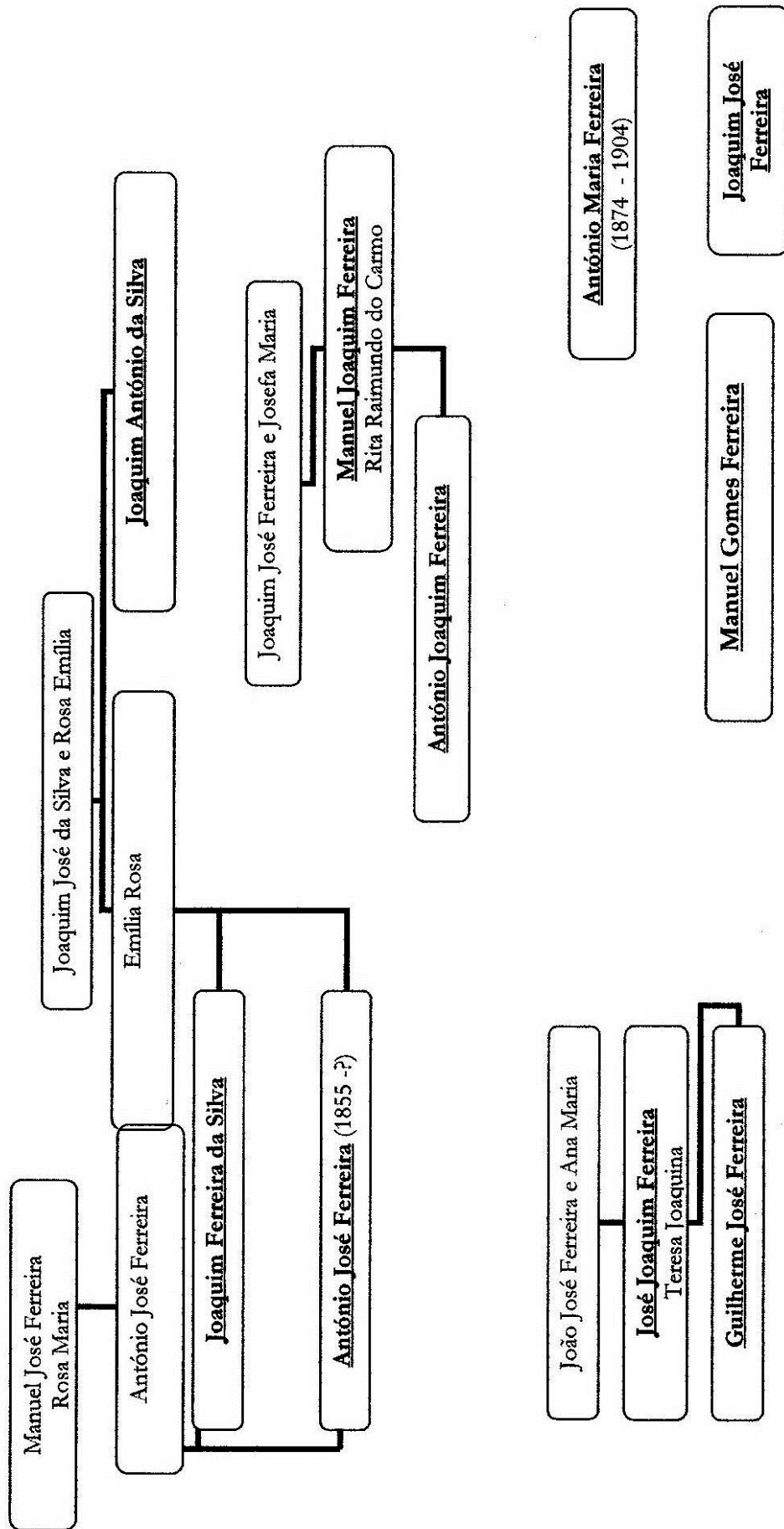
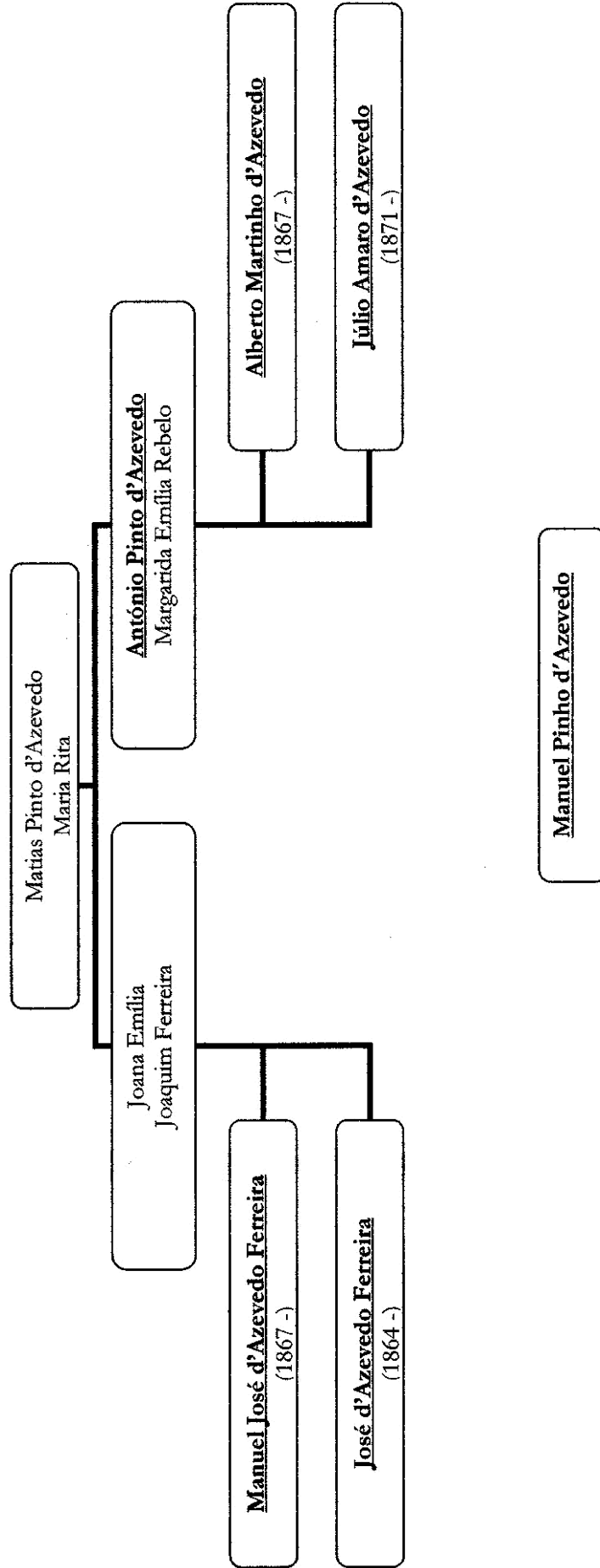


Gráfico genealógico n.º 3 - as famílias **Ferreira e Azevedo**



Alguns elementos das famílias Pereira e Pinho, identificados no quadro genealógico n.º 1, foram recorrentemente enunciados pelos membros da banda ou mesmo por habitantes de Santiago de Riba-Ul com quem falei. Por outro lado, em nenhum outro contexto além destes registos (e dos registos de recenseamento militar) encontrei referências a elementos das famílias Ferreira e Azevedo. Por esse motivo, darei maior enfoque aos músicos das famílias Pereira e Pinho (quadro genealógico n.º 1), onde estão representadas três gerações de músicos que contribuíram durante o século XIX, aparentemente de forma significativa, para as atividades da banda.

José Joaquim de Santiago, o primeiro indivíduo a ser identificado nos registos paroquiais como músico, foi pai de dois músicos e de uma filha que também se casou com um músico. Desta segunda geração, destacou-se Manuel Joaquim de Santiago Pereira (nascido em 1815), o “*executante mais estimado da philharmonica de S. Thiago, de que fez parte até quasi aos seus últimos dias*” (O *Jornal do Povo*, 5/8/1899). Mencionado nos registos paroquiais como “mestre músico” ou “mestre da música”, 6 dos seus filhos¹⁹⁶ foram músicos da banda e é o autor dos livros de contas da segunda metade do século XIX depositados no acervo.

É através da irmã deste, Maria Joaquina (por vezes referida como Maria de Jesus, nascida em 1798), que se protagoniza um cruzamento de famílias de músicos, quando esta se casa com Manuel José de Pinho (1800-1886), músico, e têm dois filhos, Manuel e António, também eles músicos. Seria o filho com o mesmo nome, Manuel José de Pinho, ao qual foi acrescentado o apelido “Júnior” como forma de os distinguir, o músico, maestro, professor e compositor mais importante do grupo nas últimas décadas do século XIX. No entanto, para além da atividade na banda, em 1866 já Pinho Júnior dava aulas de piano em casa e ao domicílio, sobretudo nas casas nobres do concelho. De acordo com os jornais noticiosos, o músico era principalmente reconhecido como compositor de obras religiosas, como pude comprovar através de um artigo de João da Silva Correia, referindo-se à opinião de Sousa de Morais:

Numa dessas surtidas, (vínhamos dizendo), em conversa com Sousa de Morais, falando-nos este da obra musical prodigiosa do Pinho, de S. Tiago, o excelso compositor Morais opinava que, corresse e saltasse quem quisesse, que não encontraria música sacra mais bela do que a do ansião de S. Tiago de Riba-Ul. Aquilo não era música, nem era nada; eram peças de filigrana em oiro fino, às braçadas (O Correio de Azeméis, 5/10/1972).

¹⁹⁶ Um dos filhos de Manuel Joaquim, Manuel Maria da Silva Pereira, foi regente e um dos fundadores da Filarmónica Oliveirense em 1879.

De facto, foi no repertório sacro que o compositor ganhou maior notoriedade, principalmente nas obras dedicadas à Semana Santa¹⁹⁷ e a festividades cíclicas católicas, como o Corpo de Cristo. No entanto, o trabalho e mérito do “*insigne compositor*” (O *Jornal do Povo* 25/5/1883), como foi apelidado na época, era também reconhecido como professor e maestro:

No dia 11 do corrente celebrou-se o 1º aniversário da instalação da Associação de Socorros Mútuos de S. Thiago de Riba-Ul. (...) Houve música até uma hora da noite, à frente da qual esteve regendo as melhores peças do seu variado repertório o distintíssimo professor Manuel José de Pinho Júnior (O Jornal do Povo, 16/6/1885).



Fig. 27 - Fotografia da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul do ano de 1890, altura em que Pinho Júnior, com 53 anos, ainda dirigia o grupo. Por esta época a filarmónica completa seria constituída por 29 pessoas, como nos mostra a fotografia. Embora não tenha sido possível identificar os músicos junto dos meus colaboradores, é possível que Pinho Júnior seja o indivíduo que aparece em primeiro plano sentado no bombo, que provavelmente seria executado pelo jovem que se encontra ao seu lado, segurando a baqueta. [Fotografia de autor desconhecido].

¹⁹⁷ Eis uma crítica n’O *Jornal do Povo* sobre composições para a Semana Santa no ano de 1883: “*A música foi a de S. Thiago, regida pelo sr. Pinho, que se houve magistralmente na execução. Os novos Responsórios de 5ª feira santa agradaram geralmente e cremos que bastava só este trabalho para fazer a reputação do seu autor; o sr. Pinho, se elle não fosse já bem conhecido como muzico e compositor distincto*” (O *Jornal do Povo*, 27/3/1883).



Fig. 28 - O busto de Manuel José de Pinho Júnior esculpido em 1939 pelo pintor e escultor de Santiago de Ribai-Ul, Alípio Brandão. O busto, esculpido vários anos após a morte do compositor, encontra-se no cemitério da freguesia. [Fotografia de Helena Lourosa].

Pinho Júnior não dirigiu a banda até à sua morte, em 1915. Em 1892¹⁹⁸, delegou a regência da banda ao seu primo Augusto da Silva Pereira, filho mais novo de Manuel Joaquim de Santiago Pereira, nascido em 1870 (com 100 anos de diferença de seu avô paterno músico, José Joaquim de Santiago).



Fig. 29 - Fotografia da década de 1930 de Augusto da Silva Pereira, conhecido localmente como “Ti Augusto das Portas”. [Fotografia de autor desconhecido].

¹⁹⁸ No dia 6 de agosto de 1892, *O Jornal do Povo* noticia a mudança de regência: “Assumiu há dias a regência da philarmónica de S. Thiago – uma das mais creditadas do districto – o nosso amigo, Sr. Augusto da Silva Pereira. O novo regente, que é um moço tão inteligente quanto modesto, há-de saber conservar os créditos, de que há muito vem gosando a philarmónica de S. Thiago. O Sr. Pereira chegou há pouco do Porto, onde esteve estudando harmonia com o reputado maestro, Sr. Lucas Pires” (*O Jornal do Povo*, 6/8/1892).

Na regência mantinha-se a tradição de família. Silva Pereira era reconhecido na imprensa como um “*hábil rabequista*” (violinista), tendo estudado no Porto. O seu papel como professor de música, compositor e maestro eram garantia de que a banda mantinha uma “*regência superior*” e era constituída por “*executores exímios*” (O *Jornal do Povo*, 15/2/1902).

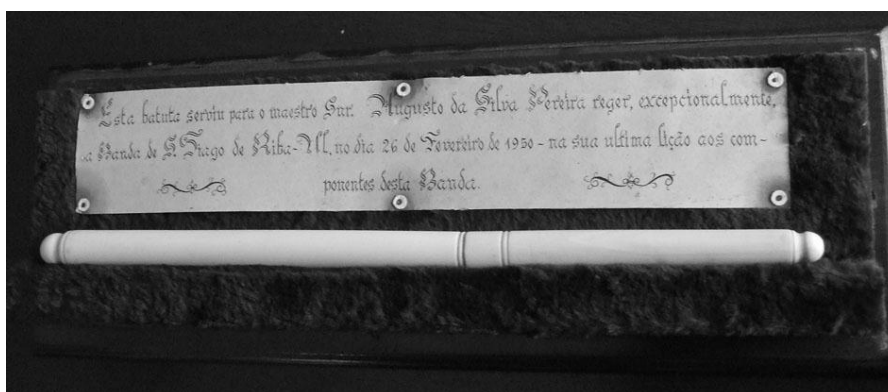


Fig. 30 - Fotografia da batuta usada por Augusto da Silva Pereira. No interior da caixa encontra-se a seguinte referência: “Esta batuta serviu para o maestro Sr. Augusto da Silva Pereira reger, excepcionalmente, a Banda de S. Tiago de Riba-Ul, no dia 26 de Fevereiro de 1950 – na sua ultima lição aos componentes desta Banda.” [Fotografia de Helena Lourosa].

Pelos múltiplos testemunhos escritos e, sobretudo, pelo modo como eles se referem ao papel dos músicos e dos maestros, é possível perceber que a banda de Santiago de Riba-Ul era também uma espécie de escola de músicos de grande exigência, que de alguma forma influenciaram o meio musical circundante. Na verdade, alguns músicos eram poli-instrumentistas tocando um instrumento de sopro, um de cordas e piano, demonstrando uma formação e competência artística em instrumentos alheios à estrutura do grupo. Alguns procuraram orientação com mestres “eruditos” da sua época, sobretudo no Porto. Também por essa razão, os músicos da banda de Santiago de Riba-Ul eram chamados a reforçar outras formações tocando em ocasiões especiais. Para além disso, o facto é que alguns membros da banda, como António Valério, Manuel Maria da Silva Pereira e Armando de Pinho Dias, exemplos de gerações e épocas diferentes, deram o seu contributo quer para a fundação, quer para a formação e orientação de outros grupos do meio filarmónico. Face a esta rede de cumplicidades e influências, podemos dizer que a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul terá tido um papel ativo na criação de grupos congéneres, cujos contributos favoreceram o aumento do associativismo no quadro filarmónico a nível regional e ajudaram a criar modelos. Essas influências traduziram-se na cedência de meios humanos que permitiu a organização de

novos grupos musicais, promovendo o acesso da formação musical a mais indivíduos, assim como a disseminação de repertório original criado pelos maestros. Um dos primeiros casos passíveis de se identificar ocorre em 1812, com a orientação da filarmónica de Ovar pelo maestro Valério que, inclusivamente, mudou a sua residência para aquela vila onde veio a falecer.

Mas os protagonistas que contribuíram para o prestígio da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul não foram apenas os instrumentistas e maestros, mas também o grupo coral sacro, do qual se salientavam as vozes femininas.

A Banda de S. Tiago de Riba-Ul primou sempre pelo grupo coral sacro, que teve, através dos tempos, grandes cantoras. Merecem especial referência as amadoras D. Leopoldina Pinto Basto da Costa Kopke de Carvalho, D. Maria da Assunção Ferreira de Azevedo, D. Maria Augusta da Costa Lemos, D. Elvira da Costa Marques e a consagrada Rosa das Tabuaças (O Correio de Azeméis, 5/10/1972).

De facto, e contrariamente à crença segundo a qual as bandas filarmónicas eram agrupamentos exclusivamente formados por homens, o caso da banda de Santiago de Riba-Ul mostra-nos que a participação das mulheres como cantoras não só era possível como aumentava o prestígio do grupo. No que concerne às partes vocais masculinas (baixo e tenor), eram alguns instrumentistas do grupo que as executavam.

Embora não tenha encontrado dados biográficos sobre as cantoras – exceto no caso de Leopoldina Pinto Basto Kopke de Carvalho –, é possível que as restantes enunciadas na notícia citada fossem parentes dos músicos, pelo que nos sugerem os sobrenomes Ferreira, Azevedo, Costa e Lemos e, em parte, isso justifique uma boa aceitação da sua participação no grupo.

Nascida em 1846¹⁹⁹ numa abastada família oliveirense, Leopoldina Pinto Basto da Costa Kopke de Carvalho residiu no Porto e frequentou os círculos culturais musicais desta cidade. Eram frequentemente noticiadas n’*O Jornal do Povo* a sua partida ou chegada à vila de Oliveira de Azeméis, as performances como cantora, os convites para participar em eventos públicos ou privados²⁰⁰ e mesmo o seu estado de saúde. É provável que o seu professor de música tenha

¹⁹⁹ Consulta do site http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=516994. Acesso no dia 9/8/2010.

²⁰⁰ Por se distinguir na sociedade local, era solicitada para alguns eventos, como notícia *O Comércio do Porto* de 1864, a propósito da distribuição de prémios pelos exames dos alunos de instrução primária: “Para a sua distribuição foi, de commum accordo, rogada a ex.ma snr.ª D. Leopoldina, filha do ex.mo par do reino José da Costa Sousa Pinto Basto, que teve a bondade de querer assistir a este acto, e que de bom grado annuiu a tal rogativa; senhora de incontestável merito, não só por ser filha de tal pai, mas também por suas prendas naturaes e illustração litteraria, e por isso muito apropriada para a missão de que se dignou encargar-se” (*O Comércio do Porto*, 9/9/1864).

sido Pinho Júnior, habitual mestre dos filhos dos nobres da região, e poderá ter sido deste contacto que surgiu a sua ligação ao grupo de Santiago de Riba-Ul. Por outro lado, foi na companhia de seu pai que Francisco Eduardo da Costa visitou o concelho de Oliveira de Azeméis e ofereceu obras suas à Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, o que sugere uma relação da família com o grupo.

Casada com António Maria Kopke de Carvalho, engenheiro inspetor da Circunscrição Industrial do Norte, em 1870 D. Leopoldina apresentou-se como cantora em várias agremiações do Porto, ao lado de figuras da música erudita oitocentista como Miguel Ângelo Pereira, Nicolau Ribas, Carlos Dubini, Joaquim Casella, Xisto Lopes, Augusto Suggia, Marques Pinto, Bernardo Moreira de Sá e António Reparaz, maestro e compositor espanhol que lhe dedicou a sua ópera *Rinegata*.

D. Leopoldina e o marido (referenciado como *baixo* no elenco de alguns coros) incorporavam ativamente o movimento mecenático de apoio à formação e manutenção de sociedades musicais²⁰¹ que proliferaram no Porto na segunda metade do século XIX. As agremiações a que se associou foram a Filarmónica Portuense (fundada por Francisco Eduardo da Costa, amigo de seu pai), o Club Lírico-Dramático – onde o seu marido desempenhou o papel de 1º Secretário –, o Club de Cadouços (que também organizava serões dançantes) e o Club da Foz.

Devido à “*fagueira vibração da sua sympathica voz*” (*O Comércio do Porto*, 7/10/1884), D. Leopoldina era mais solicitada como cantora, apresentando-se a solo²⁰² ou em coro, como soprano ou meio-soprano, embora também tocasse piano²⁰³ e órgão. Mantendo residência fixa no Porto, era em Oliveira de Azeméis que a família Kopke de Carvalho se instalava sazonalmente, altura em que a cantora se juntava ao grupo de Santiago de Riba-Ul, como aconteceu na festividade mais importante do concelho, a festa de La Salette, em 1887:

²⁰¹ “*Concerto de amadores – Dissemos há dias que se tractava de organizar uma sociedade de amadores de musica, de ambos os sexos, a qual proporcionaria no Palácio de Crystal aos seus sócios e outras pessoas por estes convidados os aprazíveis passatempos conformes aos fins da sua instituição. Effectivamente parece que tão louvável ideia adianta terreno no caminho da sua realisação, projectando-se para breve um concerto puramente particular no local acima indicado. As pessoas que foram convidadas para dirigir os trabalhos n’esse sentido são as snr.as viscondessa de Balsemão, Mad. Isarié, Mrs. Crawford, D. Leopoldina Kopke de Carvalho, (...), António Kopke de Carvalho, (...). Consta-nos que no concerto tomarão parte, entre outras, as snr.as D. Maria José Fornellos, D. Leopoldina Carvalho, (...) D. Sophia Archer, D. Cecilia Archer, (...) António Kopke de Carvalho, (...) Thomaz Archer e Marcos Archer*” (*O Comércio do Porto*, 15/6/1870).

²⁰² Com incursões em vários estilos musicais, cantou excertos de obras de compositores como Donizetti, Verviano, Rossini, S. Mercadante, Franz Lachner, G. Palloni e J. Denza.

