

# A BANDA FILARMÓNICA

- ACTUALIDADE E PERCURSOS DE UMA INSTITUIÇÃO -



DISSERTAÇÃO DE LICENCIATURA EM SOCIOLOGIA DE: FERNANDO SOARES RIBEIRO  
ORIENTAÇÃO DE: Prof. Dr. ANTÓNIO FIRMINO DA COSTA  
ISCTE, LISBOA, SET 99

## ÍNDICE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	2
OBJECTIVOS E METODOLOGIA	5
1ª PARTE - QUADRO TEÓRICO: CULTURA E SOCIEDADE	7
I A CULTURA COMO CONTEXTO	7
II A FESTA COMO PRETEXTO	18
III O ASSOCIATIVISMO COMO RECURSO	25
2ª PARTE - ESTUDO EMPÍRICO: A FILARMÓNICA – um estudo de caso	32
I ORIGEM, NÚMEROS, DIVERSIDADE	33
II «CONSERVATÓRIOS POPULARES»	37
III PORQUE SE ENTRA NA FILARMÓNICA	40
IV AS MUDANÇAS QUE OCORREM	42
V A ENTRADA NAS BANDAS	44
VI O ENSINO NAS BANDAS	45
VII MULHERES NA BANDA	46
VIII AS PROFISSÕES	50
IX OS TEMPOS LIVRES	53
X FUNÇÕES DAS FILARMÓNICAS	55
CONCLUSÃO	59
BIBLIOGRAFIA	66
ANEXOS	72

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As bandas, filarmónicas ou *músicas* como ainda são conhecidas em muitos lugares, são uma instituição com 150 anos. O pouco interesse que lhe tem sido dado contrasta seguramente com tão longos anos de existência. Nas livrarias não se encontra nenhum material sobre bandas filarmónicas, excepção feita à edição em finais do ano passado de um romance em torno de uma filarmónica e que, provavelmente, nem teria sido notado se não acontecesse ter ganho um prémio literário.

Excepção também para o cinema, com o filme do realizador Mark Herman e cujo título original *Brassed off* foi traduzido para *Os Virtuosos*. O aspecto verdadeiramente significativo neste filme é ter centrado numa banda filarmónica o futuro de uma comunidade mineira do Norte de Inglaterra. À parte trabalhos feitos no âmbito académico (demos conta de dois), e aos trabalhos de Paulo Lameiro e Salwa Castelo-Branco do departamento de musicologia da Universidade Nova de Lisboa, o silêncio sobre as bandas filarmónicas impera.

No entanto, elas estão em todo o lado. Na Expo 98, nas numerosas feiras, nas procissões, nas touradas, nas inaugurações oficiais, nas manifestações de

cidadãos frente à Assembleia da República, nas largas centenas de festas tradicionais pelo país inteiro, num auditório, etc., etc. «Estão lá, mas nós nem as vemos» como se ouviu dizer a um interlocutor, como quem diz, *não lhes damos importância*. Este trabalho tenta contribuir para uma maior visibilidade de uma instituição que, para além das funções sociais e culturais que desempenha, concentra à sua volta perto de cem mil pessoas, incluindo músicos, maestros e directores.

Ora integradas numa associação com outras actividades (desportivas, por exemplo), ora como única razão da existência mesmo dessa associação, a filarmónica consiste numa estrutura (organização se se quiser) composta por executantes, que podem ser em média 40, um regente ou maestro, uma direcção, que pode ou não incluir executantes e, por último, uma escola de música (gratuita) com uma média de 20 elementos.

Este trabalho centrou-se no concelho de Santarém, o qual compreende, presentemente, três filarmónicas: Alcanede, Gançaria e Xartinho. As suas idades são respectivamente: 101; 17 e 55 anos. Uma passagem de um documento de apresentação da banda mais antiga, ajuda a relacionar as três e a dar conta também de um fenómeno que não é de todo invulgar no universo das bandas: «De 1942 a 1945, a Banda de Alcanede sofreu mais um interregno, provocado pela desertificação de alguns músicos, que saíram para a formação da Banda do Xartinho. Desde aí até à presente data, embora com alguns momentos de fragilidade, esta Banda tem-se mantido no activo, apesar do abalo

novamente sofrido em 1982, com a formação da Banda da Gançaria através de elementos saídos do seu seio».