²⁰³ Em 1870 apresentou-se numa performance que incluía 12 pianos.

Na praça tocaram as philarmónicas – Oliveirense e de S. Thiago, e a banda do 18 (...). No Domingo de manhã houve na igreja missa a grande instrumental pela musica de S. Thiago. A ex.ma Sr.^a D. Leopoldina Pinto Basto de Carvalho cantou admiravelmente alguns solos e Ave Maria (O Jornal do Povo, 19/8/1887).

De acordo com os registos de imprensa a presença da cantora conferia um valor acrescentado à festividade em que participava, como é exemplo a referência à sua colaboração na festa de Nossa Senhora do Livramento em Carregosa no ano de 1887:

(...) a distinctissima amadora a ex.ma Sr.^a D. Leopoldina Kopke de Carvalho, vae, por especial obsequio, abrilhantar com a sua esplendida voz a parte musical da festividade, cantando alguns sollos da missa (O Jornal do Povo, 6/9/1887).

Também se apresentava em eventos privados do Conde do Covo, frequentemente na tradicional Missa do Galo, como faz referência *O Jornal do Povo* (27/12/1899): “*A missa foi acompanhada pela excelente orchestra de S. Thiago de Riba-Ul, cantando alguns solos a distincta amadora, ex.ma Sr.^a D Leopoldina Kopke de Carvalho*”. Existe ainda um registo sobre uma Missa do Galo na capela dos Condes do Covo que mostra que, em Oliveira de Azeméis, D. Leopoldina não se apresentava exclusivamente como cantora mas também como organista.

As notícias encontradas n’*O Comércio do Porto* e na imprensa local de Oliveira de Azeméis indicam que Leopoldina tinha efetivamente uma atividade regular como cantora, mas enquanto no Porto se dedicava essencialmente à apresentação de repertório secular, em Oliveira de Azeméis as suas prestações estavam fundamentalmente associadas a festividades religiosas:

D. Leopoldina Carvalho – Esta distincta amadora da arte de Rossini, que tão brilhantemente se tem assignalado com a sua deliciosa voz, fez-se ouvir na Quinta-feira Maior e no domingo de Paschoa à missa conventual na igreja matriz d’esta villa, cantando com inexecedível correção algumas composições musicais, que deliciaram os ouvidos dos assistentes que em ambos os dias affluiram extraordinariamente ao templo para admirar o talento musical e voz sublime da distincta amadora. (...) O hábil professor de musica Sr. Pinbo Júnior também acompanhou no órgão o “Miserere”, sua inspirada composição, a que a distincta amadora deu uma interpretação de relevo verdadeiramente magistral. As nossas sinceras felicitações tanto à talentosa amadora como aos cavalheiros que a auxiliaram (O Jornal do Povo, 28/3/1894).

A relação de D. Leopoldina com o grupo de Santiago de Riba-Ul não teria um caráter de efetividade, ao contrário do que parece ter acontecido com as restantes cantoras que integrariam o grupo coral sacro. Afinal, a alusão a vozes agudas (tiple, soprano e meio-soprano) na maior parte das obras pertencentes ao espólio do grupo indica isso mesmo e era necessário ter um

coro com elementos mais regulares. No entanto, o facto de D. Leopoldina ter acompanhado o grupo de Santiago de Riba-Ul constituía um argumento de prestígio que, de alguma forma, contribuiu para a criação de uma imagem de “qualidade” ao mesmo tempo que desenvolvia, no interior do grupo, um sentimento de responsabilidade que reverteria num maior empenhamento performativo.

5.6 - Momentos de mudança, resistência e redefinição (séc. XX e XXI)

Durante a primeira metade do século XX, a conjuntura política nacional e internacional decidiu em parte uma mudança significativa no percurso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. A Grande Guerra e a emigração foram os principais fatores para essa mudança. Apesar destes contratempos, os jornais locais revelam que o grupo continuava a ser o preferido na região, a sua fama mantinha-se e grande parte do seu reconhecimento continua a dever-se à qualidade dos maestros que a lideravam.

Maestros	Período de regência	Observações
António José Valério	?	A informação de que foi o primeiro regente conhecido da banda resulta exclusivamente da tradição oral, pois não encontrei nenhum documento que referisse claramente o seu envolvimento no grupo. A ter sido maestro do grupo de Santiago de Riba-Ul, seria num período anterior a 1812, ano em que abandonou a localidade para se fixar em Ovar, passando a reger o grupo local.
José Joaquim de Santiago	?	O mais antigo maestro referido num documento paroquial de Santiago de Riba-Ul. Desconhece-se o período em que exerceu funções.
Manuel Joaquim de Santiago Pereira	?	Filho do anterior, é também autor dos livros de contas oitocentistas da banda. Desconhecem-se obras da sua autoria, bem como o período em que regeu a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.
Manuel José de Pinho Júnior	? - 1892	Um dos mais reconhecidos maestros da sociedade oitocentista local, compositor de um grande número de obras encontradas no acervo do grupo. Em 1866 já regia a banda, desconhecendo-se a data certa em que tomou a direção a seu cargo.

Augusto da Silva Pereira	1892 - 1927 1933 - 1944	Desenvolveu intensa atividade como compositor, tendo-se também destacado como violinista.
Armando de Pinho Dias	1927 - 1933 1944 - 1954	Copista e compositor de algumas obras, das quais se destaca o <i>Hino</i> da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Estudou com Luiz Costa, no Porto, e lecionou piano no concelho de Oliveira de Azeméis.
Sargento Manuel Moreira	1954 - 1955	Exerceu atividade como compositor, mas em menor escala que os seus antecessores. Embora não fosse natural da freguesia, viveu e foi acolhido pela comunidade como um verdadeiro conterrâneo, tendo sido sepultado em Santiago de Riba-Ul. Dirigiu o grupo durante um ano.
Júlio Carvalho d’Azevedo	1955 - 1961	Genro do antigo maestro Augusto da Silva Pereira, apenas se relacionou com o grupo enquanto músico e maestro. Não exerceu atividade como compositor.
Armindo da Silva Pinho	1961 - 1970 1974 - 1982	Dirigiu o grupo na época de oficialização institucional, tendo formado, pela primeira vez na banda, um elemento feminino como instrumentista de sopro.
Manuel Correia	1970 - 1974	Dirigiu o grupo no início da década de 1970 e foi afastado, após “referendo” entre os músicos, por não ser natural da freguesia. Exerceu atividade (não muito significativa) como compositor.
Sargento Joaquim Fernandes	1982 - 1986	Não encontrei informações sobre este regente.
Emídio Costa	1987 - 1993	Natural da Maia, dirigiu o grupo num período de mudança e de esforços para que não sucumbisse, após o breve interregno de atividade.
António Ferreira da Silva	1993 - 2001	Além de maestro, exerceu também atividade como professor após a reorganização da escola de música da banda.
José Alexandre Silva Sousa	2001 - 2010	Natural de Santa Maria da Feira, iniciou a sua formação numa banda do concelho, tendo-se especializado, posteriormente, na área da música. Foi regente titular pela primeira vez na Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.
Mário Costa	2010 -	Natural da Maia, especializou-se em trompete e exerceu atividade enquanto músico em bandas filarmónicas, militares e orquestras sinfónicas. Além da regência da banda, exerce, atualmente, funções de docente em instituições de formação especializada.

Quadro 5 - Lista dos maestros da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.

Na verdade, o investimento na formação dos maestros parecia ser uma constante nos objetivos da banda. Seguindo os passos de Augusto da Silva Pereira, Armando de Pinho Dias²⁰⁴ (?-1954) investiu na sua formação artística e estudou piano com o compositor e diretor do Conservatório de Música do Porto, Luiz Costa (1879-1960). A partir da década de 1920 oferecia-se para afinar e lecionar este instrumento no concelho de Oliveira de Azeméis, ao mesmo tempo que passava a reger o grupo de Santiago de Riba-Ul. Embora não haja no arquivo depositado na Universidade de Aveiro nenhuma peça da sua autoria, Pinho Dias também foi compositor²⁰⁵, além de copista²⁰⁶ e maestro.

A banda parecia ver no maestro uma figura central para a garantia da sua qualidade artística. Essa garantia passava pela exigência na formação do próprio regente como uma espécie de carimbo de paternidade musical que *“tem feito tais milagres na sua terra que os rapazes nascem músicos perfeitos”* (*Correio de Azeméis*, 11/8/1924), o que contribuía para que a banda fosse considerada *“sem dúvida a melhor banda paisana do país”* (*Correio de Azeméis*, 5/6/1924) ou *“o melhor [grupo] entre os melhores do país”* (*Correio de Azeméis*, 11/11/1939). Em 1927, com a aquisição do primeiro fardamento, a banda adquiria também uma outra visibilidade²⁰⁷ pois, *“desde o instrumental à indumentária, perdeu o aspecto miserando que a caracterizava, e revestiu-se duma feição condigna da sua elevada categoria artística”* (*Correio de Azeméis*, 16/5/1929). Na verdade, durante muito tempo, o aspeto desleixado dos membros do grupo era a única crítica negativa que a imprensa lhe dedicava: *“a música de S. Tiago pode ouvir-se, mas não pode ver-se”* (*Correio de Azeméis*, 16/5/1929).

²⁰⁴ É a partir de 1927 que é referida nos jornais a regência de Armando de Pinho Dias. Contudo, pelo menos a partir de 1933, passou a reger a banda de Carregosa sendo substituído por Augusto da Silva Pereira. Armando de Pinho Dias voltou a reger a banda na década de 1940.

²⁰⁵ O *Hino da Banda de S. Tiago de Riba-Ul* (ver anexo 5), última faixa do CD gravado em 2004, foi composto por Armando de Pinho Dias.

²⁰⁶ Pinho Dias copiou e carimbou obras religiosas da década de 1920 que pertencem ao espólio do grupo.

²⁰⁷ *“Em tempos que não vão distantes, o primeiro relance d’olhos sobre este grupo musical, dispunha muito desfavoravelmente; e, se é certo que as primeiras emoções gravam indelevel e preponderante marca em espiritos demasiado impressionistas, não é menos certo que, por esse motivo, se impunha uma transformação na indumentária da banda, o que afinal se conseguiu, estando ela hoje dotada com um traje uniforme que poderosamente contribui também para o acolhimento lisonjeiro, que em toda a parte lhe dispensam”* (*Correio de Azeméis*, 16/5/1929).

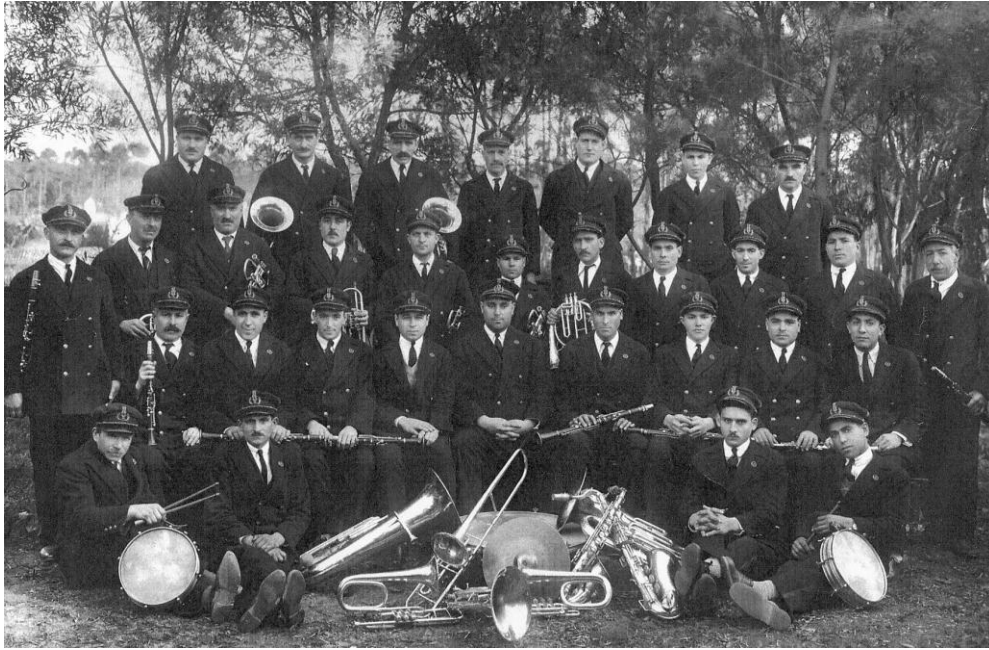


Fig. 31 - Fotografia do grupo em 1929, usando a farda estreada dois anos antes. À frente, ao centro, encontra-se o regente Armando de Pinho Dias. Na última fila, no lado esquerdo, encontra-se Júlio Carvalho de Azevedo, que viria a ser maestro entre os anos de 1955 e 1961. [Fotografia de autor desconhecido].

Durante muito tempo, e até mesmo depois da aquisição do seu fardamento, o grupo era conhecido na região como *a banda dos tamanqueiros*²⁰⁸ porque os músicos, alguns *tamanqueiros* de profissão, calçavam tamancos²⁰⁹. De acordo com opiniões da época expressas nos periódicos locais, este facto não era impeditivo de que fossem todos excelentes músicos. No entanto, a justificação que me foi dada, não só por elementos do grupo como por várias pessoas de Oliveira de Azeméis com quem contactei durante esta investigação, foi a de que este título de *banda dos tamanqueiros* terá surgido após uma deslocação do grupo à cidade do Porto, tendo sido desconsiderada devido à aparência dos seus músicos, conforme corrobora o testemunho do tenente João Alves, de 1929:

Para uns grandes festejos, que se realizaram no Porto, foi convidada a banda de S. Tiago, a qual depois foi depois regeitada pela sua má apresentação – cada executante ia vestido conforme queria ou podia... A banda tocou, porém, qualquer trecho, e tanto bastou para que de novo a incluíssem no programa, havendo-se com galhardia e brilhantismo. (Correio de Azeméis, 31/10/1929).

²⁰⁸ “Antes de ser conhecida por Banda de S. Tiago era designada por «banda dos tamanqueiros», designação que nada tinha de depreciativo, antes revelava a sua composição e origem. S. Tiago antes de ser terra de «sapateiros» era uma terra de tamanqueiros e alfaiates. A evolução dos tempos virou-lhe o nome, e aos tamanqueiros sucederam-se os sapateiros. Só em 1927 a banda se apresentou em público com farda. Até aí exibia-se com a indumentária normal de cada componente, onde não faltava o chapéu e os tamancos, como aliás se pode testemunhar com fotografias da época” (O Azemel, setembro de 1977).

²⁰⁹ De acordo com o Padre Messias, na zona de Viseu, na falta de dinheiro para comprar calçado, alguns músicos usavam *alpercatas* feitas de pano e borracha. Também Brucher (2005) refere histórias de músicos a tocar descalços nas arruadas para não enlamear o calçado com que se apresentariam mais tarde em concerto.

De facto, a profissão de tamanqueiro²¹⁰ aparece com frequência nos registos paroquiais oitocentistas de Santiago de Riba-Ul. Em 1927, ano em que se apresenta pela primeira vez com fardamento, a banda de Santiago de Riba-Ul segue a tendência de vários grupos congéneres e aproxima-se, visualmente, do atual paradigma de banda filarmónica em Portugal.

A aquisição de um edifício para os ensaios foi, também, um objetivo importante durante a primeira metade do século XX. Não tendo local fixo para trabalhar, a sede foi uma preocupação desde o início do século e permanece até aos dias de hoje. O problema ficou parcialmente resolvido através da cedência de um terreno e de uma elevada quantia em dinheiro por parte de Jacinto José da Silva, a que se juntaram outros contributos financeiros de vários santiaguenses. Assim, no dia 25 de maio de 1931 inaugurava-se uma casa de ensaios que teve o custo total de 11.200\$00. A Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis prestar-lhe-ia homenagem, em 1967, atribuindo o nome da banda à rua onde se edificou a sede.

A década de 1950 marca a queda do protagonismo e favoritismo que a banda teve até então, devido a dois fatores fundamentais:

- 1) A banda enfrentou uma concorrência cada vez maior, em parte devido à maior facilidade de deslocação dos grupos. A crescente prática de deslocação em autocarros de aluguer permitiu a contratação de grupos de localidades mais distantes nas festas onde tradicionalmente tocava a banda de Santiago de Riba-Ul. Este facto verifica-se não só nas funções exteriores como nas celebrações religiosas;
- 2) Por outro lado, Armando de Pinho Dias foi o último maestro do grupo a investir na área da composição²¹¹. Tendo em conta que grande parte do reconhecimento do grupo se devia, exatamente, ao repertório original – fator que o tornava preferido na contratação para os eventos – este aspeto foi decisivo para que o grupo passasse a ocupar um lugar de segundo plano no panorama local dos agrupamentos congéneres.

²¹⁰ Um dos músicos, o trompetista José Maria Ferreira (1885-1971) que iniciou a sua atividade na banda em 1902 e esteve ao seu serviço 69 anos, foi considerado um dos melhores músicos do norte e era conhecido por “Ti Zé Sapateiro”, em alusão à sua atividade profissional.

²¹¹ Embora o repertório da banda constasse essencialmente de obras de compositores internacionais e nacionais que nada tinham a ver com o grupo, houve dois maestros da banda de Santiago de Riba-Ul que também compuseram, embora em muito menor escala que os seus antecessores. São eles Manuel Correia e Manuel Moreira.

Deste modo, o repertório assemelhava-se ao de outras bandas que, ao mesmo tempo, apresentavam um incremento na formação e qualidade artística dos seus músicos. De acordo com o testemunho de Joaquim Godinho (2005), houve também alterações no coro que anteriormente tinha um colorido misto das vozes femininas e masculinas, e já seria nesta altura “*composto só por homens maduros*”. A banda continuou a ter as mesmas atividades, mas com menor intensidade.

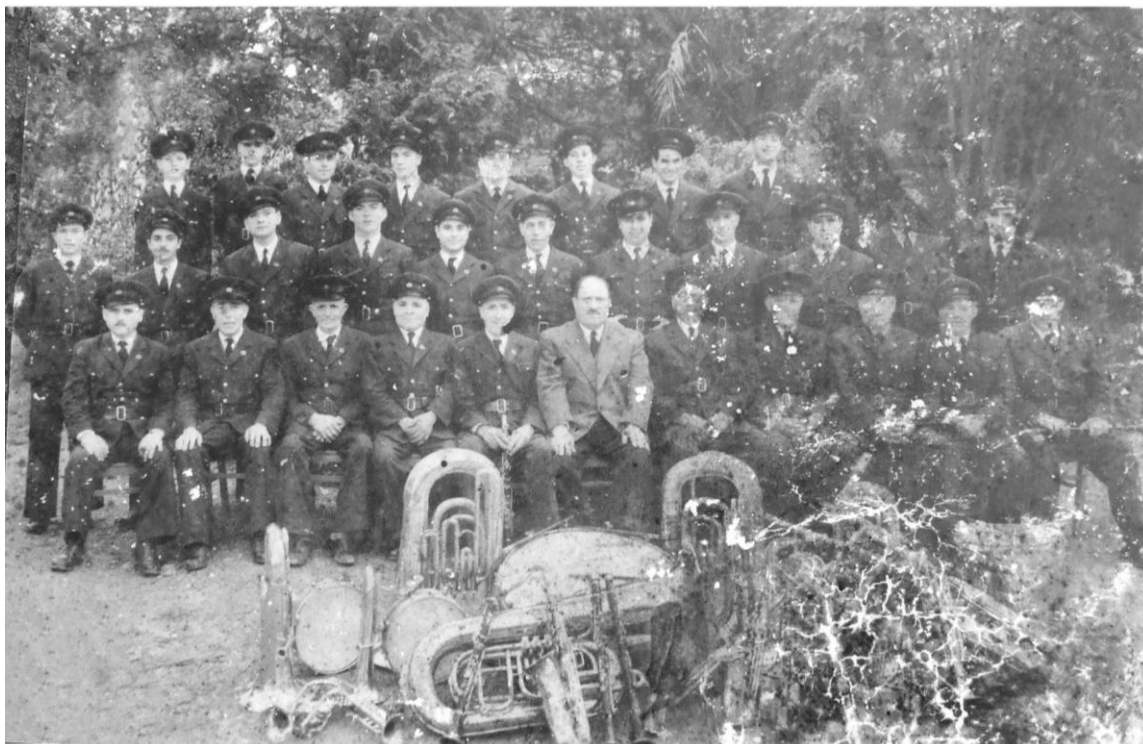


Fig. 32 - Fotografia da banda em 1960. Ao centro encontra-se o regente Júlio Carvalho de Azevedo. [Fotografia de autor desconhecido].

Embora atravessasse um período crítico, a banda, sob a regência de Júlio Carvalho de Azevedo²¹² (1885-1966), participou no 1º Concurso Nacional de Bandas Cívicas organizado pela FNAT e realizou prova eliminatória em Aveiro no dia 6 de fevereiro de 1960, sendo “a velhinha” (como era designada pelo jornal *A Opinião*) a única do concelho de Oliveira de Azeméis a participar. O grupo, que até à década de 1950 havia sido considerado no meio filarmónico como dos melhores a nível nacional ao ponto de não poder participar em concursos de bandas pela desigualdade que gerava na comparação com outros agrupamentos,

²¹² Genro de Augusto da Silva Pereira, casou com a sua filha Maria Isménia da Silva Pereira, professora. Júlio Azevedo exerceu durante cerca de 30 anos a função de secretário na Junta de Freguesia de Santiago de Riba-Ul.

não passou da prova eliminatória. O presidente de júri do concurso de bandas filarmónicas era membro da família Silva Pereira – Joaquim da Silva Pereira (1912-1992)²¹³ (*A Opinião*, 23/1/1960).

O período de crise acentuou-se devido a divergências entre músicos, desentendimentos que dificultavam o bom funcionamento interno. Uma vez que a gestão do grupo, que não tinha sócios, era feita pelos músicos, houve a necessidade de apelar ao apoio da freguesia e eger corpos administrativos²¹⁴ pela primeira vez, em 1961. Esta iniciativa foi bem sucedida e contou inicialmente com cerca de 300 pessoas. Para ajudar à recuperação, os corpos diretivos solicitaram apoio financeiro à Fundação Calouste Gulbenkian, mas a instituição não atribuiu nenhum subsídio ao grupo.

Até 1965 (altura em que Armindo da Silva Pinho já era o regente), o grupo manteve as mesmas funções, conservando também a sua constituição biestrutural como *filarmónica* e *orquestra*. Foi num periódico de 1965, por ocasião das festas de La Salette (*A Opinião*, 31/7/1965), que encontrei a última referência à *orquestra* de Santiago de Riba-Ul. A partir desta altura, todas as referências à banda indicam a existência de uma estrutura única que excluía os instrumentos de cordas, aproximando a sua constituição, atividades e quantidade de funções (bastante reduzida comparativamente ao período em que a sua presença nas festas comportava não só os festejos de rua mas também as missas) ao paradigma mais comum de banda filarmónica que conhecemos atualmente²¹⁵.

²¹³ Bisneto de Manuel Joaquim de Santiago Pereira, um dos regentes da banda e autor dos livros de contas oitocentistas. Joaquim da Silva Pereira, embrenhado com os tradicionais dotes musicais familiares, concluiu com elevada classificação o curso de violino no Conservatório Nacional de Lisboa, estudou em França, Áustria e Itália, foi maestro da Orquestra Sinfónica da Radiofusão Portuguesa e em 1968 presidiu à Comissão Portuguesa para a música da UNESCO, sendo o presidente do Sindicato dos Músicos. Tendo nascido em Macieira de Cambra – freguesia do concelho vizinho de Oliveira de Azeméis, Vale de Cambra –, Joaquim da Silva Pereira nunca chegou a tocar no grupo, apesar de reconhecer profundamente o valor que tinha sido conquistado pelos seus antepassados.

²¹⁴ Desta primeira direção fazia parte Joaquim Godinho, considerado por muitos o “padroeiro” do grupo, que desde então desenvolveu trabalho em diferentes quadrantes da banda e se tornou o principal informador nesta pesquisa.

²¹⁵ Com a criação de coros paroquiais que se apresentam nas liturgias, com a frequente substituição das bandas por outros agrupamentos nos arraiais, e com a progressiva extinção da realização das arruadas, as bandas perderam o protagonismo que tinham no contexto das festas religiosas e nos festejos “populares”. Esses fatores determinaram uma nova realidade do movimento filarmónico português, que atualmente procura destacar-se em meios e contextos de performance considerados eruditos.

A partir da década de 1970, confirmando as decisões do Concílio Vaticano II, são mais referenciados na imprensa os grupos corais de paróquia (incluindo um de Santiago de Riba-Ul) como responsáveis pelo acompanhamento musical das missas. No entanto, as funções que a banda cumpria nas celebrações não foram totalmente abandonadas e alguns instrumentistas, quando solicitados, estavam autorizados a tocar nas missas desde que respeitassem as leis litúrgicas e as prescrições diocesanas (vindas do bispado do Porto)²¹⁶. Nestes casos já não usam instrumentos de cordas, apenas os sopros. Por outro lado, em contextos seculares, as filarmónicas que tinham sido imprescindíveis nas festas em Oliveira de Azeméis começavam a ser substituídas pelos conjuntos de música popular e a concorrência já não se verificava apenas entre grupos congéneres, mas alastrava-se a outros tipos de performance musical. A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, que no início da década de 1970 tinha novo maestro (Manuel Correia), iniciava assim uma grande e longa caminhada de pedidos de apoio a várias empresas e entidades para fazer face às necessidades de renovação instrumental, de fardamento e, sobretudo, de instalações.

E com tal actividade, é de admirar e lamentar que a secular Banda, — que honra o nome da freguesia e do próprio concelho de Oliveira de Azeméis —, ainda permaneça a ensaiar numa casa em ruínas, escorada com pinheiros, pronta a abafar a Banda ao mais pequeno abado sísmico. Assim, não pode ser! Todos nós temos de ajudar, apoiar e incentivar, para que continue a espalhar a fama da sua divina Arte, mas temos que lhe dar uma casa condigna, onde o executante entre lá com prazer e não com o coração nas mãos à espera que lhe caia o estuque do tecto, nas partituras e instrumentos, para não falar numa possível fractura de crâneo (A Voz de Azeméis, 17/7/1971).

É interessante verificar a importância que a banda, mesmo sem meios e condições, continuava a ter na freguesia. É justamente neste período de evidente fragilidade que a banda consegue finalmente o seu estandarte²¹⁷, símbolo que grande parte das bandas já ostentava, e que foi oferecido em 1972 pelo industrial Osvaldo Pinto após uma crítica dos jornalistas d'*A Voz de Azeméis* (23 de outubro de 1971) às senhoras da freguesia que não se dispunham a bordá-lo.

²¹⁶ De acordo com a direção, ainda hoje é feito um pedido de autorização ao Bispo do Porto. O documento a solicitar a permissão é enviado pelo padre de Santiago de Riba-Ul que, aludindo aos bons princípios dos elementos da banda, intercede junto da autoridade eclesiástica da diocese para que seja autorizada a sua apresentação nas festividades. Nos casos em que são contratados por localidades pertencentes a outras dioceses, a autorização é pedida ao Bispo dessa diocese, em conformidade com a autorização do Bispo do Porto. Outro aspeto importante é a solicitação pelas Comissões de Festas de uma lista com o repertório a tocar para pedirem a licença de direitos de autor.

²¹⁷ Bandeira com a insígnia representativa da instituição.



Fig. 33 - Fotografia do estandarte da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Nele encontramos como elementos decorativos uma clave de sol à esquerda, simbolizando a instituição musical, e à direita uma parte do brasão do concelho de Oliveira de Azeméis. [Fotografia de Helena Lourosa].

A segunda metade do século XX foi, portanto conturbada pela quebra de uma tradição que o grupo parecia ter dificuldade em aceitar: a integração de regentes provenientes de localidades exteriores à freguesia de Santiago de Riba-Ul. Manuel Correia²¹⁸ regeu a banda durante cerca de 4 anos no início dos anos 1970 e, embora fosse considerado pelos membros do grupo como “competente”, não era da freguesia²¹⁹. Esta experiência deu origem à implementação de um inquérito individual entre os músicos da banda cujo resultado foi favorável à substituição de Manuel Correia por Armindo da Silva Pinho, em 1974. No entanto, esta constrição não era aplicada aos músicos, o que reitera essa conceção paternalista que recaí efetivamente sobre a figura do maestro.

A partir de 1977, com as alterações significativas que ocorrem na sociedade portuguesa decorrentes da implantação de um novo regime democrático, do fim da guerra colonial/independência, de um novo protagonismo do poder local autárquico, de um novo impulso do movimento associativo, da entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia em 1986 e das alterações do estilo de vida dos portugueses resultantes das políticas de

²¹⁸ Nascido em Cinfães do Douro.

²¹⁹ Em meados da década de 1950, o maestro Manuel Moreira dirigiu o grupo durante um ano e não era natural de Santiago de Riba-Ul. No entanto os habitantes tê-lo-ão considerado conterrâneo já que viveu e foi sepultado na freguesia.

convergência com a Europa, a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul inicia um processo de fragilização progressiva provocado, provavelmente, pela dificuldade de adaptação às novas exigências da sociedade contemporânea. A cada vez maior diluição das diferenças entre o espaço rural e o espaço urbano parecia ser fatal para o modelo sobre o qual a banda se havia consolidado.

Em 1977, a banda foi reconhecida como entidade de Utilidade Pública nos termos do Decreto-lei n.º 460/77 pelo serviço social, cultural e pedagógico prestado. A adequação desta nova “entidade” às condições institucionais a que agora se submetia passou pela elaboração dos estatutos (ver anexo 3), em 1980²²⁰, onde a ancestralidade da banda é evidenciada como sendo anterior a 1772. De acordo com os estatutos, é objetivo da coletividade *“incentivar entre os seus associados toda a espécie de actividades culturais e recreativas, tendo em vista a ocupação dos seus tempos livres nomeadamente: a) Música e Canto; b) Teatro; c) Biblioteca; d) Fotografia e Cinema; e) Educação Física; f) Campismo; g) Convívio e Recreio”* (Capítulo 1, Artigo 2.º). Foi assim criada a Secção Desportiva de Atletismo Amador, apresentando-se com o nome de Riba-Ul Molarte. Em 1981 o grupo era inscrito na Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura.

Dispersando assim a sua ação por atividades que iam muito para lá das centradas em torno da música, o grupo iniciou um processo de recurso a músicos externos à banda de forma a garantir a sua sobrevivência. Esta estratégia foi fatal (Godinho 2005)²²¹, e obrigou a banda a suspender a atividade durante um ano, na época 1985/1986. Após grande dinamização e iniciativa de alguns santiaguenses para que os antigos músicos – agora dispersos por outros agrupamentos – regressassem à banda para que ela voltasse *“a atingir a notoriedade de outros tempos”* (*A Voz de Azeméis*, 14/6/1986), a direção procedeu ao relançamento²²² da banda através de uma reforma do sistema de ensino, que até então era garantido por alguns (2 ou 3)

²²⁰ No mesmo ano a banda tocava pela primeira vez em Lisboa com 39 elementos, sob a regência de Armindo da Silva Pinho.

²²¹ *“O problema é que se a banda não tiver fortes fontes de receita, trabalhar com músicos convidados é um desastre porque fica muito caro. Nessa época em que a direção apostou na banda com profissionais para lhe dar mais qualidade, os encargos eram demasiados e a banda não aguentou. Esteve então uma época (mais ou menos um ano) em que não contratou serviços, tendo-se considerado a banda parada nessa altura, recuperando imediatamente. Podemos dizer que não é de considerar uma interrupção registável porque foi momentâneo. Quando nos apercebemos que corria perigo, imediatamente se pôs mão à banda e arranámos uma direção. (...) Contudo, mantivemos alguns reforços de fora que podíamos suportar. Após esta situação a escola de música da banda foi reforçada e atualmente funciona muitíssimo bem, quer em organização, quer em funcionamento e até nos seus próprios resultados”* (Godinho 2005).

²²² Foi contratado um novo maestro que regia 35 músicos (20 de Santiago de Riba-Ul). Havia 15 alunos inscritos na escola de música e estipulou-se o valor de 20 escudos mensais como o valor das quotas dos associados.

músicos mais velhos que se juntavam para dar as lições. As aulas passaram a ser dadas na escola de música que a banda organizou, tendo sido contratada uma professora com formação especializada²²³, e a escola passou a ser entendida não só como um espaço de formação de músicos para a banda mas também como forma de gerar fundos de sustentabilidade.

A diminuição da atribuição de subsídios por parte das autarquias às associações culturais tornava cada vez mais difícil a manutenção do modelo da banda, sobretudo porque as exigências dos músicos já não se centravam apenas numa perspetiva bairrista como forma de representar a terra mas, cada vez mais, exigiam condições mais sofisticadas e confortáveis quer para os ensaios quer para as atuações públicas. E, claro, a banda estava em franca desvantagem em relação a outras bandas localizadas no litoral, com melhores meios de comunicação disponíveis e com acesso a escolas de música oficiais a mais curta distância. A lógica da maioria dos agrupamentos e associações culturais era agora a da “autossuficiência” baseada sobretudo no capital financeiro mais do que no capital humano ou artístico. À conquista da desejada autossuficiência, o grupo lançou campanhas de angariação de sócios e solicitou apoios a várias entidades e empresas na década de 1990, com o objetivo de dar corpo às obras da sede²²⁴, de renovar a farda e os instrumentos (alguns com cerca de 100 anos).

Esta situação era comum à grande maioria das bandas nacionais baseadas no modelo de “banda da terra” (Brucher 2005). Assim, as bandas organizaram-se em macroestruturas distritais criando, em 1993, a Associação de Bandas do Distrito de Aveiro (posteriormente Federação de Associações Musicais do Distrito de Aveiro – FAMDA), da qual a Banda de Santiago de Riba-Ul é cofundadora. Esta associação investe em ações de convergência em relação às associações, oferecendo bases de apoio para o funcionamento interno das mesmas como, por exemplo, em ações de formação em gestão destinadas aos seus associados. Com um propósito semelhante, fundou-se em 2001 a Federação das Associações do Município de Oliveira de Azeméis (FAMOA), contando com 101 instituições (incluindo a banda de Santiago

²²³ Quando a professora cessou funções passou a ser o maestro a coordenar todos os trabalhos na escola.

²²⁴ A sede foi sofrendo restauros desde a sua edificação, como em 1974 e 1977, cuja empreitada contou com o apoio dos santiaguenses por meio de subscrição. Muitos apoios vieram também do Brasil. Havia, aliás, muitos emigrantes no Brasil que eram afetos à banda e a apoiavam com donativos, mostrando também o seu desejo de os ouvir tocar neste país. Assim, a banda ansiava concretizar o sonho de se apresentar internacionalmente e tentou organizar uma viagem ao Rio de Janeiro. Apesar do esforço de ambas as partes (banda e emigrantes) mantido até 1981, a banda não conseguiu atravessar o Atlântico – o entrave principal foi a falta do apoio solicitado à transportadora aérea.

de Riba-Ul), cujo objetivo era “representá-las, defendê-las e uni-las à sombra da bandeira concelhia” (*A Voz de Azeméis*, 18/10/2001).

Apesar destas estruturas de apoio, a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul é hoje uma coletividade dispersa no tempo e no espaço. A Escola de Música²²⁵ foi transferida para as instalações da Junta de Freguesia e desde 1999 todos os esforços da associação têm sido desenvolvidos no sentido de conseguir apoio cívico para a construção de uma nova sede²²⁶.



Fig. 34 - A atual sede da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, construída em 1931. [Fotografia de Helena Lourosa].

Formando cerca de 90% dos instrumentistas na sua escola, o grupo passou de 39 elementos que tinha na década de 1980 para cerca de 60 músicos. As atuações (cerca de 30 por ano)

²²⁵ Atualmente a Escola de Música conta com professores de fora e com o voluntariado de “alguns elementos mais antigos da banda, pois se tivéssemos de pagar a todos os professores, a banda não aguentaria tanta despesa”, como contava Joaquim Godinho (2005). Os alunos pagam uma mensalidade mínima de 5 euros, podendo, por opção pessoal, pagar mais. Poucos contribuem com 10 euros mas ninguém é excluído por falta de dinheiro, pois há casos de alunos sem posses para pagar os estudos a frequentar gratuitamente a escola.

²²⁶ A Junta de Freguesia disponibilizou uma parcela de terreno (1900 m²) na Urbanização da Aguincheira, e os engenheiros José Paulo Ramalho e seu pai Angelino Ramalho contribuíram com a conceção gratuita de um projeto (1999) para a nova sede, cuja primeira pedra foi lançada em 2001. Neste sentido a banda candidatou-se ao financiamento pelo PIDDAC – Plano de investimentos e Despesas de Desenvolvimento da Administração Central –, mas sem sucesso. Sem mais recursos, e dado o fraco rendimento das quotas dos sócios, a direção criou a conta “Nova Sede” na Caixa Geral de Depósitos de Cucujães, partindo de uma angariação de fundos para construir a nova sede e para a aquisição de um veículo de transporte.

ocorrem predominantemente entre os meses de maio a setembro²²⁷ e concentram-se a norte, embora os contratos tenham vindo a diminuir²²⁸. Os jovens que participam na banda lado a lado com gerações mais velhas são incentivados pelos familiares a ingressar neste grupo, e é essa a razão do crescimento da Escola de Música e a garantia da formação contínua de músicos que permitirão a continuidade da banda. Em 2010, data em que encerrei a investigação para esta tese, a escola contava com cerca de 50 alunos que eram distribuídos por turmas de diferentes níveis de formação teórica, havendo um professor especializado para cada instrumento. Muitos alunos estudavam simultaneamente numa escola de ensino vocacional, o que conferia uma aprendizagem individual mais sólida e, conseqüentemente, uma maior qualidade artística ao grupo. Alguns músicos frequentaram ou concluíram um curso superior de música.



Fig. 35 - Fotografia da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul em 2004. À frente, no lado direito, encontra-se Joaquim Godinho e o maestro Alexandre Sousa (da direita para a esquerda). [Fotografia de autor desconhecido].

²²⁷ No período do defeso a banda nunca deixa de estar formada porque no dia 1 de novembro, em que se comemora o Dia de Finados, acompanha a procissão ao cemitério, faz um concerto no Natal e participa nas Janeiras para angariar dinheiro.

²²⁸ De acordo com Alexandre Silva (2009), maestro da banda desde 2001 a 2010, “hoje em dia as coisas mudaram um pouco porque entretanto as bandas subiram muito de nível, há muitas bandas na zona do Minho e mesmo no interior que evoluíram bastante e que fazem com que as comissões de festa dessas zonas, também porque consideram quase só exclusivamente a parte económica, acabem por contratar bandas mais próximas. As bandas da zona e a de Santiago também não têm tantas atuações para esses locais mas continuam a ter um número razoável de atuações e romarias”.

A banda ensaia repertório de concerto para apresentar em recintos fechados e as suas atuações estão reduzidas a 5 ou 6 por época, além do tradicional repertório para tocar em festas²²⁹. Assim, alargaram o leque de interessados devido à coexistência de estilos musicais diferentes de acordo com o interesse do público alvo²³⁰, como explica o maestro Alexandre Sousa (2009): *“repertório para uma romaria onde as pessoas querem ouvir música alegre, querem dançar, e outro tipo de repertório ou outro tipo de linguagem mais educativo e mais didático para os mais jovens no sentido de evoluírem porque tocam músicas que lhes oferecem outro tipo de dificuldades”*. O repertório adequa-se assim ao perfil das audiências²³¹. Segundo o maestro, não é invulgar ser orientado pelas Comissões de Festas sobre os gostos das pessoas que virão participar na festa, reforçando que *“se não tocássemos o que eles queriam nós não íamos mais lá tocar”* (Alexandre Sousa 2009).

Em síntese, ao longo do século XX a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul passou por transformações radicais que se traduziram na extinção do modelo que lhe conferiu enorme notoriedade no passado – baseado na existência de um agrupamento poliestrutural, na proeminência do maestro/compositor/professor, e no conceito de “banda da terra” – e pela adoção compulsiva de um outro, imposto pelas condições da modernidade de convergência europeia. Algumas mudanças e transformações seguiram uma linha mais ou menos paralela relativamente aos grupos congéneres. Grande parte dos fatores apontados contribuíram para que a banda se fosse renovando e garantisse a sua sobrevivência, ao mesmo tempo que consolidava o estereótipo de uma banda de música atual²³². A tradição familiar que foi durante tanto tempo o pilar de sustentação foi-se desvanecendo e atualmente, embora haja relações de parentesco entre alguns músicos, a banda incorpora vários elementos provenientes de outras freguesias.

²²⁹ Relativamente aos concertos, normalmente começam com uma marcha de concerto, um pasodoble, tocando-se também compositores clássicos, fantasias portuguesas, marchas militares e música ligeira (o estilo de maior agrado do público), deixando normalmente para o final do concerto as rapsódias portuguesas. Nos outros tipos de serviço, tocam marchas de rua nos desfiles, marchas de procissão nas procissões, e também tocam repertório religioso quando são solicitados para as missas.

²³⁰ De acordo com Joaquim Godinho (2005), *“tudo depende da qualidade do auditório ou do arraial e do público. Se estamos num meio onde apreciam música clássica vamos tocar trechos clássicos, obviamente. Mas depende das regiões: se formos para a zona do Minho temos de ter predominantemente música popular; se formos para a zona de Vila Nova de Gaia temos de apostar mais na música clássica.”*

²³¹ Afirmava Alexandre Silva (2009) que, *“quando tocamos nos encontros de bandas de música, temos muitos músicos a assistir e aí tocamos outro tipo de repertório de acordo com os músicos que estão a ouvir. Basicamente nós temos de nos adaptar sempre ao sítio, perceber rapidamente o que é que as pessoas esperam de nós e por isso temos um repertório muito variado porque mesmo que não falemos connosco nós tocamos uma peça e percebemos logo se as pessoas gostaram ou não. Temos a nossa identidade mas de facto temos de nos saber adaptar aos sítios em que estamos a tocar.”*

²³² Tal como dezenas de grupos, a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul gravou dois CDs (2004 e 2009) no Teatro Caracas de Oliveira de Azeméis e um DVD em 2001.

Os maestros escolhidos, há muito que deixaram de ser “da terra”. Substituindo a linhagem familiar hereditária como motivo de sobrevivência, surgiram as relações de amizade criadas no seio da banda que geram também relações de cumplicidade e de interesse em manter o compromisso da união e do espírito de grupo. Porém, o maior trunfo da banda de Santiago de Riba-Ul reside justamente no seu passado que, embora imaginado, adquiriu um significado simbólico que ultrapassa as fronteiras da própria banda e lhe confere a responsabilidade de se manter ativa. Tal como a partitura manuscrita de Silva Leite, a banda transformou-se igualmente num documento/monumento: independentemente da confirmação de qualquer data de fundação, ela é, aos olhos das instituições portuguesas, a “banda mais antiga do país”. E isso confere-lhe um estatuto que ultrapassa a sua dimensão patrimonial e lhe oferece a distinção da paternidade, ela própria desenhada por um perfil polivalente e pela capacidade de autorregulação. Assim, à luz dos seus membros, em estreita cumplicidade com os habitantes de Santiago de Riba-Ul, a banda define o berço da tradição filarmónica em Portugal, pelo que o seu passado é argumento para a construção do futuro.

*“Por Santiago,
Mãe que te ama,
Leva adiante
E sempre avante
A antiga fama!”*²³³

²³³ Estrofe do *Hino da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul*. Letra de Manuel Godinho.

CAPÍTULO VI

FESTA DE NOSSA SENHORA DA BOA FORTUNA E DE SANTO ANTÓNIO EM GUISANDE: DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA

A festa religiosa é a atividade predominante das bandas filarmónicas, onde se articulam os festejos seculares e religiosos. Considerei oportuno dedicar um capítulo à descrição de um dia de trabalho da banda de Santiago de Riba-Ul na situação da festa, uma vez que é neste quadro que podemos assistir aos vários contextos performativos onde a banda pode atuar e que abarcam uma enorme diversidade de repertório. A narrativa deste capítulo contempla não só a descrição etnográfica das ocorrências mediadas pelas notas de campo registadas no meu diário, como inclui perceções e reflexões pessoais sobre todo o evento, o que fez com que optasse por um estilo de escrita diferente dos restantes capítulos da tese.