É necessário ter-se a ideia que a formação de uma banda de *raiz*, custa milhares de contos só em instrumentos. Por outro lado, a existência de uma banda num lugar significa, para além do próprio prestígio e divulgação do lugar, a ocupação dos tempos livres dos mais jovens. As rivalidades entre aldeias, freguesias etc., ajudam também à criação destas instituições.

Qual a sua composição? Esta foi uma das principais perguntas de início. Escolheu-se um concelho rural, na expectativa de uma composição diversificada, com particular destaque para os trabalhadores rurais. Quanto aos estudantes, jovens, pensava-se encontrá-los, em número reduzido, até porque «a música das bandas de rock deve cativar mais o seu espírito». Todas essas ideias parecem ter-se revelado como um mito.

Deu-se também conta que as festas religiosas tradicionais são um elemento crucial em todo o universo filarmónico. Dito de outro modo, sem elas, as bandas não existiriam. É sobretudo das festas que obtêm recursos para o seu funcionamento, já que os subsídios e ajudas das entidades institucionais, designadamente ao nível local, são escassas. Por outro lado, importa reter que no Norte do país as bandas recebem por contrato, em média quatro vezes mais que no Sul.

Obviamente que outros factores estarão envolvidos nesta diferença, como sejam a existência de músicos (sobretudo militares, porque profissionalizados) que são contratados por filarmónicas do Norte para «fazer as festas». Embora esta questão pareça ser fracturante, já que implica modelos distintos de desenvolvimento (ou filosofias ou estratégias, se se quiser) de toda a instituição que é a banda, designadamente da sua escola de música, não será motivo de desenvolvimento neste trabalho. Interessa tão somente ficar com a ideia que o universo das bandas não é homogêneo.

Cultura, Festa e Associativismo são os temas requisitados para a primeira parte (teórica) deste trabalho. *Cultura*, porque por maioria de razão, a filarmónica constitui uma expressão da cultura popular, para além das funções culturais que representa, substituindo-se praticamente ao Estado (designadamente ao Ministério da Cultura) no ensino da música. *Festa*, porque esta parece constituir um suporte real e decisivo da existência das próprias bandas ou, se se quiser, porque «festa sem filarmónica não é festa». *Associativismo*, porque a ocupação dos tempos livres dos jovens se pode fazer de muitas formas e porque o associativismo é um fenómeno real no nosso país.

### *Objectivos e metodologia*

Porque continuam a existir filarmónicas, neste contexto de modernização, com o universo da música rock tão tentador para os jovens? Os poucos jovens

filarmónicos não se sentirão deslocados? Que características especiais tem uma banda para conseguir reunir no seu seio, netos, filhos e avós ao mesmo tempo? A partir destas ideias comuns iniciais, partiu-se para o estudo de um concelho que fosse rural, já que seria esperado encontrar novidades outras, que a cidade nos poderia omitir.

Contudo, ficarmo-nos por três bandas rurais, sem qualquer confronto com bandas citadinas, poderia revelar-se redutor. Assim, embora o programa inicialmente previsto para as filarmónicas de Santarém, não pudesse de forma alguma ser estendido às de Lisboa, alguma informação seria necessária, designadamente ao nível da caracterização sócio-profissional. De facto, vieram a revelar-se diferenças significativas na confrontação entre ambientes diferentes.

O método utilizado foi o inquérito por questionário, tendo o mesmo incidido, para além da caracterização, em preferências sobre actuações, sobre géneros musicais, ocupação dos tempos livres, ensino da música, etc. No fundo, tudo aquilo que ajudasse a traçar um perfil, obviamente que do músico do concelho de Santarém.

Utilizaram-se igualmente entrevistas, algumas exploratórias, outras de controle das questões que, ao longo de todo o processo foram sendo despoletadas. Se as primeiras serviram para demarcar o espaço em que nos queríamos situar, as segundas, tinham como objectivo testar a existência de contradições ou a confirmação de problemáticas.