No dia 2 de agosto de 2009 acompanhei a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul até uma freguesia de Santa Maria da Feira – Guisande – onde ocorreu a Festa de Nossa Senhora da Boa Fortuna e de Santo António. A atividade musical começava de manhã, às 8 horas, e acabava ao cair da noite, às 20 horas, passando por contextos e espaços de performance diferentes mas numa sequência predefinida neste tipo de eventos. Uns dias antes, tinha contactado o Sr. Joaquim Godinho, na época o diretor do grupo, confirmando a minha intenção de os acompanhar como observadora não-participante durante todas as etapas de uma festa em que se apresentariam várias vezes ao longo do dia. *Guisande!* – disse-me o Sr. Joaquim. Era a próxima festa na agenda da banda, que tinha sido contratada para todo o dia e, por isso, na opinião do diretor do grupo, seria um bom exemplo para eu presenciar. Além disso, dos vários serviços para que estavam contratados nesse verão, Guisande era a localidade que ficava mais perto da minha zona de residência, algo que o Sr. Joaquim, muito atenciosamente, queria levar em consideração, talvez devido ao avançado estado da minha gravidez.

Para este trabalho contei com a companhia e colaboração do meu marido, que me auxiliou ao ficar encarregado do registo fotográfico e vídeo. O local de encontro era um largo situado à frente da igreja matriz onde o grupo daria início à primeira função²³⁴ às 8 horas da manhã – a arruada. Cheguei quinze minutos antes da hora prevista e encontrei no local cerca de doze músicos que tinham vindo em transporte particular.



Fig. 36 - O largo da Igreja de Guisande pela manhã, local de início da arruada. [Fotografia de Fernando Pires de Lima].

Os restantes músicos, acompanhados pelo Sr. Joaquim e a esposa, dona Fernanda, chegariam 15 minutos depois num autocarro dirigido por um motorista que se tinha perdido durante alguns quilómetros. Por isso chegavam às 8:00 horas, apesar de terem previsto estar em Guisande às 7:30 horas. No entanto, isso não impediu que tivéssemos uma pequena conversa onde o Sr. Joaquim citou alguns excertos que considerava mais importantes do primeiro livro de atas do grupo, que me ia emprestar para eu analisar. Alguns músicos da banda aproveitaram a minha presença para me entregar o questionário que eu havia distribuído pelo

²³⁴ Uso neste contexto a palavra “função” para me referir à performance da banda de Santiago de Riba-Ul. No âmbito discursivo enquadrado no universo das bandas filarmónicas, quer os membros das bandas quer os organizadores das festas, por exemplo, designam por função o ato de tocar preenchendo um lugar importante da festa. Assim as bandas são contratadas para um determinado número de “funções” que são previamente acordadas entre os mordomos e organizadores das festas e a direção da banda contratada.

grupo alguns dias antes, cujos resultados são utilizados parcialmente como reforço das conclusões desta tese²³⁵.

A arruada

Eram 8:15 horas, quando os músicos estavam separadamente a afinar os instrumentos e o maestro deu ordem de formatura: *Pessoal, vamos formar!* Os 49 elementos presentes começaram a aglomerar-se à sua volta e, de seguida, alinharam 4 filas. O maestro ficou à frente da banda e havia alguns habitantes de Guisande que esperavam o início da arruada para acompanhar o grupo. Rebutavam foguetes, o maestro deu a entrada, e a banda começou a tocar. A primeira marcha foi executada em formatura e no final foi aplaudida por quem assistia. O maestro deu ordem para subir a escadaria da igreja e para seguir pela rua que se encontrava à sua direita, onde seriam dadas novas instruções de alinhamento.



Fig. 37 - A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul alinhada na rua ao lado da igreja. [Fotografia de Fernando Pires de Lima].

²³⁵ As respostas às perguntas abertas permitiram-me conhecer o tipo de relação que os músicos têm com o passado que lhes é transmitido sobre o grupo, nomeadamente a confirmação de que são herdeiros de um *habitus* e de uma história que se alimenta mas não se questiona. Estes dados serviram de base aos enunciados abordados no enquadramento teórico.

Enquanto os músicos se posicionavam, o maestro deambulava pelo meio do grupo para informar qual a peça que iriam tocar a seguir e, por esse motivo, não identifico neste capítulo a sequência das obras, cuja seleção foi espontânea e improvisada. A peça selecionada para tocar era a *Homenagem a Joaquim Godinho*, dedicada ao diretor do grupo, que imediatamente me veio notificar sobre a execução da “música dele”. Eu já tinha conhecimento desta obra, pois é a primeira faixa do primeiro CD que a banda gravou em 2004. Alguns compassos após o início da performance, todos os elementos se viraram para o lado direito, retomando logo de seguida a direção inicial e encetando a marcha pela rua. Dois mordomos da festa foram sempre a par do maestro para lhe dar indicação do percurso e algumas pessoas acompanhavam atrás da formação. No fundo da rua houve uma pequena paragem à porta da casa de uns habitantes que estavam à janela, retomando a marcha de seguida. Ao apreciar o resultado sonoro, considerei haver bastante rigor na afinação, quando comparado com algumas filarmónicas a cujas atuações já assisti. No fim desta peça, só se ouviu a caixa durante cinco minutos, num ritmo padrão constantemente repetido e, durante este período, o maestro caminhou novamente pelo meio do grupo sempre informando sobre o repertório que se seguia. O maestro deu a entrada das peças mas, ao contrário do que acontece nos concertos, não houve mais indicações da sua parte, marchando simplesmente à frente do grupo durante a performance.

As peças foram escolhidas na hora, de forma aleatória – de acordo com informações fornecidas pelo maestro –, não havendo um programa predefinido para a arruada. Por isso é que o maestro se deslocava com tanta frequência pelo meio da formação. O percurso traçado levava-nos em direção à capela da localidade, onde se realizaria a missa. Como a capela se situava numa ermida, a inclinação dos caminhos ia-se acentuando, principalmente na última rua, que era especialmente íngreme. Enquanto subia com dificuldade e sem tirar os olhos do chão, pensei como seria difícil estar a tocar naquelas condições, depois de uma caminhada de cerca de meia hora debaixo de um sol que aquecia cada vez mais. Mas os músicos mantiveram a sua marcha, o profissionalismo e, sobretudo, mantinham uma coordenação e afinação que parecia não acusar a ausência de um diretor ou a confortável posição de quando estão sentados numa sala de concerto. Chegados ao topo, circundaram a capela e pararam à entrada, onde acabaria a arruada. Entretanto, o maestro informava um elemento da Comissão de Festas que tocariam mais uma marcha, depois fariam um intervalo e entravam no palco do

recinto às 10 horas, para dar início ao concerto. A arruada acabou perto das 9 horas após percurso de cerca de 800 metros. Os músicos foram avisados para estarem prontos 10 minutos antes da hora do concerto, de forma a poderem começar *às 10 em ponto*.

O sino tocava e havia já várias pessoas que iam entrando no recinto, que apresentava uma forma semicircular. Ao lado de um coreto²³⁶ estava montado um palco de grandes dimensões, com várias cadeiras e estantes. Havia por todo o lado cartazes publicitários mas também uma tasquinha da Comissão de Festas, carrinhos de choque, uma mesa de algodão doce e pipocas, uma vendedora de frutas e bolos e vários vendedores de artigos de pequeno valor como brinquedos, bijutaria, objetos decorativos e doçarias que foram aparecendo e montando as suas mesas.

Durante o intervalo os músicos circulavam pelo recinto. Uns aproximavam-se dos carrinhos de choque, outros foram buscar os estojos dos instrumentos, e outros dirigiram-se para a tasquinha da Comissão de Festas para comprar bebidas e aperitivos, enquanto mantinham uma conversa aparentemente animada entre eles.

O 1º Concerto

Aproximavam-se as 10 horas e o palco era o local de encontro para o concerto, onde cada um afinava ou tocava pequenos trechos numa *cacofonia* comum de pré-atuação. Os sinos tocavam e havia alguns idosos sentados junto a nós, nuns degraus altos de cimento em forma de bancada. Eram 6 pessoas que, juntamente comigo, o meu marido, o Sr. Joaquim e a esposa, formavam a plateia para aquele concerto. Estranhei o facto de haver tanta gente a tocar para um público tão reduzido. Além disso, existia uma grande distância entre o palco e as bancadas do público, o que quase dava a sensação de que a banda estava a tocar para ninguém...

²³⁶ A dimensão do coreto daria, muito provavelmente, apenas para metade do grupo.



Fig. 38 - A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul no palco montado ao lado do coreto. [Fotografia de Fernando Pires de Lima].

Após a afinação instrumental, os músicos dispuseram as suas cadeiras em torno da figura do maestro, em semicírculo, e iniciaram o concerto. Numa apresentação caracterizada pela informalidade, pareciam estar bastante descontraídos e, devido ao calor, dispensavam os casacos do seu fardamento. Entre as peças, havia intervalos generosos que davam tempo aos músicos para procurar partituras, voltar a afinar os instrumentos se necessário, tudo com uma grande à-vontade que não se verifica em salas de concerto, em que os espetáculos são pautados por uma maior formalidade. Nesses intervalos, a instrumentista de flautim estava incumbida de colocar papéis informativos com o nome das peças que tocavam, numa espécie de pequeno placard móvel voltado para o público. Várias peças foram tocadas mas chamou-me a atenção a *Hootenanny* (Harold Walters, 1963), caracterizada por ter uma secção em que os trompetistas batem palmas juntamente com o “mata-moscas”²³⁷. Esta obra é testemunho de um estilo recente adotado pelas filarmónicas que inclui novos recursos como a voz ou, neste caso, as palmas. Lentamente, à medida que se aproximava a hora da missa, iam chegando mais pessoas que ficaram a ouvir os últimos minutos do concerto que terminou às 10:45 horas.

²³⁷ Instrumento de percussão que consiste em duas pequenas tábuas ligadas por uma dobradiça flexível numa extremidade, que emitem som batendo uma na outra.

Os músicos começaram a dispersar pelo recinto e, enquanto seis participariam na missa, a maior parte teria de esperar pelo fim da celebração para tocar novamente, tendo de encontrar formas de passar o tempo, como jogar “à moedinha” com colegas.

A Missa

A missa teve início às 11 horas. No interior da igreja, havia uma escada pela qual se acedia ao varandim do coro alto da capela²³⁸ onde ficavam os instrumentistas e os cantores. O espaço era um pouco apertado mas consegui um lugar. Os instrumentos que acompanharam o *Grupo Coral de Guisande* foram o bombardino, um trompete, dois clarinetes, uma flauta e órgão, que tiveram apenas dois ensaios em conjunto nos dias anteriores para esta celebração. O órgão também era tocado por uma instrumentista de clarinete da banda e os elementos do coro, que contava com 17 pessoas (entre homens e mulheres), partilharam um banco de igreja situado num canto. As obras tocadas, seleccionadas do repertório tradicional do grupo coral local, foram dirigidas por um elemento feminino.



Fig. 39 - Elementos da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul que participaram na missa. [Fotografia de Helena Lourosa].

²³⁸ Espaço arquitetónico virado para o altar, frequentemente reservado à execução musical.

Enquanto decorria a celebração, os restantes músicos estavam aglomerados em pequenos grupos espalhados pelo recinto. Pela conversa que tive com alguns, constatei que participar nas missas é uma atividade pouco apreciada, informação que confirmei ao analisar os questionários que foram devolvidos e que mostram que, para os músicos que responderam, esta função é a menos importante de todas as que desempenham com a banda. A missa terminou às 12:05 e, três minutos depois, a banda começou a tocar no palco uma marcha que durou aproximadamente 5 minutos.

Era a hora de almoço e grande parte dos músicos preparou-se para ir a um restaurante da zona – para o qual o Sr. Joaquim gentilmente nos convidou – enquanto que outros ficaram num pequeno parque ao lado do recinto com merendas trazidas de casa. No período de almoço, os altifalantes que intercalavam publicidade e trechos de música ligeira portuguesa – veicularmente designada por música *pimba* – alimentavam uma espécie de paisagem sonora comum aos dias de festa popular em Portugal, independentemente da localidade onde se realize. Entretanto as mulheres da aldeia começaram a preparar uma passadeira de flores na rua íngreme que conduzia à capela.



Fig. 40 e 41 - Mulheres a construir um tapete de flores para a procissão. [Fotografias de Helena Lourosa].

Os músicos que tinham ido almoçar ao restaurante começaram a chegar cerca das 14:50 horas e, enquanto alguns se dirigiam para o palco, tomando o seu lugar e tocando algumas notas soltas, outros, aparentemente descontraídos e bem dispostos, começaram a dançar ao som dos altifalantes. Entretanto foi concluída a passadeira de flores para a procissão que estava agendada para as 18 horas.

O 2º concerto

Cerca das 15:30 a banda estava no palco pronta para iniciar o concerto. Havia mais gente a assistir (cerca de 20 pessoas) do que durante a manhã e verifiquei que o público era constituído sobretudo por pessoas aparentemente acima dos 65 anos. As poucas crianças presentes corriam pelo recinto em brincadeiras e gritos misturados com pequenas desavenças que, aos meus olhos, perturbavam a audição do espetáculo. Os jovens juntaram-se à volta de uma pequena mesa da tasquinha a beber cerveja e a conversar, não prestando muita atenção ao que se passava em palco. Das três gerações presentes, apenas os elementos mais velhos se sentaram nas imediações pelo prazer de ouvir música, enquanto que para as crianças e jovens, aquele local era apenas o ponto de encontro para conviver com os seus amigos ou para brincar.

Foram apresentadas 9 peças²³⁹ que fazem parte do repertório central de muitas outras bandas e, nas obras que tinham instrumentos solistas, os músicos levantavam-se no fim para agradecer as palmas do público, juntamente com o maestro. Num canto do palco tinham exposto um papel mencionando a venda de CDs e um pequeno placard que dizia “*Bissecular Banda de Música de S. Tiago de Riba-Ul – fundada antes de 1722*”. Este placard informativo acompanha o grupo em todas as atuações e é um elemento identificativo em palco.

Durante o concerto estive relativamente perto do Sr. Joaquim Godinho, que me disse várias vezes que a banda tinha um som muito agradável. *É brilhante!* – dizia. Também me informava que entretanto a Comissão de Festas já lhe tinha pago o contratado pela realização da festa (2.500 euros), mostrando-me um maço de notas dentro de um envelope. “*Levamos baratinho em*

²³⁹ *El Barça* (Llano, 1980); *Ross Roy* (Jacob de Haan, 1997); *Cassiopéia* (Carlos Marques, 2003); *Pirates of the Caribbean* (arranjo de John Wasson, 2003), *Santana* (arranjo de Jerry Brubaker, 2000); *Seleção QB* (arranjo de Luís Cardoso, 2006); *Abba Gold* (arranjo de Ron Segbregts, 1993); *God Save the Queen* (arranjo de Carlos Marques, 2002) e *Tarântula* (Amílcar Morais, 2001).

comparação com outras bandas” . Por volta das 17 horas começava a chegar mais gente, pois aproximava-se a hora da procissão.



Fig. 42 - O 2º concerto da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. [Fotografia de Fernando Pires de Lima].

O concerto acabou por volta das 17:30, quando algumas centenas de pessoas que vinham para a procissão começaram a encher o recinto. Tive então um pequeno intervalo para poder conversar um pouco com o maestro Alexandre Sousa e marcar uma entrevista para a semana seguinte.

A procissão

Aproximava-se a hora da procissão e havia já um aglomerado de gente à volta do recinto. Percebi que havia muito mais pessoas vindas para o cortejo religioso do que as que vieram para a missa, durante a manhã. O esforço dos mordomos e de outras pessoas que ultimavam os preparativos para a organização da procissão também era notório. A procissão parecia ser, portanto, o momento mais importante da festa.

Cerca das 18 horas começava a procissão, na qual se integrou a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul para uniformizar a marcha dos vários elementos que a compunham, cujos passos eram mais lentos do que os da arruada. A ordem de elementos numa procissão é variável mas, neste caso, a disposição era a seguinte: principiava com andores com as imagens de Santo António e da Senhora da Boa Fortuna (padroeiros da festa) e de Nossa Senhora de Fátima, intercalados por pálios e crianças que incorporam figurinos (vulgarmente designadas por “anjinhos”) representando Nossa Senhora ou outras personagens religiosas. Seguiam-se os acólitos, os padres e mordomos, a banda, terminando o cortejo com todas as pessoas que pretendiam acompanhar a procissão. O percurso era mais curto do que o da arruada, mas com uma marcha mais lenta dava a sensação de ter a mesma distância.



Fig. 43 - A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul na procissão. [Fotografia de Helena Lourosa].

A banda fazia-se representar por um estandarte do grupo ostentado por dois elementos, aos quais se seguia o maestro. A procissão durou cerca de 40 minutos, e terminou no final de uma rua íngreme que conduzia à capela, local onde muitas pessoas abandonaram o cortejo. Para os

músicos da banda seguiu-se um pequeno intervalo para recuperar de mais um esforço e retomar, de seguida, a última participação que teriam naquela festa – o 3º concerto.

O 3º concerto

A maior parte das pessoas que integrou a procissão até à capela começou a abandonar o local. Ficaram cerca de 25 pessoas para assistir a mais um concerto da banda que, segundo o contratado com a Comissão de Festas, deveria durar até ao pôr do sol, perto das 20 horas. O grupo finalizou a sua performance em frente à capela e, como não havia outra banda contratada para a festa, não houve despique. De acordo com o Sr. Joaquim, este era o elemento que faltava para completar o leque de funções da banda durante uma festa.

Terminou assim um longo dia de trabalho que começou às 8 horas da manhã e acabou às 8 horas da noite. As atividades começaram na rua, acabaram no palco exterior e ainda passaram pela cerimónia religiosa dentro da capela, para alguns membros. Pensei que, para os jovens, haveria fortes motivações (além da financeira²⁴⁰) que os levassem a participar dias inteiros em festas debaixo de um sol escaldante, ocupando assim as férias de verão. Mas a existência de público não é seguramente uma delas. Tendo evidenciado, ao longo deste estudo, o esforço que as coletividades fazem para sobreviver, apesar da falta de interesse dos públicos atuais, ocorreram-me 2 questões:

1. Porque continuam as bandas a fazer estes serviços se efetivamente a sua presença é muitas vezes “ignorada” pelas pessoas locais?
2. Perante as múltiplas alternativas de ocupação de tempo de lazer que existem hoje, o que justifica que os membros de uma banda se sujeitem a estar 12 horas em atividade quase contínua?

Refletir sobre estas questões faz-nos pensar sobre a situação atual das bandas filarmónicas e no seu papel social num quadro comunicativo atual que, aparentemente, oferece outros recursos mais baratos, mais acessíveis e de mais fácil difusão, e que parecem agradar mais aos

²⁴⁰ Os músicos da banda de Santiago ganham por atuação, mediante os anos de serviço que prestam ao grupo como explicou o maestro Alexandre Sousa: “os músicos ganham sempre um subsídio de refeição e depois há um mapa já feito... um músico ao fim de 3 anos sobe para um escalão, não sei precisar com exatidão, ao fim de 5 passa a outro, ao fim de 7 anos os músicos ganham todos o mesmo. O que é também complicado de gerir porque há músicos que ao fim de 7 anos são profissionais e tocam todos os dias e há músicos que tocam uma vez por semana e têm um nível completamente diferente. E ter todos a ganhar o mesmo também não é fácil de gerir” (Alexandre Sousa 2009).

públicos aos quais a banda também se dirige. Se, de facto, durante os festejos seculares as bandas têm, como me apercebi nesta ocasião (assim como em funções que envolveram outras bandas), pouco público interessado, seria interessante perceber a razão pela qual estes grupos continuam a ser contratados. Na verdade, a presença da banda nas festas – sobretudo no que diz respeito à função de entretenimento – parece não fazer mais sentido orgânico no acontecimento uma vez que ela é claramente substituída por meios mais económicos e mais acessíveis, suportados pelas tecnologias da música e do som. A presença da banda – insubstituível durante a procissão – parece estar cativa de uma espécie de inércia que a impede de alterar o seu itinerário no quadro das festas populares em Portugal. De facto, sem audiência que acolha a sua performance na arruada ou nos concertos, não parece haver estímulos externos que mantenham o lugar da festa como um objetivo importante na atividade das bandas. Todavia ela permanece como um elemento simbólico importante que diz mais, neste momento, aos organizadores das festas do que propriamente às bandas. Elas constituem um meio de salvaguardar o lugar da memória e da tradição ainda que ele seja apenas uma evocação de um passado que, em relação ao presente, é assumidamente estranho e desajustado. Na verdade, os mesmos agentes que contratam as bandas para as diversas funções, entendendo-as como insubstituíveis, também contratam as empresas de som que transformam os lugares de festa em paisagens sonoras relativamente transversais a todo o país e que têm programas definidos para as diferentes horas do dia em função do tipo de audiência que sabem existir no contexto da festa. Digamos que a festa conta hoje, no que diz respeito ao seu universo musical, com dois tipos de recursos que de alguma forma se sobrepõem: um para responder às audiências contemporâneas e outro para respeitar o passado que, de alguma forma, é também a razão de ser da própria festa e que a criou enquanto modelo.

Por outro lado, como se justifica que os músicos se disponham a atividades longas, desgastantes, muitas vezes em condições difíceis, em que são frequentemente ignorados pelas audiências? Expondo esta minha questão ao então maestro do grupo, Alexandre Sousa, concluí que, na sua opinião, é a componente afetiva que se constrói no seio da coletividade que incentiva os jovens a permanecer na banda.

(...) a partir de uma determinada altura, e porque não é fácil em agosto não ir para a praia e ter de tocar numa procissão às 4 da tarde... eu acho que é a amizade entre eles. E há de certeza muitas 6^a feiras que eles chegam cansadíssimos a casa e gostavam de ficar a descansar. E que pensem nos amigos, e que não vão estar com os amigos que não puderam estar durante a semana. Acho que será também assim noutras coletividades. Mesmo nas nossas profissões, se nós tivermos um bom ambiente de trabalho, temos mais

vontade de ir trabalhar. E quando não é uma coisa profissional, quando estamos numa coletividade em que as pessoas, dentro de algumas regras, têm a liberdade de poder escolher ir ou não, eu acho que aqueles momentos em que andam mais cansados, acho que o fator que pesa mais... é a boa relação que têm entre eles...acho que isso é o que pesa mais... (Alexandre Sousa 2009).

No entanto, se é verdade que as relações internas são importantes, não é menos verdade que, embora as filarmónicas tenham já conquistado o espaço nas salas de concertos apresentando-se em performances mais cómodas e preferíveis para grande parte dos instrumentistas, esses serviços são a minoria da atividade anual do grupo e não lhe permite sobreviver. Por isso é tão importante que o grupo atue de acordo com as tradições locais e as expectativas das comissões de festas de modo a garantir a renovação de contratos, mesmo que isso signifique tocar para um público reduzido ou até inexistente. Atualmente, a presença da banda filarmónica em festas populares é quase um paradoxo, só justificável pelo peso que a tradição continua a ter na sociedade portuguesa em geral e na organização das festas locais em particular.

A banda de música define assim uma espécie de elemento-chave ou um *habitus* no contexto das festas populares que permite aceder ao passado através de uma forma particular de adequação ao presente (novos repertórios, membros femininos e masculinos, novos instrumentos). Sobretudo, a presença da banda permite reavivar as *memórias episódicas* (Erl, Nünning 2008) no contexto das festas, dando a conhecer às gerações mais novas a herança de um passado que, desta forma, se pode resgatar. A manutenção da tradição adia o esmorecimento da memória *episódica* que daria lugar à mais abstrata e progressivamente distante memória *semântica* (*Ibid.*). No caso da festa de Guisande, o público que se aglomerou junto do palco era essencialmente composto por indivíduos de faixas etárias mais elevadas, provavelmente movidos pela nostalgia de vivências da infância e juventude. Apesar das muitas mudanças ao longo do tempo, veem nestas ocasiões uma forma de relembrar e “reviver” épocas passadas. Mas é evidente que para os restantes membros da população a banda não foi argumento para que se juntassem à festa. A banda foi ouvida em ocasiões para as quais outros aspetos da festa foram decisivos: a missa e a procissão. Aparentemente, é entendida como um agrupamento meramente funcional de acompanhamento da missa e da procissão. O seu papel enquanto agrupamento performativo com carácter artístico – para ser apreciada, portanto – não é valorizado nem constitui argumento de interesse para as populações, sobretudo mais jovens. E esta dimensão de interesse e responsabilidade é comum a quase todas as situações de festa popular, sendo apenas alterada quando a existência de outra banda propicia o acontecimento

de um despique. Importante seria tentar perceber como reagiria a população se, eventualmente, a banda deixasse de fazer parte dos festejos da festa. Ou se a sua participação se resumisse apenas aos aspetos de colaboração com os rituais religiosos.

CONCLUSÃO

As bandas filarmónicas portuguesas, instituições democráticas de enorme relevância social no panorama cultural e pedagógico do nosso país, são uma temática de análise recente no âmbito académico cujo conhecimento histórico está, ainda, pouco sistematizado. Partindo da análise de um estudo de caso – a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, em atividade desde o século XVIII –, procurei ajudar a esclarecer as condições sociais e conjunturas políticas que possibilitaram o desenvolvimento e a consolidação deste tipo de ensemble. Parti do princípio que o conhecimento do passado pode ser útil não só como forma de estabelecer enunciados de verdade mas, sobretudo, para perceber como esse passado, ou a ideia que se construiu dele, pode ser decisivo para a definição do presente. O caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul constituía um enorme desafio para mim, pois o seu presente subsiste à conta de duas premissas que residem justamente no passado: o mito de ancestralidade que lhe confere o estatuto de banda mais antiga do país e, como os próprios membros o reconhecem, a sombra de uma história por contar.

Replicando um pouco o modelo de outros trabalhos académicos que se debruçaram sobre o fenómeno das bandas filarmónicas, senti a necessidade de elaborar uma síntese sobre o movimento dos agrupamentos de sopro na Europa, uma vez que este tipo de formações parece constituir um dos modelos musicais mais globalizados quer no passado, quer no presente. Para isso contribuiu seguramente a sua grande associação ao universo militar, mas também ao universo civil enquanto instrumento de apoio cívico das municipalidades e, progressivamente, enquanto veículo para a criação de modelos de fruição musical mais próximos do universo artístico.

Se, por um lado, numa abordagem mais abrangente, a análise conceptual e histórica dos grupos “embrionários” e dos fatores de difusão das bandas (PARTE II) foi realizada em grande parte com o apoio de fontes escritas secundárias, por outro, toda a reconstrução histórica do percurso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul e da sua realidade atual (PARTE III) assentou na articulação entre o trabalho de análise arquivística e a análise de

discursos assentes em memórias *semânticas*, incorporadas e transportadas no *habitus* das diferentes gerações. Os discursos, portadores de histórias reais ou idealizadas que ajudam a definir o rumo dos grupos e asseguram a sua existência, apresentam-se como uma sintaxe entre o passado e o presente e, portanto, uma fonte importante para as reflexões que condicionaram os resultados desta tese. A análise intertextual que este diversificado universo de fontes me proporcionou permitiu-me legitimar a hipótese segundo a qual o agrupamento que hoje designamos por banda filarmónica, mas que no passado adquiriu diversas designações e até linhagens conceptuais, define efetivamente um “campo social institucional”, tal como proposto por Bourdieu (1989). Neste contexto a noção de campo social é vista como um espaço estruturado onde dominantes e dominados lutam lado a lado pela construção e manutenção de bens comuns, diluindo hierarquias e investindo na consolidação do capital humano e artístico, aqui visto a partir da música. No momento em que este conceito extravasa a circunscrição de um pequeno agrupamento e define uma realidade transgrupal e, por consequência, translocal, a banda filarmónica adquire o perfil institucional e, portanto, transforma-se num campo social institucional, o que lhe confere um poder social mais alargado e consolidado.

A 2ª parte desta tese, baseada essencialmente em fontes escritas e ainda sem enfoque no estudo de caso, aborda a reflexão e análise de conceitos e definições utilizados hoje e no passado para designar agrupamentos similares ou vizinhos das bandas filarmónicas. Esta estratégia serviu para dois fins fundamentais: encontrar uma “norma” na aplicação dos diversos termos para grupos semelhantes; e compreender o percurso de grupos em atividade antes do século XIX. Dado que os estudos académicos mais recentes estão centrados sobretudo nas bandas militares e nas sociedades de concerto – ambos com maior expressão e desenvolvimento no início do século XIX –, como bases institucionais das bandas civis, julgo ser da maior importância evidenciar a ligação entre estas e os grupos ativos anteriormente em contextos religiosos. Enquanto noutros países europeus se traça a história das bandas a partir dos grupos de sopro civis, religiosos e militares em atividade desde o século XII e XIII, a mesma relação não tem sido estabelecida em Portugal, razão provavelmente justificável pela variedade de designações e contextos em que estes grupos circulavam e pela falta de uma abordagem comparativa. Na ótica de um dos mais prestigiados investigadores neste domínio, Whitwell (1985), embora com outras designações (nomeadamente *charamela*), também em Portugal encontramos referência à existência de *bandas* desde pelo menos o século XVI.

Constatai que a descontinuidade terminológica dos grupos “embrionários” e a consolidação das bandas filarmónicas (ou a permanência de grupos que nas diferentes épocas eram simplesmente conhecidos por *música*) não é mais do que a consequência natural da dinâmica social, cultural e tecnológica do país em diferentes momentos da sua história.

Ao confirmar a existência de grupos congêneres no distrito de Aveiro desde pelo menos o século XVII, pude averiguar a plausibilidade da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul ter efetivamente uma fundação setecentista. Na verdade, a memória *semântica* que hoje permanece sobre a existência de um nicho fundacional do movimento filarmónico no distrito pode ter uma efetiva base histórica, se atentarmos no conjunto de informações guardadas em arquivos e cuja frequência parece enunciar uma atividade musical propiciatória à criação das bandas filarmónicas. A análise aqui centrada no distrito de Aveiro mostra-nos como seria de grande utilidade averiguar as conjunturas de outras regiões em trabalhos futuros, por forma a perceber como se construiu este movimento que hoje persiste no nosso quotidiano entre o registo erudito e o popular, numa polivalência absolutamente singular.

Por outro lado, a investigação arquivística do espólio da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul trouxe dados novos que me permitiram inquirir o conhecimento até hoje produzido sobre as bandas filarmónicas em Portugal. Exemplo disso foi a revelação do potencial biestrutural do grupo (que se podia constituir como *filarmónica* em espaços abertos e *orquestra* – com inclusão de instrumentos de cordas – em espaços fechados), e o envolvimento de elementos femininos, cuja presença tem sido remetida pela maior parte dos investigadores para grupos independentes e alheios à história das bandas civis portuguesas. Este resultado conclusivo só foi possível através da análise intertextual dos conteúdos legíveis no acervo da banda e os discursos impressos quer na memória *semântica*, quer na imprensa escrita, onde o quotidiano da banda é praticamente reconstruído a partir das últimas décadas do século XIX. Tal como no caso de Santiago de Riba-Ul, existem, seguramente outros acervos que se tornaram a herança de muitas bandas e carecem de uma análise cuidada. Este estudo mostra-nos a importância destes arquivos e a potencialidade que têm como fonte indiscutível na reconstrução histórica do movimento filarmónico. A minha experiência mostrou-me como um arquivo encerra saberes múltiplos e pode ajudar a “devolver” uma parte do passado, sendo uma fonte privilegiada para determinar as memórias “verdadeiras” (Nora 1989) através do seu confronto com as histórias “verificáveis”, tal como sugerido por Fentress (1992).

Num tipo de agrupamento comunitário como é a banda filarmónica, é impossível dissociar a sua situação atual do seu percurso histórico dada a importância social, pedagógica e cultural que estes grupos conquistaram, e que a própria história individual de cada agrupamento adquire para o seu presente e para o presente coletivo do movimento enquanto instituição. De facto, enquanto até meados do século XX todas as ameaças ao normal funcionamento das bandas filarmónicas pareciam ser contornáveis evidenciando permanentemente o potencial autorregulador da instituição, os últimos anos do século e sobretudo as últimas duas décadas parecem acolher novas realidades que não se compadecem com o modelo de banda filarmónica atual. O desenvolvimento das tecnologias de som e da música transformaram o lugar da banda no contexto da festa numa espécie de arcaísmo consentido. Por outro lado, o desenvolvimento do ensino da música em Portugal, que criou um sistema institucional convergente em todo o território, retirou às escolas de música das bandas o protagonismo que outrora tiveram enquanto instituições democratizantes e garantes do ensino da música para todos, em todos os lugares. Este fator fragiliza a banda enquanto instituição de ensino e, por consequência, retira-lhe também o lugar de prestígio que teve até aos anos 1990 enquanto espaço de criação musical. Perante esta dupla fragilização do seu papel social e ritual, o passado surge como o principal argumento para a legitimação do presente. E quanto mais longínquo for o passado, maior valor tem o grupo porque representa um legado histórico que se pretende legitimamente reconhecido (Bourdieu 1989). A banda transforma-se assim num documento histórico e esse estatuto de alguma forma protege-a do esquecimento porque reclama e invoca a possibilidade de recordar.

No caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, é a ostentação de um passado aclamado como glorioso que impede que o grupo sucumba às grandes dificuldades que atravessa. Este é um exemplo de como o passado, ainda que parcialmente fantasiado, influencia o rumo do presente e determina a sobrevivência de uma tradição não tanto pela importância que ainda possa ter na sociedade atual, mas pelo valor que conquistou noutras épocas e que lhe permitiu merecer um lugar de referência na história do movimento filarmónico em Portugal. O passado constitui um fator de inspiração constante, garantindo o progresso no presente para diferentes tipos de sujeitos: os músicos, os representantes da banda e os que se vêm representados nela. Para se compreender esta dinâmica é importante considerar dois tipos de perspetivas ou projeções emergentes no seio destes diferentes atores, que ajudam a definir a banda enquanto um “campo social” e a sua atividade continuada como um *habitus*, na perspetiva de Bourdieu.

Essas projeções têm em vista garantir a continuidade do projeto individual da banda e a manutenção do seu lugar prestigiado no quadro da rede de bandas filarmónicas em Portugal, e definem-se a partir de duas orientações:

1) Projeções para o **passado mítico**.

A lógica da antiguidade/ancestralidade constitui um trunfo inquestionável no universo da banda que, frequentemente, extrapola o próprio microcosmos do agrupamento. O modo como a banda se anuncia em espaços públicos – ou é anunciada por outros – reflete esse compromisso com o mito fundacional construído a partir dos testemunhos materiais. Os discursos que sobre eles se edificaram transformaram-se numa espécie de cartilha oral que se reproduz no interior e no exterior da banda, oferecendo ao mito um estatuto de verdade. É aqui que o mito se “transforma em história” (Lévi-Strauss 1978) e define um valor insuperável para a construção do presente. Esse valor é importante para a banda – porque aumenta o seu prestígio –, mas é também importante para o movimento filarmónico em geral que necessita, para se autorrepresentar, de identificar um símbolo de paternidade. A componente “filogenética” define, assim, um campo de interesse que está para além da própria banda uma vez que ela acaba por representar, para o universo filarmónico, o início de uma história que se fez grande.

2) Projeções para o **passado histórico**

A existência de um arquivo que, no caso da Banda de Santiago de Riba-Ul, é representado por um conjunto de documentos escritos que resistiu ao tempo é, para a banda, a garantia de que o passado pode efetivamente ser contado. Isto significa que mais importante do que conhecer o conteúdo do arquivo, é saber que ele existe e acautelar que ele se mantém incólume guardando a memória do grupo. É no arquivo que o passado pode ser recuperado e contado e é através dele que a história factual – embora toldada pelo tempo e pela sobreposição de memórias – pode ser recriada, deixando de constituir uma sombra para se transformar numa realidade. Porém, nenhuma história, contada *a posteriori*, é exatamente a verdade (Le Goff 1990). De facto, a reconstrução da história a partir da memória guardada em arquivos exclui um dos mais importantes testemunhos narrativos: a memória experienciada ou episódica. Assim, o arquivo permite apenas a reconstrução da memória possível. O valor que ele adquire para a banda esbate-se no modo como o tempo o fez perecer e na forma como as informações foram construídas e organizadas não com o objetivo de

construir um legado – e por isso ajudar futuramente a reconstruir a história –, mas como uma forma de regulação interna. Na verdade, o arquivo define duas entidades distintas conforme é olhado pelos sujeitos do presente – herdeiros da história que guarda – ou pelos sujeitos que o conceberam – os fazedores da história. Ou seja, o que hoje chamamos arquivo não é mais do que a promoção de um conjunto de documentos a essa categoria embora eles não tenham sido organizados com esse fim. A memória *episódica* – embora também ela moldada pela escrita – encontra-se, neste caso, noutros lugares, não promovidos pela banda enquanto legado patrimonial: a imprensa periódica e os arquivos paroquiais. É na confluência da intertextualidade, através da leitura e análise que estes diferentes “textos”, avaliados a partir dos seus “contextos”, nos podem oferecer, que a história da banda pode efetivamente deixar de ser tão sombria.

Em ambas as orientações aqui descritas, o recurso à memória – inscrita em vários registos e discursos escritos e orais – constitui o veículo para a reconstrução histórica do movimento filarmónico. Mergulhada na nostalgia de um tempo perdido, a memória *semântica* propicia frequentemente a criação de mitos que se reproduzem e que assumem, em muitos casos, o estatuto de “verdadeira” história, a história vivida. São esses passados múltiplos (reais e forjados) as matrizes de construção do presente e de preparação do futuro e, provavelmente, o principal móbil de incentivo à manutenção e sobrevivência de instituições que (ainda) representam símbolos da identidade local e nacional. A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul recorre à memória *semântica* como forma de definir o seu presente gerando um discurso dessincronizado, ao se identificar não por aquilo que é, mas por aquilo que foi. Esta direção discursiva gera também uma autodespromoção interna dos próprios membros atuais, que desvalorizam o seu papel em função da sobrevalorização do papel dos seus “antepassados” músicos.

Esta atitude é geradora de um compromisso com a história que coloca nas mãos dos músicos de hoje a responsabilidade acrescida de guardar e reproduzir a memória, conferindo-lhes o lugar de herdeiros de um *habitus* que, em seu entender, deve permanecer dinâmico. Só assim é possível garantir a sobrevivência do grupo que, no caso da Banda de Santiago de Riba-Ul, é também a sobrevivência de um testemunho de paternidade do movimento filarmónico

em Portugal. Esta responsabilidade é repartida pelo macrocosmos do campo social institucional que é definido pelo universo filarmónico português. Sendo ou não consensual, o reconhecimento dessa paternidade é, pelo menos, consentido porque ele é necessário para justificar e legitimar a manutenção de uma instituição (a banda filarmónica) permanentemente ameaçada pela modernidade.

A análise intertextual dos diferentes discursos escondidos pela história mostra, assim, que mais do que reproduzir a memória factual ou a história essencialista, ela torna-se importante porque nos ajuda a definir esta instituição a partir das dinâmicas do passado. E o passado mostra que o agrupamento que hoje designamos por banda filarmónica se definia, também, pela existência de uma capacidade criativa de autorregulação que foi, desde sempre, a garantia da sua sobrevivência. Este aspeto é hoje, e mais uma vez, um dos argumentos mais importantes na dinâmica das bandas filarmónicas, uma vez que é a partir dele que elas procuram instrumentos de combate à ameaça de extinção. No caso da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul, a história que a legitima não a dispensa, porém, de mecanismos de autorregulação semelhantes aos que são adotados por outras bandas. Na verdade, o fim último deste tipo de agrupamentos revela-se pela sua capacidade performativa e pelo modo como respondem à cada vez maior competitividade no campo da música em Portugal. Assim, a banda não tem apenas de ter uma história. Ela tem de ser também merecedora dela.

Ao iniciar a minha investigação com um estudo de caso, vi nesta pesquisa a oportunidade de contribuir, de forma mais abrangente, para o conhecimento do meio filarmónico português. Acredito que a partir da minha reflexão, nomeadamente no que diz respeito ao esclarecimento de questões conceptuais que acompanham a história dos agrupamentos de sopro civis, militares e religiosos em Portugal, posso ter contribuído para o desenvolvimento do estudo académico sobre bandas filarmónicas e oferecer um suporte válido para trabalhos futuros. Assim, julgo que as conclusões resultantes desta tese poderão incentivar a procura de outros caminhos e de perspetivas mais abertas e críticas na interpretação de outros dados envolvendo a história e a realidade atual do meio filarmónico português. O uso dos acervos das bandas é, em meu entender, um instrumento de enorme relevância para o estudo deste campo institucional desde que analisado a partir de uma perspetiva intertextual. Só assim poderemos redescobrir a história, inquirir a memória *semântica* e estabelecer uma aproximação mais coerente com o passado inscrito num conhecimento que, por ser um conhecimento “subjugado” (Foucault

1980), se transforma também num conhecimento mitificado. Expandir esta metodologia de trabalho permitir-nos-á aceder a um conhecimento mais sólido sobre a vida musical intensa que esteve durante pelo menos dois séculos nas mãos de músicos amadores. Foram eles que ajudaram a concretizar e a consolidar um tipo de agrupamento que ainda hoje, em alguns contextos, mantém a designação que porventura melhor o define: *a música*.

BIBLIOGRAFIA

AAVV (1909) *Annaes do Municipio de Oliveira de Azeméis*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão.

Adam Ferrero, B.; et. alia (1999) “Bandas” in Casares Rodicio, Emilio (ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 2 (pp. 133-160).

Alegria, José Augusto (1985) *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do séc. XVI)* (“Biblioteca breve”). Lisboa: Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio de Veiga & Antunes, Lda.

Almeida, Ana (2008) *Memórias no feminino: o Círculo de Cultura Musical no Porto (1937 – 2007)*. (Tese de Mestrado apresentada na Universidade de Aveiro). Aveiro: Universidade de Aveiro.

Amorim, Eugénio (1941) *Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal*. Lisboa: Maranus.

Amorim, Inês (1994) *Descrição da Comarca da Feira – 1801*. Braga: Tip. Diário do Minho.

Arede, Abade João Domingues (1939) “Santiago de Riba de Ul, outrora Sanctus Jacobus de Uilla Coua Dul” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Figueira da Foz: Tipografia Popular. Vol. V (pp. 75-78).

Arquivo Distrital de Aveiro (1963) “O Distrito de Aveiro nas habilitações do Santo Ofício” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Vol. XXIX, p. 69.

Astruells Moreno, Salvador (2003) *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. (Tese de Doutoramento apresentada na Universitat de València, Faculdade de Filosofia y Ciencias de la Educación). Valência: Faculdade de Filosofia e Ciências da Educação.

Assmann, Jan; Czaplicka, John (1995) “Collective Memory and Cultural Identity” in *New German Critique*. No. 65. Cultural History/Cultural Studies. (Spring - Summer, 1995), pp. 125-133.

Azevedo, Alfredo Gonçalves de (1940) *Os últimos Senhores de Lourêdo*. Porto: Tipografia Porto Médico.

Baines, Anthony; Kirnbauer, Martin (2001) “Shawm” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. (Versão eletrónica).

Barriga, Maria José (2010) “Despique” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 2º Volume (C - L), p. 373.

Barz, Gregory; Colley, Timothy (eds.) (1997) *Shadows in the Field – New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.

Bell, Judith (1997, 1993) *Como realizar um projecto de investigação*. (“Trajectos”) N.º 38. Lisboa: Gradiva.

Bento, Pedro (2010) “João Carlos de Sousa Morais” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 3º Volume (L - P), pp. 811-812.

Binder, Fernando Pereira (2006) *Bandas Militares no Brasil: Difusão e organização entre 1808 e 1889*. (Tese de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP). São Paulo: UNESP.