# 1ª PARTE

## TEÓRICA

### I A CULTURA COMO CONTEXTO

De que cultura se trata, pois, quando falamos de filarmónicas, mormente quando se assiste já com alguma regularidade, a concertos em salas de espectáculo, onde actuam para um público assistente, duas ou mais bandas? Ou, então, quando uma banda pensa em incluir no seu naipe de instrumentos, fagotes e oboés, utilizados em orquestras profissionais, sejam elas militares ou clássicas?

Obviamente que estarão propositadamente envolvidos nesta questão, elementos que suscitam alguma ponte com a cultura erudita, designadamente a sala de espectáculo, os trechos e os instrumentos musicais clássicos. De que cultura se trata, afinal, quando se coloca a banda filarmónica como objecto de estudo? E em primeiro lugar: existe consenso acerca do próprio significado de *cultura*, designadamente *cultura erudita* e *cultura popular*?

Presentemente, nas nossas sociedades, o conceito «cultura» é incontornável. Ou não fosse a existência de Ministérios da Cultura, por outras palavras, a própria institucionalização ou politização do conceito, ou da função, se assim se pode



dizer, a justificar essa presença constante. E o que dizer da proliferação de departamentos de cultura nas Câmaras Municipais por todo o país, tendo como consequência a descentralização ou democratização do conceito? A cultura está presente também em numerosos discursos, mesmo de âmbitos tão díspares como sejam, o científico e o mediático.

Quanto à enorme variedade de classificações e sentidos encontrados para a(s) *cultura(s)*, Bernard Valade chama-lhe «selva conceptual». <sup>1</sup> Justifica-o não só com as cento e sessenta e três definições de Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn distribuídas em seis grupos de sentido: «descritivas, históricas, normativas, psicológicas, genéticas, estruturais», mas também com as de E. Shils: «alta cultura, cultura refinada, cultura elaborada, cultura média, cultura séria, cultura vulgar e baixa cultura».

Seja ainda, por referência a inúmeras atribuições de grupos etários ou sociais, como é o caso da cultura juvenil ou cultura operária. Se a estas classificações juntarmos os estudos de Renaud Sainsaulieu acerca das culturas organizacionais, ou os dos historiadores sobre as diferentes culturas históricas (grega, persa e medieval, por exemplo), compreender-se-á porque aquele autor utiliza a expressão «selva conceptual». <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Bernard Valade, "Cultura", in Raymond Boudon (dir.), *Tratado de Sociologia*, Lisboa, ASA, 1995, p.449.

<sup>2</sup> A propósito da ausência de unanimidade no que concerne a definição de cultura, António Firmino da Costa, na sua obra *O Trágico e o Contraste – O Fado no Bairro de Alfama* (p.60/61), remete o leitor para a seguinte passagem de um outro autor, Maurice Imbert: "Les cultures populaires: sous-produits culturels ou cultures marginalisées?", in G. Poujol e R. Labourie (org.), *Les cultures Populaires*, Toulouse, Edouard Privat, 1979, p.60: «A bem dizer, a aparente confusão que experimentam as múltiplas definições da cultura parecem-nos resumir-se efectivamente quanto ao essencial a essa oposição simples, mas fundamental, que reenvia a três ordens principais de divergência: 1. Ao invés da concepção elitista, que circunscreve o campo da cultura às obras de espírito e à criação artística, as definições das ciências sociais englobam mais largamente o conjunto dos sistemas simbólicos, das regras sociais e dos saber-fazer que organizam as

Ainda na sequência dos sentidos abrangentes que os historiadores dão à cultura e cuja origem está na influência que a antropologia deixou na ciência histórica em particular, veja-se um excerto dum artigo de Augusto Santos Silva para o jornal “O Público” de 10 de Junho de 1999, a propósito da inauguração do Museu de Arte Contemporânea em Serralves. Artigo onde o autor reitera a comunhão entre as artes de expressão e as artes de fazer de *Tempos Cruzados*<sup>3</sup> e onde a «poda das árvores» e «os produtos de quinta» se misturam com «as instalações, os colóquios, a dança e a música», contribuindo para «a compreensão da globalidade da cultura e da sua ligação à vida».