Binder, Fernando Pereira (2006a) “O Dossiê Neuparth” in *Rotunda 4*. SP - Campinas: CEPAB-IA, UNICAMP. pp. 71-101.

Binder, Fernando (2006b) “Charamelas, caixas e trombetas: histórias da música luso-brasileira que atravessam o Atlântico” in *Boletim da Banda Sinfónica do Exército: Euridice*. N.º 3 – 1ª série. pp. 23-25.

Bohlman, Philip V. (2002) *World Music – A Very Short Introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Bohlman, Philip; Bergeron, Katherine (eds.) (1996) *Disciplining Music – Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.

Borba, Tomás; Lopes-Graça, Fernando (1996, 1956 - 1958) *Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas Editor. Vol. 1 e 2.

Bourdieu, Pierre (1983) *Sociologia* (“Coleção Grandes Cientistas Sociais”). São Paulo: Ática.

Bourdieu, Pierre (1989) *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

Brito, Manuel Carlos; Cranmer, David (1989) *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*. (“Arte e Artistas”). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Brito, Manuel Carlos (1989) *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.

Brito, Manuel Carlos; Cymbron, Luísa (1992) *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

Brucher, Katherine (2005) *A Banda da Terra: Bandas Filarmónicas and the performance of place in Portugal*. (Tese de Doutoramento, Universidade de Michigan). Michigan: Universidade de Michigan.

Bustillo, Josefina (ed.) (1998) *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons.

Cabral, Avelino Soares (2002) *Escola Secundária Soares Basto – uma monografia*. Oliveira de Azeméis: Oficinas gráficas do Jornal “A Voz de Azeméis”.

- Cabral, Joaquim Maria (1985) *Filarmónicas da Ilha de São Miguel*. Braga: Gráfica Cruz.
- Capela, M. (2001) *Bandas Filarmónicas. Breves apontamentos para a sua história, nos concelhos de Amares, Ponte da Barca, Terras de Bouro, Vieira do Minho e Vila Verde*. Carvalheira: Banda Musical.
- Carqueja, Bento (1900) *O Futuro de Portugal: questões económico-sociais*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- Carqueja, Bento (1908) *O Capitalismo e suas origens em Portugal*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão.
- Carqueja, Bento (1916) *O povo português – aspectos sociais e económicos*. Porto: s.n.
- Cascão, Rui (1993) “Vida quotidiana e sociabilidade” in Mattoso, José (ed.) *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. 5, pp. 517-541.
- Castelo-Branco, Salwa (1997) *Voix du Portugal*. Paris: Actes Sud / Cité de la Musique.
- Castelo-Branco, Salwa; Lima, Maria (1998) “Práticas Musicais Locais: Alguns indicadores preliminares” in *OBS*, Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais, n.º 4. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, pp. 10-13.
- Castelo-Branco, Salwa; Freitas Branco, Jorge (ed.) (2003) *Vozes do povo – A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Editora Celta Editora.
- Castelo-Branco, Salwa; et. alia (2010) “Do século XX ao século XXI: processos, práticas musicais e músicos emergentes” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 4º Volume (L - Z), pp. 1361-1392.
- Castro, Armando (1976) *A Revolução Industrial em Portugal no século XIX*. (“Obras de Armando Castro”). Porto: Limiar – Actividades Gráficas.
- Connerton, Paul (1993) *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta editora.
- Cook, Nicholas (2002) *Music – A Very Short Introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Cordeiro, Graça (2010) “Associações recreativas” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1º Volume (A - C), pp. 82-83.
- Correia, António Mendes (1999, 1936) *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: editorial enciclopédia. Volume 4 e 11.
- Correia, L. (2002) *Historial da Banda do Exército*. Acesso eletrónico: <http://www.exercito.pt/portal/exercito/specific/public/ueo/BE/historical.pdf> em 1/2/2010.
- Cranmer, David (2005) “As Guerras Peninsulares na música portuguesa” in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Edições Colibri. N.º 16, pp. 169-173.

Cranmer, David (2006) “A batalha do Bussaco: Um retrato musical” in *A Guerra Peninsular, perspectivas multidisciplinares – Congresso internacional e interdisciplinar evocativo da guerra peninsular, XVII Colóquio de História militar nos 200 anos das invasões napoleónicas em Portugal*. Lisboa: [s.n.], pp. 239-244.

Cutileiro, Alberto (1981) *Alguns subsídios para a história da Banda da Armada*. Lisboa: Centro de estudos da Marinha.

Dinis Gomes, Agostinho da Costa (2007) *O contributo das Bandas Filarmónicas para o desenvolvimento pessoal e comunitário: um estudo efectuado no Alto Tâmega – sub-região do norte de Portugal*. (Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Vigo, Departamento de Didácticas Especiais). Vigo: Departamento de Didácticas Especiais.

Doderer, Gerhard (2005) “A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721 – 24)” in *Boletim da Banda Sinfónica do Exército: Euridice*. N.º 2 – 1ª série. pp. 19-23.

Domingos, Nuno (2010) “Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio (FPCCR)” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 2º Volume (C - L), pp. 468-470.

Domingos, Nuno (2010b) “INATEL” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 2º Volume (C - L), pp. 628-632.

Eco, Umberto (1997) *Como Se Faz Uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença.

Erl, Astrid; Nünning, Ansgar (2008) *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter.

Exército Português (2005) *Boletim da Banda Sinfónica do Exército: Euridice*. N.º 2 – 1ª série.

Exército Português (2006) *Boletim da Banda Sinfónica do Exército: Euridice*. N.º 3 – 1ª série.

Exército Português (2007) *Boletim da Banda Sinfónica do Exército: Euridice*. N.º 4 – 1ª série.

Exército Português (2008) *Boletim da Banda Sinfónica do Exército: Euridice*. N.º 5 – 1ª série.

Fachin, Odília (1993) *Fundamentos de Metodologia*. São Paulo: Atlas

Fairclough, Norman (2001, 1992) *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Federação de Filarmónicas do Distrito de Coimbra (2005) *Filarmónicas do Distrito de Coimbra*. Coimbra: Gráfica de Coimbra

Fentress, James; Wickham, Chris (1992) *Memória social*. Lisboa: Editorial Teorema.

Filarmónica 1º de Dezembro (1874) *Estatutos da Sociedade Philarmónica Primeiro de Dezembro aprovados em 1 de Outubro de 1874*. Lisboa: Lallemand Frères Typ.

Fitas, Fernando (2001) *Histórias Associativas – Memórias da nossa memória: As Filarmónicas*. Seixal: Câmara Municipal do Seixal.

Foucault, Michel (1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972 –1977*. New York: Pantheon.

Foucault, Michel (2004, 1970) *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola. Acesso eletrónico: <http://www.slideshare.net/josefiorin/foucault-a-ordem-do-discurso> no dia 13 de Julho, 2011.

Foucault, Michel (2005a, 1969) *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Foucault, Michel (2005b, 1979) *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

Freitas, Pedro de (1946) *História da Música Popular em Portugal*. Lisboa: Tipografia da Liga dos Combatentes da Grande Guerra.

Freitas-Branco, João de (1995, 1959) *História da Música portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Ghiglione, Rodolphe; Matalon, Benjamin (1993) *O Inquérito – teoria e prática*. Oeiras: Celta Editora.

Gould, Julius; Kolb, William (eds.) (1964) *A Dictionary of Social Sciences*. New York: Unesco.

Granjo, André (2005) *The Wind Band Movement in Portugal: praxis and conditionalities*. (Tese de Mestrado apresentada em Fontys Conservatorium – Tilburg Zuid-Nederlands Hogeschool Voor Muziek). Fontys Conservatorium: Tilburg Zuid-Nederlands Hogeschool Voor Muziek.

Grout, Donald; Palisca, Claude (1994) *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Halbwachs, Maurice (1925) *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.

Hall, Stuart (1996) “Identidade Cultural e Diáspora” in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N.º 24, pp. 68-75.

Hansen, Richard K. (2005) *The American Wind Band: A cultural History*. Chicago: GIA Publications, Inc.

Hanson, Carl A. (1986) *Economia e sociedade no Portugal Barroco 1668 – 1703*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Haynes, Bruce (2001) *The eloquent oboe: a history of the hautboy 1640 – 1760*. New York: Oxford University Press.

Hellyer, Roger (2001) “Harmoniemusik” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. Versão eletrónica.

Henrique, Luís (1994, 1987) *Os instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Herbert, Trevor (ed.) (2000) *The British Brass Band: A Musical and Social History*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Herbert, Trevor (2003) “Social History and music history” in Middleton, Richard; et. alia (eds.) *The Cultural Study of Music*. Routledge: New York. pp. 146-156.

Jacobs, Arthur (1978) *Dicionário de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Jesi, Furio (1988) *O Mito*. Lisboa: Editorial Presença. Tradução: Lemos de Azevedo.

Joaquim, Manuel (1937) *A Música Militar através dos tempos*. Lisboa: Tipografia Arte Música.

Junta Central das Casas do Povo (J.C.C.P.) e Instituto Nacional para o Aproveitamento dos tempos livres (INATEL) (1982) *Caderno de Apoio – Escolas de Música, Bandas, Coros*. Lisboa: Edição da Junta Central das Casas do Povo (J.C.C.P.) e Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres (INATEL).

Kaphey, Jacob Adam (2003) *Military Music: A History of Wind-Instrumental Bands*. University Press of the Pacific.

Lahire, Bernard (2002) “Reprodução ou prolongamentos críticos?” in *Educação & Sociedade*, ano XXIII, n.º 78, Abril / 2002. pp. 37-55.

Lameiro, Paulo (1997) “Práticas musicais nas festas religiosas do concelho de Leiria: O lugar privilegiado das bandas filarmónicas” in *Actas do 3º Curso Internacional de Verão de Cascais*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais. pp. 213-254. Versão digital.

Lameiro, Paulo (1998) “Coretos sagrados: Algum repertório litúrgico das filarmónicas do concelho de Leiria” in *Revista do Centro de História e Teoria das ideias*. Lisboa: Centro de História da Cultura. Vol. X, 2ª série. pp 255-290. (versão digital).

Lameiro, Paulo (2006) “O Movimento Filarmónico em Portugal” in *Associação Filarmónica 25 de Setembro, Fragmentos de uma Memória Colectiva, 1892-2005*. Montemor-o-Velho: Gutenberg, Artes Gráficas, Lda. pp.13-23.

Lameiro, Paulo; et. alia (2010) “Banda Filarmónica” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1º Volume (A - C), pp. 108-113.

Lameiro, Paulo; et. alia (2010b) “Banda Militar” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1º Volume (A - C), pp. 113-114.

Lameiro, Paulo (2010c) “Coreto” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 2º Volume (C - L), pp. 333-334.

Lameiro, Paulo (2010d) “Procissão” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 3º Volume (L - P), pp. 1065-1066.

Lapa, Albino (1941) *Subsídio para a História das Bandas Militares Portuguesas*. Lisboa: Edição da Revista “Alma Nacional”.

- Le Goff, Jacques (1990) *História e memória*. Campinas: UNICAMP.
- Lemos, M.; et. alia (1905) “Fanfarra” in *Encyclopedia Portuguesa Ilustrada – Dicionário Universal*. Porto: Lemos e Successor. Vol. IV, pág. 650.
- Lévi-Strauss, Claude (1978) *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70.
- Liberal, Ana Maria (2006) *A Vida Musical no Porto na segunda metade do séc. XIX: o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)*. (Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Geografia e História, Departamento de História da Arte em Santiago de Compostela). Santiago de Compostela: Faculdade de Geografia e História.
- Liberal, Ana Maria (2007) *Club Portuense – Catálogo do Espólio Musical*. Porto: Club Portuense.
- Liberal, Ana; Pereira, Rui; Andrade, Sérgio (2009) *Casas da Música no Porto: para a história da cidade – 1º volume: séculos XVIII e XIX*. Porto: Fundação Casa da Música.
- Lieury, Alain (1994) *A memória – do cérebro à escola*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Losa, Leonor (2010) “Casa Castanheira” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1º Volume (A - C), pp. 263-264.
- Malinowski, Bronislaw (1926) *Myth in Primitive Psychology*. London: Keagan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.
- Marques, António Reis (2003) *O Clube Sesimbrense – Contributos para a sua história (1853 – 2003)*, (“Coleção Livros de Sesimbra”). Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra.
- Marques, José Duarte; Almeida, António José (1997) *Banda Musical 81 – Ferreirim, Sernancelhe. 15 anos de Memórias*. Viseu: Tipografia Ocidental.
- Martinho, Fernando Manuel (2003) *Musical Apprenticeship: the role of context in musical training*. (Tese de Mestrado apresentada na University of Surrey Roehampton em colaboração com a Escola Superior de Educação de Viana do Castelo). Roehampton: Universidade de Roehampton.
- Martins, Mónica; Santos, Lina (2010) “Amílcar Moraes” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 3º Volume (L - P), p. 811.
- Martins, Mónica; Santos, Lina (2010b) “Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1º Volume (A - C), pp. 114-115.
- McGaugh, James (2003) *Memory and emotion – the making of lasting memories*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Melo, Daniel (2001) *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)* Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

- Melo, Daniel (2003) “A FNAT entre conciliação e fragmentação” in Castelo-Branco; Salwa; Branco, Jorge (eds.) *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- Merriam, Alan (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Montagu, Jeremy; et. alia (2001) “Military music” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. Versão eletrónica.
- Moraes Silva, António de (1789) *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Tomo primeiro (A - K).
- Morais Sarmiento, José (1958) “Relação das medidas de defesa que se executaram nas margens do rio Vouga depois da tomada do Porto pelo Marechal Soult em 1809 – uma biografia” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Vol. XXIV, pp. 132-155.
- Mota, Graça (ed.) (2009) *Crescer nas Bandas Filarmónicas – Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Edições Afrontamento.
- Nettl, Bruno (2005) *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Neves, Francisco Ferreira (1951) “A criação e a extinção do Coro da Igreja da Misericórdia de Aveiro” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Vol. XVII, pp. 187-190.
- Newsome, Roy (1998) *Brass Roots – A hundred years of brass bands and their music (1836 – 1936)*. Hants: Ashgate Publishing Limited.
- Newsome, Roy (2006) *The modern brass band: from the 1930s to the new millennium*. Hants: Ashgate.
- Nora, Pierre (1989) “Between memory and history: Les lieux de mémoire” in *Representations 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory* (Spring, 1989). Berkeley: University of California Press. pp. 7-24.
- Nunes, Catarina; Saraiva, Clara (2010) “Festa” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 2º Volume (C - L), pp. 482-490.
- Oliveira, Samuel Bastos (1992) *Oliveira de Azeméis e freguesias entre os rios Antuã e Ul na Visitação de 1769 – com demografia das freguesias do séc. XVI ao séc. XX*. Valadares: ADI-MANUFACTURA de brindes, Lda.
- Oliveira, Samuel de Bastos (1999) *A Banda Musical de Fajões na história local e regional*. S. L.: Rocha / artes gráficas, lda.
- Panofsky, Walter (1961) *Também tu entendes a música*. Porto: Livraria Fernando Machado.
- Pato, Maria Leocádia (1997) *Rio da Memória: A Banda do Troviscal*. Oliveira do Bairro: Edição da Câmara Municipal.

Pereira, Vera (2010) *Música e poder simbólico – A Banda da Armada como paradigma nacional*. Lisboa: Comissão Cultural da Marinha.

Pinto, Augusto de Oliveira (1935) “Resenha Histórica das Freguesias de Souto, S. Vicente de Pereira e S. Martinho da Gândara”. Publicação em folhetim no jornal *Tradição*, com um exemplar na Biblioteca Municipal de Santa Maria da Feira.

Pires de Lima, Augusto César (1947) *Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos*. Volume 1. Porto: Junta de Província do Douro-Litoral.

Pires de Lima, Augusto César (1949) *Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos*. Volume 4. Porto: Junta de Província do Douro-Litoral.

Pirker, Michael (2001) “Janissary Music” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. Versão eletrónica.

Poindexter, Adele; Hagg, Barbara (2001) “Chapel” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. Versão eletrónica.

Polk, Keith; Page, Janet; et. alia (2001) “Band” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. Versão eletrónica.

Ramos, Maria Camila Lumiar (1976) “Festejos em Aveiro em louvor de São João da Cruz, no ano de 1727 – acção da «academia dos Aquilinos»” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Vol. XLII, pp. 345-346.

Rastall, Richard (2001) “Wait” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. Versão eletrónica.

Rastall, Richard (2006) *The origin of the Town Waits, and the myth of the watchman-turned-musician*. Acesso eletrónico em <http://www.townwaits.org.uk/essays/waitsoorigin.pdf>, no dia 29/12/2009.

Relvas, Eunice; Braga, Pedro Bebiano (1991) *Coretos em Lisboa: 1790 – 1990*. Lisboa: Fragmentos.

Ribeiro, Manuel (1939) *Quadros históricos da vida musical portuguesa*. Lisboa: Edições Sasseti.

Ribeiro, Mário (1954) *Considerações à margem do folclore musical – As Bandas Cívicas do concelho de Oliveira de Azeméis. Uma carta de Mário de Sampayo Ribeiro para o Dr. António Luiz Gomes*. S. Martinho da Gândara: Obra Social de S. Martinho da Gândara.

Ribeiro, Miguel Ângelo (2010) “Fanfarras” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 2º Volume (C - L), pp. 454-455.

Russo, Susana Bilou (2007) *As Bandas Filarmónicas enquanto património: um estudo de caso no concelho de Évora*. (Tese de Mestrado em Antropologia apresentada no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa). Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.

Sanchis, Pierre (1983) *Arraial: festa de um povo. As romarias portuguesas*. (“Portugal de Perto”). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Sanchis, Pierre (1983) *Arraial: festa de um povo. As romarias portuguesas*. (“Portugal de Perto”). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Santos, Lina; Martins, Mónica (2010) “Banda da Armada” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1º Volume (A - C), pp. 104-105.

Sardinha, Vítor; Camacho, Rui (2001) *Rostos e traços das bandas filarmónicas madeirenses*. Funchal: Associação Musical e Cultural Xarabanda / Direcção Regional dos Assuntos Culturais.

Schwab, Heinrich (2001) “Stadt-pfeifer” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. Versão eletrónica.

Shils, Edward (1992) *Centro e periferia*. Lisboa: Difel.

Silva, Hugo (2010) “Custódio Cardoso Pereira, S.A.” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 2º Volume (C - L), pp. 355-356.

Silva, Mário José Costa (2006) *Associação Filarmónica 25 de Setembro – “Fragmentos de uma Memória Colectiva” 1892 – 2005*. Montemor-o-Velho: Gutenberg, Artes Gráficas, Lda.

Slatford, Rodney; Shipton, Alyn (2001) “Double Bass” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. Versão eletrónica.

Smith, Brian (2004) *Bandstands to Battlefields – Brass Bands in 19th Century America*. New York: Corner House Historical Publications.

Sousa, D. Agostinho (1937) “Pastoral sôbre festas” in *Lumen*, ano I. pp. 535-537.

Sousa, Carlos Eduardo (2003) *Dimensões da vida musical no rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. (Tese de Doutoramento em História apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.

Sousa, Pedro Marquês de (2008) *História da Música Militar Portuguesa*. (“Colecção História Militar”). Lisboa: Tribuna da História.

Spitzer, John; Zaslav, Neal (2004) *The birth of the orchestra: history of an institution, 1650 – 1815*. New York: Oxford University Press.

Tarr, Edward (2001) “Fanfare” in Sadie, Stanley (ed.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan. Versão eletrónica.

Tavares, José (1941) “Filarmónicas do Distrito I e II” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Vol. VII. pp. 99-108; pp. 195-199.

Tavares, José (1942) “Filarmónicas do Distrito III, IV e V” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Vol. VIII. pp. 39-42; pp. 106-108; pp. 287-291.

Tavares, José (1950) “Cultura Musical do Distrito – Apontamentos para a História da Delegação Aveirense do «Círculo de Cultura Musical»” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Vol. XVI. pp. 154-156.

Tavares, Virgílio (2000) *Lousa – História da Associação Cultural e Recreativa*. Lousa: Edição do autor.

Terenas, Gabriela Gândara (2000) *O Portugal da Guerra Peninsular: a visão dos militares britânicos (1808 – 1812)*. Lisboa: Edições Colibri.

Theodorson, G.; Theodorson, A. (1969) *A modern dictionary of sociology*. New York: Thomas Y. Crowell.

Thrower, James (1980) *The alternative tradition*. The Hague: Mouton Publishers.

Tubby, Teresa Cruz (2006) *Banda de Música de S. João da Madeira 1860 – 2005*. Oliveira de Azeméis: Centro de Impressão Coraze.

Vasconcelos, António; Artiaga, Maria José (2010) “Ensino da música” in Castelo-Branco, Salwa (ed.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 2º Volume (C - L), pp. 401-414.

Vasconcelos, Leite (1980), *Etnografia Portuguesa* Lisboa: Imprensa Nacional. Vol I

Vasconcelos, Leite (1985), *Etnografia Portuguesa* Lisboa: Imprensa Nacional. Vol. XI.

Vasconcelos e Sousa, Gonçalo (2005, 1998) *Metodologia da Investigação, Redacção e Apresentação de Trabalhos Científicos*. Porto: Civilização.

Vasconcelos, M. J. (2004) “O ensino da música nas bandas filarmónicas em Portugal. Transformar para existir” in *Revista de Educação Musical*. N.º 118-119, pp. 44-48.

Vasconcelos, Maria João (2007) *A Orquestra Filarmónica 12 de Abril: Um agrupamento musical em mudança (1980-2006)*. (Tese de Mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Ciências Musicais). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Vidal, Artur Nunes (1944) “Filarmónicas do Distrito” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*. Vol. X. pp. 56-57.

Vieira, Ernesto (1899) *Dicionário de Música*. Lisboa: Biblioteca Digital.

Vieira, Ernesto (1900) *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro. Vol I.

Wegman, Rob (2003) “Historical Musicology: Is it still possible?” in Middleton, Richard; et. alia (eds.) *The Cultural Study of Music*. Routledge: New York. pp. 146-156.

Whitwell, David (1985) *A concise history of the wind band*. Northridge: Winds.

Trabalhos não publicados:

Bastos, Manuel (s.d.) *Banda de Loureiro – Cem anos de história.*

Pereira da Costa, Célia (2007) “Consequências da Guerra Peninsular na música militar portuguesa.” Comunicação proposta para o *Congresso Internacional comemorativo da Guerra Peninsular (1807 – 1814)*, Fundação Calouste Gulbenkian.

Sites consultados:

<http://www.bandasfilarmonicas.com/>

Acesso no dia 21/9/2006. Múltiplos acessos posteriores.

<http://www.worldmilitarybands.com/the-evolution-of-the-military-band-in-france-part-1/>

Acesso no dia 14/6/2008.

<http://www.worldmilitarybands.com/the-evolution-of-the-military-band-in-france-part-2/>

Acesso no dia 14/6/2008.

http://patrimonio.dgartes.pt/composer_details.php?composerID=22497&lang=pt

Acesso no dia 30/9/2008.

http://www.museudoscoches-ipmuseus.pt/pt/subs/colecao/inst_musicais_1.htm

Acesso no dia 11/01/2009.

http://www.7arte.net/cgi-bin/VP/editorwww/ler_outras.pl?diranter439

Acesso no dia 5/3/2010.

<http://catolicosnarede.wordpress.com/2007/10/29/motu-proprio-tra-le-sollicitude-do-sumo-pontifice-pio-x-sobre-a-musica-sacra/>

Acesso no dia 1/4/2010.

<http://www.meloteca.com/index.htm>

Acesso no dia 1/7/2010.

<http://66.228.126.244/~meloteca/musicos-eclesiasticos.htm>

Acesso no dia 19/7/2010.

<http://www.amp.pt/gca/?id=531>

Acesso no dia 31/7/2010.

http://www.tiosam.net/enciclopedia/?q=Oliveira_de_Azem%C3%A9is

Acesso no dia 31/7/2010.

http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=516994

Acesso no dia 9/8/2010.

DOCUMENTAÇÃO DE ARQUIVO

Acervo da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul depositado na biblioteca da Universidade de Aveiro.

Acervo da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul depositado na sede do grupo.

Inventário Paroquial de Oliveira de Azeméis, Índices de Paróquias (Santiago de Riba-Ul) (1640-1904), Arquivo Distrital de Aveiro. Volumes 1 a 72.

Registos de Recenseamento Militar de Oliveira de Azeméis (1880-1910), Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis.

Atas e registos municipais de Oliveira de Azeméis (1825-1891), Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis.

Arquivos da Torre do Tombo – pesquisa e seleção *online* de registos referentes a *charameleiro, charamela, trombeta, trombeteiro, bombo, tambor, atabaleiro, músico, música, capela, orquestra, fanfarra, charanga, banda, filarmónica, António da Silva Leite e D. Carlota Joaquina.*

Periódicos:

- O Jornal do Povo* (bissemanal, 1889-1908)
- O Rabecão* (quinzenal, 1889)
- O Alfinete* (mensal, 1889)
- A Opinião* (semanário, 1914-1966)
- O Correio de Azeméis* (semanário, 1922-2007)
- A Defesa* (semanário, 1925-1926)
- A Voz de Azeméis* (quinzenal, 1970-2007)
- O Azemel* (mensal, 1977-1981)
- Notícias de Azeméis* (mensal, 2002-2003)
- O Comércio do Porto* (diário, 1855-1898)

ENTREVISTAS E CONVERSAS INFORMAIS

Joaquim Godinho (2005, 9 de setembro; 2008, 3 de dezembro, Santiago de Riba-Ul), ex-presidente da Direção da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul;

Padre Manuel Pais Messias (2006, 3 de fevereiro; 2006, 12 de março; 2006, 9 de maio; Alcafache), maestro e dinamizador de várias bandas do distrito de Viseu;

Rui Veloso (2006, 12 de maio, 2006), Presidente da Assembleia Geral da Banda Filarmónica de Seia;

Manuel Carlos Fernandes (2007, 27 de março, Oliveira de Azeméis), tesoureiro da Direção do Museu Regional de Oliveira de Azeméis;

João Nunes (2007, 1 de agosto, Santiago de Riba-Ul), Ex-Presidente da direção da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul;

Kate Brucher (2007, 26 e 27 de junho, Aveiro), investigadora de bandas filarmónicas em Portugal;

João Meneses (2007, 2 de agosto, chamada telefónica), instrumentista, maestro e dinamizador de bandas filarmónicas;

Carlos Santos (2007, 31 de setembro; 2008, 9 de fevereiro, Viseu), presidente da Direção da Banda Musical 81 de Ferreirim (Sernancelhe);

Paulo Lameiro (2008, 28 de maio, Aveiro (Encontro Sons&Saberes)), investigador de bandas filarmónicas em Portugal;

Maria João Vasconcelos (2008, 28 de maio, Aveiro (Encontro Sons&Saberes)), investigadora de bandas filarmónicas em Portugal;

André Granjo (2008, 28 de maio, Aveiro (Encontro Sons&Saberes)), maestro e investigador de bandas filarmónicas em Portugal;

Carlos Marques (2008, 28 de maio, Aveiro (Encontro Sons&Saberes)), maestro, compositor e investigador de bandas filarmónicas em Portugal;

Luís Cardoso (2008, 28 de maio, Aveiro (Encontro Sons&Saberes)), Aveiro, maestro, compositor e investigador de bandas filarmónicas em Portugal;

Padre Manuel Pires Bastos (2008, 27 de maio, Ovar), autor do livro não publicado sobre a Banda de Música de Loureiro);

António Grifo (2008, 3 de dezembro, Oliveira de Azeméis), presidente da FAMOA;

Valter Santos (2008, 4 de julho, Oliveira de Azeméis), jornalista e investigador de arquivos;

Alexandre Sousa (2008, 3 de dezembro; 2008, 7 de agosto), ex-maestro da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.

ANEXOS

Anexo 1 - Questionário



Questionário

O presente questionário foi concebido no âmbito de uma investigação para doutoramento em Etnomusicologia a decorrer na Universidade de Aveiro sobre a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. As áreas de análise contempladas relacionam-se com a caracterização do inquirido/músico e sua situação na banda, as relações internas e comunitárias, os órgãos administrativos e actividades da banda. Serve esta acção para conhecer os vários factores e níveis de motivação dos elementos, envolvimento no grupo, preferências e opiniões pessoais sobre a situação da banda, sendo a vossa participação extremamente importante para a compreensão destes dados.

O questionário é anónimo.

Obrigada pela colaboração! Helena Lourosa

1 - Sexo

Feminino Masculino

2 - Grupo etário

10 - 19 40 – 49
20 - 29 50 – 59
30 – 39 60 – 69

3 - Morada: Santiago de Riba-Ul Outra (Qual?) _____

4 - Habilitações literárias

a) ensino genérico

1º ciclo do ensino básico ensino secundário
2º ciclo do ensino básico
3º ciclo do ensino básico ensino superior

b) ensino vocacional

Conservatório Escola Profissional de Música
Ensino Superior Não frequentou

5 - Iniciou na banda os estudos musicais? Sim Não

Se respondeu sim, com que idade? _____

Se respondeu não, diga onde iniciou os seus estudos musicais _____

6 - Há quanto tempo toca na banda? _____

7 - Situação na banda: Músico efectivo Músico contratado por actividade

8 - Toca em mais algum grupo? Sim Não

Se sim, qual? _____

9 - Tem rendimentos das actividades da banda? Sim Não

10 - Preenchimento de resposta múltipla (10 e 11):

Fui para a banda porque:

- Desejo da família
- Gosto de música
- Gosto do convívio
- É uma forma de sair de casa
- É uma fonte de rendimento

Continuo na banda porque:

- Desejo da família
- Gosto de música
- Gosto do convívio
- É uma forma de sair de casa
- É uma fonte de rendimento

11 - Porque escolheu esta instituição para aprender música?

- Por ser perto de casa
- Por representar a terra
- Porque tenho amigos na banda
- Porque tenho familiares na banda
- Pela história e prestígio da banda

12 - Tem algum parente ligado à banda? Sim Não

Se respondeu sim diga qual o grau de parentesco _____

13 – Relativamente ao funcionamento da banda manifeste a sua opinião de acordo com a tabela seguinte:

- 1 – nada
- 2 – pouco
- 3 – mais ou menos
- 4 – bastante
- 5 – muito

	1	2	3	4	5
Concordo com o repertório da banda					
Gosto dos ensaios					
Gosto dos concertos					
Gosto das arruadas					
Gosto de acompanhar a missa					
Gosto de acompanhar a procissão					
Gosto de despiques					
Gosto de arraiais					
Considero que a banda tem qualidade					
A comunidade tem orgulho na banda					
A comunidade acompanha a banda nas actividades					
A banda representa a freguesia					
A comunidade conhece a história da banda					
A comunidade apoia financeiramente a banda					
Os músicos respeitam-se					
A banda é unida					
A banda é um óptimo local de convívio					

Através da banda conheceu outras pessoas					
Os músicos são assíduos					
Na banda aproveito melhor o tempo livre					
Na banda sinto-me útil à sociedade					
Para mim é prestigiante tocar na banda					
A equipa administrativa da banda funciona bem					

14 - Qual o estilo de música que gosta mais de tocar na banda? Porquê?

15 - Ambiciona uma carreira como músico profissional? Sim Não

16 – Onde prefere tocar com a banda? Rua Sala de concerto

Porquê? _____

17 - Se tivesse possibilidade deixaria de tocar na banda e optaria por outro agrupamento musical? Sim Não

Se respondeu sim, qual?

Orquestra sinfónica

Banda rock

Grupo de Jazz

Banda Sinfónica

Outro _____

Porquê?

18 - Quando tenho de faltar a alguma actividade da banda, geralmente são os:

Espectáculos

Ensaaios

Quais são os motivos que o levam a faltar?

Falta de entusiasmo

Actividade escolar

Outros _____

Actividade profissional

Outras actividades recreativas

Divergências com elementos da banda

19 - Se pudesse, o que mudaria na banda?

Instrumentos melhores

Instalações melhores

Outros _____

Novas fardas

Mais ensaios

Nada

20 – Enuncie 3 pontos fracos da banda de Santiago de Riba-UI

21 - Enuncie 3 pontos fortes da banda de Santiago de Riba-UI

22 - Comparativamente com outras bandas da região, considera que a banda de Santiago tem: Menos qualidade Igual qualidade Mais qualidade
Porquê?

23 - Para si, o que representa a Banda de Santiago de Riba-UI no meio das cerca de 800 bandas que existem pelo país?

24 - Que aspectos da história da banda conhece? Como teve conhecimento desses factos?

25 - Outros aspectos que considere importantes:



República Portuguesa

O Presidente da República

Grão-Mestre das Ordens Honoríficas Portuguesas

Confere a *Banda de Misericórdia de Santiago*
de *Riba. M*
o título de *Membro Honorário*
da Ordem do Mérito

Nos termos do Regulamento das Ordens Portuguesas
são-lhe concedidos as honras e o direito ao uso das insígnias que
lhe correspondem.

Dado na Chancelaria das Ordens Honoríficas Portu-
guesas, em 2 de *Outubro* de 1998 .

O Chanceler,

Anexo 3 - Estatutos da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul

Certifico que, por escritura de 26 de Junho de 1980, exarada a fls. 34 v.º a fls. 36 do livro de notas, B-630, no notário do 1º Cartório da Secretaria Notarial de Oliveira de Azeméis, Licenciado Ernesto da Cruz Fernandes, foi constituída uma associação com sede na freguesia de S. Tiago de Riba-Ul, deste concelho, nos termos dos Estatutos seguintes e em que foram outorgantes: Osvaldo Ferreira dos Santos Pinto, José Azevedo Ferreira, Armando da Silva Valente, José de Pinho Pirez, Valter António de Jesus Teixeira, António Ferreira, Amadeu Artur Gomes de Pinho, Manuel Francisco dos Santos Valente, Alberto Pinho Carvalho, Joaquim Augusto da Costa Godinho, Manuel Ribeiro de Lima, José Fernando Moreira da Silva e Joaquim Godinho da Silva Pinto:

BANDA DE MÚSICA DE S. TIAGO DE RIBA-UL

ESTATUTOS

CAPÍTULO 1 – DENOMINAÇÃO, ORGANIZAÇÃO E FINS

Artigo 1.º - A Banda de Música de S. Tiago de Riba-Ul é uma colectividade com personalidade jurídica, fundada antes de 1772, tem a sua sede em S. Tiago de Riba-Ul e é regida pelos presentes estatutos.

Artigo 2.º - É seu objectivo incentivar entre os seus associados toda a espécie de actividades culturais e recreativas, tendo em vista a ocupação dos seus tempos livres nomeadamente: a) Música e Canto; b) Teatro; c) Biblioteca; d) Fotografia e Cinema; e) Educação Física; f) Campismo; g) Convívio e Recreio.

§ único - Qualquer outra actividade cultural ou recreativa poderá vir a ser criada por iniciativa dos seus Corpos Gerentes ou de qualquer grupo de Corpos Gerentes ou de qualquer grupo de Sócios autorizado pela Direcção.

Artigo 3.º - A Colectividade não tem carácter partidário ou religioso, está aberta a todos os sócios que admiram aos seus objectivos e colaborará e fomentará o intercâmbio com outras colectividades congéneres, com as quais se poderá associar.

Artigo 4.º - A Colectividade não tem fins lucrativos e subsistirá por meio de: quotização dos sócios; donativos ou subsídios e receitas eventuais.

CAPÍTULO II – DOS SÓCIOS E SUA MISSÃO

Artigo 5.º - O número de sócios é ilimitado, dividindo-se nas seguintes categorias: efectivos, participantes, honorários e beneméritos.

Artigo 6.º - São sócios efectivos as pessoas de ambos os sexos, no pleno gozo dos seus direitos civis, assim como as pessoas colectivas com personalidade jurídica, que contribuam com o valor das quotizações em vigor à data da sua admissão.

Artigo 7.º - São sócios participantes as pessoas de ambos os sexos, no pleno gozo dos seus direitos civis, que façam parte dos elencos artísticos e desportivos permanentes da colectividade, enquanto nesta situação regularmente se mantiverem.

Artigo 8.º - São sócios honorários as pessoas físicas ou colectivas que por méritos excepcionais no campo da cultura popular tenham contribuído ou possam contribuir para o prestígio da Colectividade.

Artigo 9.º - São sócios beneméritos as pessoas físicas ou colectivas que tenham prestado à Colectividade serviços relevantes.

Artigo 10.º - A admissão dos sócios efectivos que depende de aprovação da Direcção, será procedida do preenchimento de uma proposta avalizada por um sócio no pleno gozo dos seus direitos, que atestem a idoneidade do proposto.

Artigo 11.º - Os sócios participantes serão propostos pelos Conselhos Técnicos, dependendo a sua aprovação do parecer da Direcção.

Artigo 12.º - Os sócios honorários e beneméritos são nomeados em Assembleia Geral de Sócios por maioria simples, sendo a respectiva proposta apresentada pela Direcção ou por um grupo de sócios, nunca inferior a 10% do total dos associados à data da proposta.

Artigo 13.º - Os sócios participantes, honorários e beneméritos são isentos do pagamento de qualquer quotização, podendo no entanto, fazê-lo voluntariamente.

CAPÍTULO III DOS DEVERES E DIREITOS DOS SÓCIOS

Artigo 14.º - São deveres gerais dos sócios:

- a) Observar escrupulosamente os Estatutos e Regulamentos, e concorrer para o prestígio da Colectividade;
- b) Exercer os cargos para que foram eleitos em Assembleia Geral, salvo no caso de reeleição ou por motivo de escusa justificada;
- c) Auxiliar os corpos gerentes, quando lhes seja possível, bem como propor-lhes quaisquer sugestões orais ou escritas, que tenham a elevar o bom nome da colectividade.

Artigo 15.º - Os sócios efectivos, participantes, beneméritos e honorários têm direito a:

- a) Usufruir os benefícios e regalias que a colectividade obtenha, nos termos fixados pelos seus corpos gerentes;
- b) Eleger e ser eleito para os corpos directivos ou técnicos da Colectividade e discutir nas Assembleias Gerais;
- c) Examinar os relatórios, livros e contas da Direcção nos cinco dias anteriores à reunião da Assembleia Geral convocada para a sua apreciação;

- d) Fazer-se representar nas Assembleias Gerais, em caso de doença ou ausência, por outro sócio a quem dê poderes por declaração escrita e assinada pelo próprio. Para o efeito desta alínea cada sócio não poderá representar mais de um sócio.

§ único - Os sócios que na Colectividade exerçam funções remuneradas não podem eleger ou ser eleitos para cargos directivos, nem sequer representantes de outros sócios para os efeitos consignados na alínea d) do corrente artigo.

CAPÍTULO IV DA SUSPENSÃO E ELIMINAÇÃO DOS SÓCIOS

Artigo 16.º - Serão suspensos dos seus direitos os sócios que:

- a) Não cumpram as disposições dos Estatutos e Regulamentos;
- b) Pratiquem actos imorais nas dependências da Colectividade e que por tal desobediência prejudiquem o bom nome da Colectividade;
- c) Dever mais de um ano de quotas sem motivo justificado.

Artigo 17.º - A suspensão de sócio é da competência da Direcção, depois de efectuado um inquérito e ouvido o sócio em causa.

§ 1.º - Dessa decisão cabe recurso para a Assembleia Geral;

§ 2.º - O Presidente da Mesa da Assembleia Geral, no caso de o § anterior, nomeará uma Comissão de Inquérito, que elaborará o seu parecer no prazo máximo de 30 dias, enviando-o à Assembleia Geral, que decidirá sobre a exclusão ou levantamento da suspensão;

§ 3.º - No caso da alínea c) do artigo 16.º, a exclusão só se tornará definitiva após um prazo de 90 dias concedido para a liquidação do débito à Colectividade;

§ 4.º - Serão motivos justificados da falta de pagamento a doença, o desemprego ou a ausência do país ou ainda, durante o período que prestem serviço militar obrigatório.

CAPÍTULO V DOS CORPOS GERENTES

Artigo 18.º - São Corpos Gerentes da Colectividade:

- a) Mesa da Assembleia Geral
- b) Direcção
- c) Conselho Fiscal

Artigo 19.º - De acordo com as necessidades de gestão da Colectividade, poderão vir a ser criados outros órgãos de base, relativos a cada um dos sectores específicos em que se desenvolva a sua actividade, funcionando como órgãos consultivos.

ASSEMBLEIA GERAL

Artigo 20.º - Da Assembleia Geral fazem parte os sócios efectivos, participantes, honorários e beneméritos, no pleno gozo dos seus direitos.

Artigo 21.º - Compete à Assembleia Geral:

- a) Interpretar os Estatutos e aprovar os Regulamentos elaborados, segundo parecer da Direcção;
- b) Eleger de dois em dois anos por escrutínio secreto, os corpos gerentes da Colectividade.
§ - Poderão ser presentes listas completas de candidaturas aos corpos gerentes desde que proposta pelo menos por 12 sócios no pleno gozo dos seus direitos.
- c) Discutir e votar anualmente as contas da gerência;
- d) Deliberar sobre todos os assuntos que lhe foram apresentados pela Direcção, pelo Conselho Fiscal, ou pelos sócios nos termos Estatutários;
- e) Decidir sobre a alteração dos Estatutos e a dissolução da Colectividade nos termos fixados nestes Estatutos.

Artigo 22.º - A Assembleia Geral será convocada pelo seu Presidente ou legal substituto, pelo menos com 8 dias de antecedência, por meio de aviso convocatório, do qual constará a ordem dos trabalhos, dias e hora e local da reunião.

Artigo 23.º - As Assembleias Gerais podem ser Ordinárias ou Extraordinárias:

§ 1.º - Haverá anualmente uma Assembleia Geral, até 31 de Março, para discussão e votação do Relatório e contas do Ano anterior e parecer do Conselho Fiscal.

§ 2.º - As Assembleias Gerais reunirão extraordinariamente:

- a) sempre que a Direcção ou Conselho Fiscal o requeiram;
- b) quando, pelo menos 10% do total de sócios a requeiram.

§ 3.º - Quando se verificar um dos casos previstos nos §§ anteriores, o Presidente da Mesa da Assembleia Geral ou o seu legal substituto, deverá, no prazo máximo de 10 dias, proceder à convocação.

Artigo 24.º - A Assembleia Geral considera-se legalmente constituída com a presença de 10 % dos sócios no pleno gozo dos seus direitos;

§ único - Se o número for suficiente a Assembleia Geral funcionará uma hora depois com os sócios presentes.

Artigo 25.º - Quando a Assembleia Geral for convocada nos termos da alínea b) do § 3 do Artigo 23.º, só funcionará se estiverem presentes, todos os sócios que a requerem salvo os que por motivos de força maior, devidamente justificado não puderem comparecer.

MESA DE ASSEMBLEIA GERAL

Artigo 26.º - A Mesa da Assembleia Geral é constituída por um Presidente, um Vice-Presidente e um Secretário.

§ 1.º - Na ausência do Presidente e do Vice-Presidente, presidirá à Assembleia Geral o sócio presente mais antigo, que poderá designar um outro sócio à sua escolha para a Presidência da Mesa.

§ 2.º - Das reuniões da Assembleia Geral lavrar-se-á acta assinada pelos membros da Mesa, a qual será lida, discutida e votada na Assembleia seguinte.

Artigo 27.º - É da competência do Presidente:

- a) Convocar a Assembleia Geral, de acordo com os Estatutos e dirigir os trabalhos da mesma;

- b) Dar posse nos corpos gerentes, nos oito dias imediatos à eleição e conceder ou de negar a exoneração dos cargos para que tenham sido eleitos.
- c) Proceder de dois em dois anos à transmissão de poderes dos corpos regentes; o Presidente da Mesa da Assembleia Geral ser empossado, no prazo referido na alínea b) do presente artigo, pelo Presidente cessante.

Artigo 28.º - o Vice-Presidente exercerá, no impedimento do Presidente, as funções que a este cabem pelos Estatutos.

Artigo 29.º - Ao Secretário compete promover todo o expediente e a redacção da acta.