É ainda nesse sentido que Michel Maffesoli, aquando da sua participação nas *Jornadas Europeias de Voluntariado Cultural*, defende que «já não se pode reduzir a arte só a obras mestras a que chamamos geralmente culturais. É toda a vida diária que se pode considerar como uma obra de arte».<sup>4</sup>

---

práticas da vida quotidiana e estruturam a vida colectiva duma sociedade, duma classe social, dum grupo étnico, etc. 2. A referência a critérios de ‘nível’ e de hierarquia de valor entre as diferentes formas culturais que intervêm de maneira determinante nas definições elitistas da cultura (artes maiores e artes menores, obras consagradas em oposição ao amadorismo, artes puras e artes aplicadas, etc.). Ela está ausente em contrapartida das definições etnológicas e sociológicas, para as quais as noções de ‘subcultura’ ou de culturas populares não implicam nenhum julgamento de valor e definem simplesmente componentes específicos dum conjunto cultural de que elas são parte integrantes. 3. Nestas concepções elitistas, a cultura é valorizada prioritariamente nos seus produtos. Donde o interesse dedicado antes de tudo às modalidades de criação, de difusão e de assimilação. Pelo contrário ela define-se em primeiro lugar, nas suas concepções alargadas, enquanto processo activo de expressão e de significação das práticas pelas quais cada indivíduo, cada grupo, cada sociedade actualiza a sua relação com o mundo, pelo trabalho, o jogo e as múltiplas actividades da vida quotidiana»

<sup>3</sup> Augusto Santos Silva (1994), *Tempos Cruzados – Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Porto, Afrontamento.

<sup>4</sup> Michel Maffesoli, “El carácter social posmoderno”, in *Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural, 1995, p.12*; Um outro autor, Bernard Valade (op. cit. p.464) dá, a este propósito, exemplo do que alguns consideram como uma utilização abusiva, porque dirigida a um passado distante. É o caso de R. Linton que, numa sua obra de 1936 e referindo-se a Aristóteles, escreve: «É possível que ele conhecesse tudo sobre a filosofia, a literatura e a arte grega, mas é provável que ignorasse o modo de forjar e temperar uma espada ou de armar uma armadilha aos lobos..., tudo coisas que faziam parte da cultura grega tal como as

À antropologia se deve a responsabilidade na alteração (no sentido da globalização) que o conceito teve, no século XIX. Para isso muito contribuíram os estudos que os antropólogos empreenderam em povos e civilizações extra-europeias, e onde todos os aspectos da vida comunitária eram entendidos como um «todo» e estudados de forma indissociável, onde a *cultura* de um povo correspondia globalmente à sua organização social.

Mas esta proximidade entre os conceitos *cultura* e *civilização* nem sempre existiu. Bernard Valade, informa-nos que no *Dicionário da Academia Francesa*, edição de 1778, *cultura* era: «os tratamentos que se dão à terra para a tornar mais fértil & às árvores & às plantas para que se desenvolvam melhor & produzam mais». E somente numa nota em minúsculas se acrescentava: «diz-se também, em sentido figurado, da preocupação com as artes & com o espírito». <sup>5</sup> Nem sequer o conceito *civilização*, constava dessa edição de 1778.

Mais recentemente, sociólogos como Joffre Dumazedier e Michel de Certeau, acabam por utilizar uma concepção de cultura que se estende às formas de ser e de fazer, o mesmo é dizer que o conceito se alargou. De acordo com Dumazedier, cultura englobará a vida quotidiana no seu conjunto, ou seja, o trabalho, a família, os tempos livres, etc. Para Michel de Certeau, a cultura não deverá ser reduzida à produção e difusão intelectual e artística de obras

---

peças de Eurípedes ou as especulações de Platão; cada uma dessas coisas só era conhecida e utilizada por uma parte restrita da população que partilhava dessa cultura».