DIRECÇÃO

Artigo 30.º - A direcção é constituída por um mínimo de 6 membros eleitos em Assembleia Geral, mais um número de membros correspondentes ao número de sectores em actividade, cada um dos quais elegerá um membro.

Artigo 31.º - A composição do elenco directivo obedecerá ao seguinte esquema:

ADMINISTRAÇÃO E SECRETARIADO – Presidente, Vice-Presidente, Tesoureiro, Secretário e 2 Vogais.

GESTORES CULTURAIS E RECREATIVOS – 1 por cada Sector de Actividade

Artigo 32.º - À Direcção compete:

- a) Representar a Colectividade, interna e externamente;
- b) Nomear representantes ou delegar funções de representação;
- c) Administrar a Colectividade, com os mais amplos poderes de administração e disposição, executar as decisões da Assembleia Geral, elaborar regulamentos e zelar pelo rigoroso cumprimento dos Estatutos e dos fins da Colectividade;
- d) Decidir sobre a admissão de sócios;
- e) Decidir sobre a suspensão de sócios;
- f) Aceitar ou recusar donativos, heranças, legados e doações feitas à Colectividade;
- g) Representar a Colectividade judicialmente, activa e passivamente, por intermédio de dois dos seus membros;
- h) Tomar conhecimento da administração dos Sectores de Actividade, orientando e fiscalizando a sua acção;
- i) Elaborar o Relatório e Contas da Gerência;
- j) Promover e coordenar todas as acções tendentes à consecução dos objectivos da Colectividade;
- l) Autorizar a criação de Conselhos Técnicos, de acordo com o artigo 19.º;
- m) Admitir e dispensar funcionários e fixar os respectivos vencimentos.

Artigo 33.º - A Direcção reunirá obrigatoriamente semanalmente, sendo as suas decisões tomadas por maioria, não podendo funcionar com menos de metade mais um dos membros eleitos pela Assembleia Geral.

§ 1.º - No caso de empate, o Presidente ou quem o substitua terá voto de qualidade;

§ 2.º - Das reuniões da Direcção lavrar-se-á acta em livro especial, numerado e rubricado pelo Presidente da Mesa da Assembleia Geral, sendo as actas assinadas pelos presentes, depois de aprovadas.

Artigo 34.º - A Direcção é solidariamente responsável por todos os actos de Gerência.
§ único - A sua responsabilidade cessa um ano depois da aprovação do Relatório de Contas.

Artigo 35.º - Compete especialmente ao Presidente:

- a) Convocar e orientar as reuniões de Direcção;
- b) Enviar à Assembleia Geral os processos dos casos cuja decisão esteja cometida a este órgão;
- c) Representar a Colectividade em todos os actos e relações sempre que a Direcção o julgue necessário.

§ único - Na ausência do Presidente encarregar-se-á das suas tarefas especiais o Vice-Presidente ou o Secretário.

Artigo 36.º - Toda a restante distribuição da Direcção, que não esteja determinada em regulamento, será feita logo na primeira reunião.

CONSELHO FISCAL

Artigo 37.º - O Conselho Fiscal compõe-se de três membros efectivos: Um Presidente e dois Secretários.

Artigo 38.º - São atribuídos ao Conselho Fiscal:

- a) A fiscalização das contas gerais da Colectividade.
- b) Formular parecer sobre o Relatório de Contas apresentado anualmente pela Direcção.

§ único - O Conselho Fiscal reunirá quando entender para tomar conhecimento das contas correntes da Colectividade, lavrando acta em livro especial, numerado e rubricado pelo Presidente da Mesa da Assembleia Geral.

Artigo 39.º - O Conselho Fiscal poderá solicitar a convocação para a Assembleia Geral, nos termos de convocação expressos no artigo 23.º § 2.º alínea a). Sempre que se note irregularidades na gestão financeira da Colectividade.

CAPÍTULO VI DISPOSIÇÕES GERAIS

Artigo 40.º - A Bandeira da Colectividade é de cor Azul com insígnia a Branco e debruada a dourado.

Artigo 41.º - Os presentes estatutos só poderão ser alterados em Assembleia Geral, por proposta da Direcção, do Conselho Fiscal, ou pelo menos 10% dos associados em pleno gozo dos seus direitos.

Artigo 42.º - A Banda de Música de S. Tiago de Riba-Ul, só pode dissolver-se mediante resolução da Assembleia Geral, expressamente convocada para esse fim, e constituída pelo menos, por dois terços da totalidade dos seus sócios.

§ único - No caso de dissolução a Assembleia Geral nomeará uma Comissão Liquidatária para venda do activo e pagamento do passivo, revertendo o saldo para o fim determinado pela Assembleia.

Anteprojecto dos Estatutos da Banda de Música de S. Tiago de Riba-Ul elaborado aos 23 de Abril de 1980.

ASSINATURAS

Oswaldo Ferreira dos Santos Pinto, José Azevedo Ferreira, Armando da Silva Valente, José de Pinho Pirez, Valter António de Jesus Teixeira, António Ferreira, Amadeu Artur Gomes de Pinho, Manuel Francisco dos Santos Valente, Alberto Pinho Carvalho, Joaquim Augusto da Costa Godinho, Manuel Ribeiro de Lima, José Fernando Moreira da Silva e Joaquim Godinho da Silva Pinto.

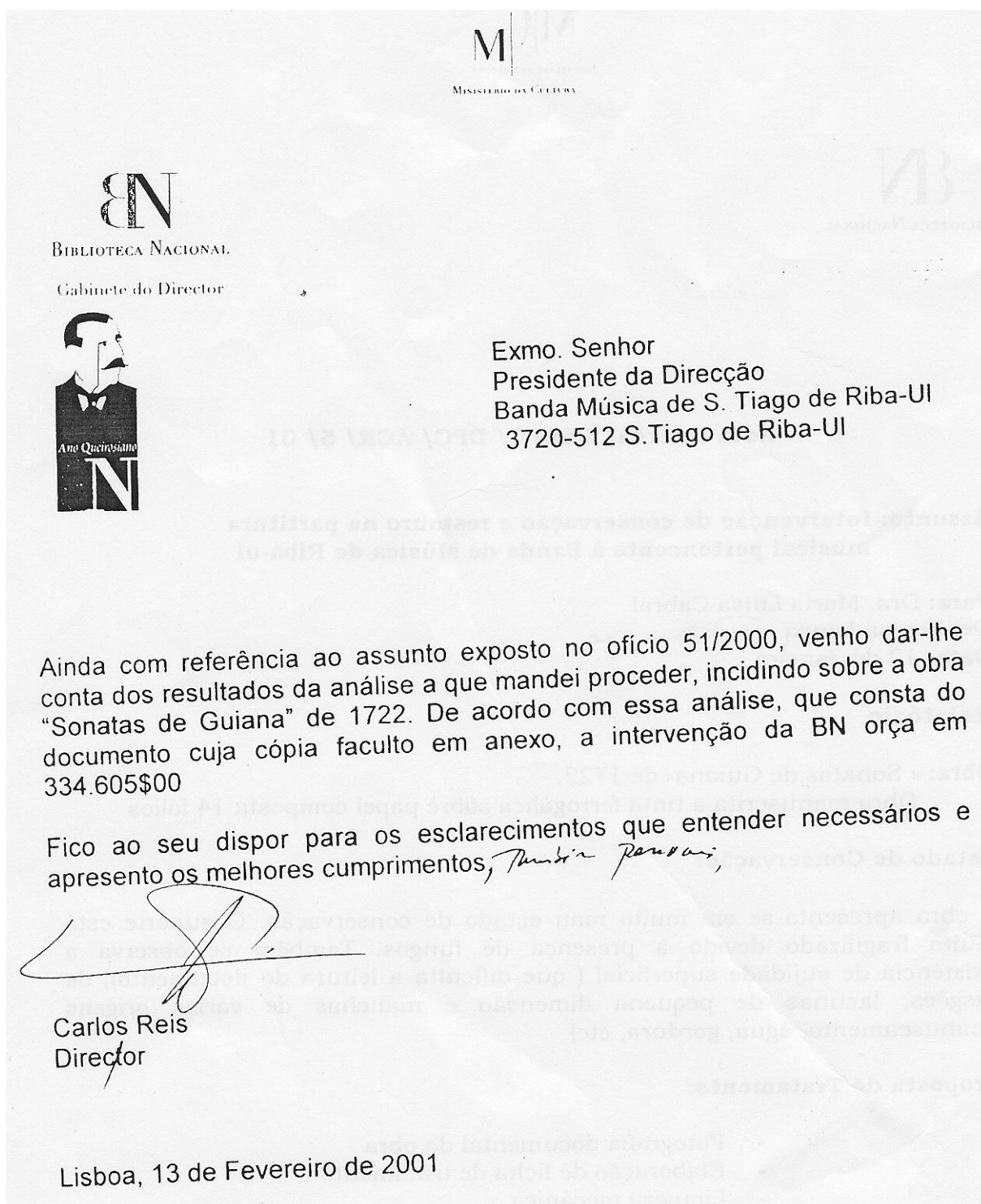
Está conforme.

Secretaria Notarial de Oliveira de Azeméis, 29 de Agosto de 1980.

A Ajudante

Mariana Coelho F. Ventura

Anexo 4 - Ofício que acompanhou as partituras de António da Silva Leite enviado pela Biblioteca Nacional



Nota Interna/ DSAPC/ DPC/ ACR/ 5/ 01

Assunto: Intervenção de conservação e restauro na partitura musical pertencente à Banda de Música de Riba-ul

Para: Dra. Maria Luísa Cabral

De: Teresa Lança *Teresa Lança*

Data: 12 de Janeiro

Relatório

Obra: « Sonatas de Guiana» de 1722.

Obra manuscrita a tinta ferrogálica sobre papel composta 14 fólios

Estado de Conservação:

A obra apresenta-se em muito mau estado de conservação. O suporte está muito fragilizado devido à presença de fungos. Também se observa a existência de sujidade superficial (que dificulta a leitura do documento), de rasgões, lacunas de pequena dimensão e manchas de várias origens (manuseamento, água, gordura, etc)

Proposta de Tratamento:

- Fotografia documental da obra
- Elaboração de ficha de tratamento
- Limpeza mecânica
- Limpeza por via húmida com inibição da actividade microbiológica
- Alcalinização
- Reintegração mecânica do suporte com respectivo reforço
- Planificação
- Montagem
- Fotografia documental
- Acondicionamento

Tempo Previsto: 2 meses de trabalho, fora das horas de expediente

Custo Total: 334 605\$00

Anexo 5 - Hino da Banda de Música de Santiago de Riba-Ul

Música: Armando de Pinho Dias

Letra: Manuel Godinho

*Cantar's de sonho, risos de estrela,
Da terra salmos ao Céu azul...
As vozes da alma heróica e bela
De Santiago de Riba-Ul...*

*Clarins na guerra, fúrias do mar...
Das lusas naus o «Ecce» imortal...
Que também és nesse teu ritmar
Voz da Epopeia de Portugal...*

*Por Santiago,
Mãe que te ama,
Leva adiante
E sempre avante
A antiga fama!*

*Que tua lira
Seja imortal
Lira de amor
No resplendor
De Portugal!*

*Nasceste um dia, dia sem par,
De anseio belo de nobre gente!
Há séc'los foi que te ouviu o mar,
Assim a Terra e o Céu clemente!*

*Então Deus disse, disse na luz,
Na voz das aves, a voz mais terna...
De mim recebe bênçãos a flux,
Filha bendita da arte eterna.*

(texto copiado do CD gravado em 2004)

Anexo 6 - Carta-memorando de Armindo Brandão sobre a restauração do rabecão

Há algum tempo, ao entrar na Sede da Junta de Freguesia de Santiago de Riba-UI, deparou-se-me pela frente, dentro de um resguardo de vidro, um contrabaixo do qual, por natural curiosidade, me aproximei e verifiquei ter nele afixada uma chapinha, que diz o seguinte: " O trabalho de restauro deste instrumento foi efectuado, no ano de 2004, por Júlio Moreira Pinho e o seu custo foi integralmente suportado pelos amigos da banda: António Maria Pinto, Armindo José Costa, Carlos Flores Marcos, Germano Silva Correia, Joaquim Godinho Pinto, José Paulo Ramalho, José Pereira Ferreira e Pedro Flores Marcos". Mais tarde, encontrei Germano Correia que, a solicitação minha, me contou o que realmente se passou:

"- Um sábado à tarde, eu e o Armindo José combinamos fazer uma limpeza no porão da Sede da Banda de Música. Ao entrarmos, diz-me logo o Armindo, "Eh pá, este é o Rabecão que, quando eu era criança, via o Ti Zé dos Pentes a tocar. Foi um instrumento que eu sempre admirei. Tem de haver maneira de o restaurar". Passado pouco tempo, e após ter contactado com várias pessoas ligadas a restauros de peças antigas, o Armindo conseguiu, através de muita insistência, que o Sr. Júlio Pinho lhe pusesse as mãos. A partir daí, como o custo seria elevado para ser suportado por uma só pessoa, o Armindo contactou este grupo de amigos, que não só apoiou como louvou a iniciativa. Aproveitei a oportunidade, e a pedido do Sr. Júlio Pinho, que solicitei a este grupo para, logo que fosse possível, tornasse público o agradecimento às firmas e pessoas que colaboraram com madeira exótica, pinho finlandês, oxidação do carrilhão e cordas, e que são as seguintes: Arte em Madeira (O. Azeméis), Fábrica de Móveis de Manuel Aguiar da Rocha (Azagães-Carregosa), Entalhador e Torneador em Madeira de Alcides Bastos (Silvares-Carregosa), Cromagem Santa Luzia de António Ribeiro da Costa (Rebordões-Cucujães), Construção e Restauro de Violinos de Manuel Alves Belinha (Paços de Brandão) e Entalhador Arlindo Pinho (Passos-Santiago de Riba-UI), que emprestou ferramenta para a execução do caracol do braço. E já que estamos nos agradecimentos, este grupo de amigos não pode esquecer a ajuda da Vidraria Foco (Nogueira do Cravo), que ofereceu todo o vidro temperado do resguardo e a respectiva montagem, efectuada pelo seu empregado Joaquim Nunes de Carvalho Costa. Quanto ao instrumento, propriamente dito, que é um Contrabaixo de três cordas, também conhecido como Rabecão, esteve ao serviço da Banda de Música de Santiago de Riba-UI, cerca de 200 anos, pois, sendo ele de meados do Séc. XVIII, só deixou de ser utilizado em meados do Séc. XX. Embora agora não possa ser utilizado para tocar, pode considerar-se ser um restauro e não uma réplica, porquanto ainda tem contido nele algum material original".

Após este testemunho, e antes de finalizar, deve ser realçado o facto de que este grupo de amigos, por ideia do actual maestro, há dois anos atrás, e à socapa de um deles (Joaquim Godinho), ofereceu uma partitura à Banda de Música, contendo uma marcha original, de Afonso P. Alves, e que tem o nome de "Homenagem a Joaquim Godinho", tocada com frequência pela Banda. Foi mesmo uma homenagem que o grupo de amigos quis prestar ao seu amigo Joaquim Godinho, pelos 50 anos que ele já tem de dedicação à Banda.

Anexo 7 - Ata da reunião de reorganização da banda - 1962

vii

Nos cinco dias do mês de Novembro do ano de mil novecentos e sessenta e dois reuniram-se em assembleia ordinária na casa de ensaio da Banda de Música de S. Tiago de Ribeira - Uf, todos os componentes desta a fim de tratarem do seguinte assunto: 1º e único: reorganização da Banda. a) Foi convocada esta reunião em virtude dos maus entendidos existentes entre alguns componentes e por tal motivo resolveu-se abelar para todos os habitantes desta laboriosa terra um sentido de colaboração com os componentes para se obter a quebra moral procurando deste modo evitar graves consequências que muito poderiam afectar o prestigio e o glorioso nome da Banda. b) Como se trata de uma Banda secular que a freguesia em dado nome e prestado relevantes serviços seus fundos e esperanças de que todos os Santiaquenses abençoem e contribua ao mesmo abelo. Que toda a freguesia em colaboração e venha em nosso auxílio.

Foi um S. pago melhor,
 e foi Maria Ferreira
 Álvaro Ferreira de Azevedo
 Joaquim da Silva
 Domingos Pereira da Silva
 Rufino José Ferreira
 Amadeu Ferreira da Silva
 Sérgio e Honorina Santos
 Cândido de Carvalho
 Manuel Joaquim Ferreira da Silva
 Hermano Pereira de Azevedo
 José Soares
 João da Silva Sousa
 António Soares da Silva
 António da Silva
 Fernando Miguel Silva Ferreira
 Manuel Rodrigues de Azevedo
 Armando Pinto de Almeida
 Fernando Almeida da Silva

Alfredo Dias da Silva Simão
Blud da Silva Gama
Amador Lopes Neto
João de Costa Nunes
Valter Antonio de Jesus Teixeira
José Ferreira da Silva
Arnaldo da Costa Ferreira Lima
Cipriano da Silva Campelo
Helió da Silva Ferreira
José Pinto do Amaral
Domingos José Coque
Vicente Luis de Bastos Oliveira

Anexo 8 - Carta de atribuição da Medalha de Mérito Municipal



Atribuição da Medalha de Mérito Municipal, grau Ouro

Considerando,

Que a 16 de Maio de 2009 se comemoram 25 anos da elevação de Oliveira de Azeméis a cidade e que esta data deve ser condignamente assinalada, inclusive com a distinção de personalidades individuais e colectivas que se distinguiram no nosso Município;

Que a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul ostenta um passado glorioso, a caminhar para os três séculos de existência, sendo a banda de música mais antiga de Portugal em actividade, o que, só por si, representa um grande motivo de orgulho e regozijo para todos os oliveirenses;

O seu historial recheado de maestros e executantes de renome, o que lhe granjeou um elevado prestígio no plano artístico, tanto ao nível regional, como nacional;

A atribuição da Medalha de Mérito Municipal aprovada pela Câmara Municipal por deliberação de 19 de Março de 1982 por ocasião da obtenção, por esta banda, do reconhecimento de pessoa colectiva de utilidade pública;

Que a deliberação acima identificada, ainda não concretizada, não define o grau da medalha atribuída e para cumprimento dos requisitos do Regulamento Municipal das Distinções Honoríficas aprovado em 1988, designadamente o estabelecido na secção II do referido regulamento;

Ser este o momento apropriado para que o Município lhe reconheça publicamente todo o mérito e a homenageie ao mais alto nível

Proponho,

A ratificação da atribuição da Medalha de Mérito Municipal, grau Ouro à Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.

Esta distinção deverá ser entregue na sessão pública e solene a realizar no dia 16 de Maio de 2009, por ocasião das Comemorações dos 25 Anos de Elevação de Oliveira de Azeméis a Cidade.


Ápio Assunção
Presidente da Câmara Municipal

Anexo 9 - Fotografia com os patrocinadores da restauração do rabeção e o artesão



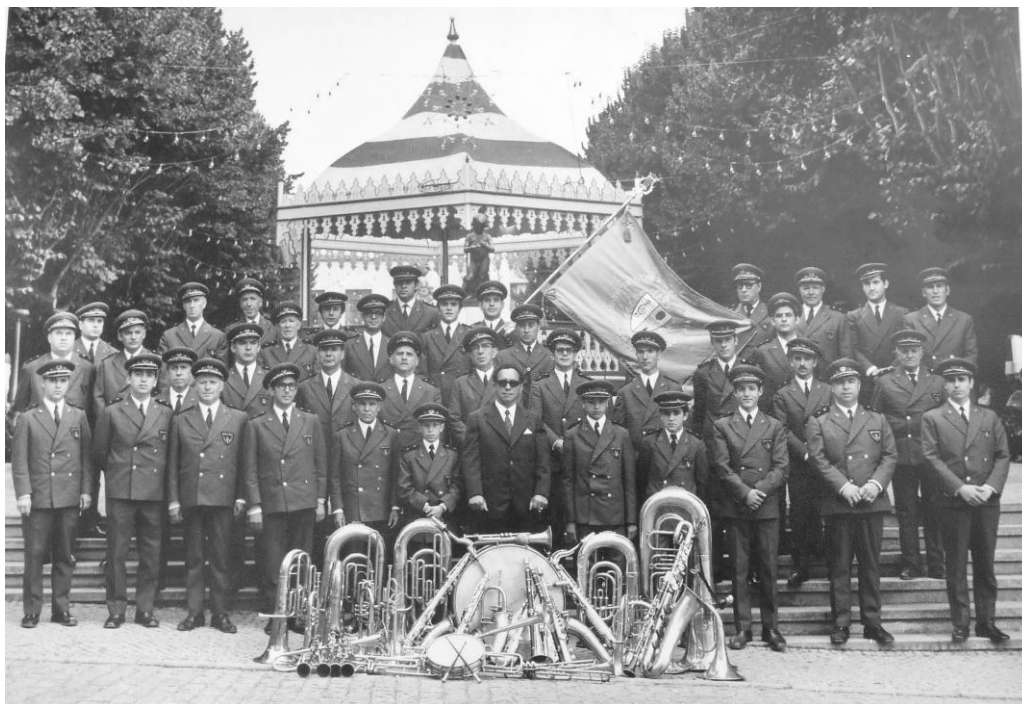
Fotografia com os patrocinadores da restauração do rabeção e o artesão. Da esquerda para a direita: Arq. Pedro Flores, Eng. José Paulo Ramalho, Dr. Germano Correia, Arq. Carlos Flores, Júlio Pinho (o artesão, segurando o rabeção), António Pinto, Joaquim Godinho, Armindo Brandão e José Ferreira. [Fotografia de autor desconhecido].

Anexo 10 - A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul na década de 1960



A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul na década de 1960. À frente, ao centro e com os braços cruzados, está o regente Armindo da Silva Pinho. [Fotografia de autor desconhecido].

Anexo 11 - A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul na primeira metade da década de 1970



A Banda de Música de Santiago de Riba-Ul na primeira metade da década de 1970. À frente, ao centro, encontra-se o regente Manuel Correia. [Fotografia de autor desconhecido].

Anexo 12 - Fotografia de Armando de Pinho Dias



[Fotografia de autor desconhecido].