<sup>5</sup> Bernard Valade, op.cit. p.450.

separadas do quotidiano. A *Cultura no plural* <sup>6</sup> é o resultado da atenção do autor às diversas culturas: étnicas, de classe, profissionais, de lugar, culturas populares, etc. <sup>7</sup>

A cultura popular, *construção social de segundo grau*, como lhe chama Augusto Santos Silva <sup>8</sup>, já é objecto de estudo desde há algum tempo, em França, a ponto de Jacques Revel considerar a reflexão acerca do tema como «uma das mais cansativas». <sup>9</sup> *Popular* é, para este autor, o conceito que designa «aquele conjunto de práticas que não têm um estatuto legítimo na cultura da sociedade tradicional». <sup>10</sup> Para Augusto Santos Silva, as «classes populares» «são as classes que, tanto quanto podemos determiná-lo, são colocadas, pelo modo de dominação prevalecte em cada espaço e tempo social, na posição de dominadas». <sup>11</sup>

A evolução do conceito de *cultura popular* em França decorre, segundo Jacques Revel, em três fases distintas. <sup>12</sup> Numa primeira fase (meados do século XVII), as práticas populares eram objecto de estudo por parte sobretudo de «teólogos, mas também alguns médicos, juristas e astrónomos». Numa segunda fase

<sup>6</sup> Michel de Certeau (1974), *La culture au pluriel*, Paris, UGE.

<sup>7</sup> O inquérito sobre *As práticas culturais dos franceses*, editado pelo Ministério da Cultura francês em 1982, é um resultado do sentido globalizante que se dá hoje à cultura: «Ao lado da “prática dos meios de comunicação de massa” (leitura da imprensa, audição da rádio e da televisão), todos os tipos de “práticas domésticas”, de “actividades de ar livre”, de “práticas associativas” são objecto de uma descrição sociodemográfica. Sob a rubrica “Saídas” incluem-se espectáculos, visitas a exposições, museus e monumentos históricos, passeios ao ar livre (entre os quais os pic-nics), feiras e bailes públicos, manifestações políticas e comemorativas. Sob a rubrica “Actividades artísticas e jogos” figuram, juntamente com a prática de um instrumento musical e com as colecções, a “bricolage” (“canalizações, electricidade, marcenaria”), os trabalhos de agulha, as lotarias», assim como as apostas mútuas. (Valade, *op.cit.*, p.470)

<sup>8</sup> Augusto Santos Silva, *op.cit.*, p.17.

<sup>9</sup> Jacques Revel (1990), *A Invenção da Sociedade*, Lisboa, Difel, p.45

<sup>10</sup> *Idem*, p.79.

<sup>11</sup> Augusto Santos Silva, *op.cit.*, p.135.

<sup>12</sup> Jacques Revel, *op.cit.*, pp.78-98.

(início do século XVIII), os critérios «profissionalizados» foram progressivamente sendo substituídos pelo «senso comum» ou, para utilizar uma outra expressão do autor, «tornavam-se relativamente laicos».

Se antes as práticas populares eram encaradas como uma espécie de resistência ao progresso, passaram então a ser percebidas como «a origem do obscurantismo e da ignorância». Por último, numa terceira fase (meados do século XVIII), os relatos de viagens e as investigações de antropólogos, todo esse ambiente de estudo nos finais do séc. XVIII, levou a uma espécie de requalificação da(s) cultura(s) popular(es).<sup>13</sup>

No que concerne à construção do conceito *cultura popular* no nosso país, Augusto Santos Silva assinala <sup>14</sup> alguns elementos que considera terem sido determinantes. O primeiro, «A doutrinação liberal empreendida pela geração fundadora, de Garrett e Herculano» na revelação da face «positiva» do povo. Segundo, em meados do século XIX, quando «o valor do associativismo operário se conjuga, por uma vez, com programas sócio-económicos de cariz desenvolvimentista».

---

<sup>13</sup> Maria de Lourdes Lima dos Santos (1994), «Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)», in Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, p.112: «O processo de repressão das culturas populares, parte importante do gigantesco e terrível esforço de imposição de uma ordem uniformizante, desenvolveu-se de início na sua forma de violência total (aproximadamente de 1500 a 1650) – caça às bruxas, Inquisição –, cedendo lugar, mais tarde, à violência simbólica (aproximadamente de 1650 a 1800) – império da razão e do bom gosto. Subjugadas, no primeiro período, as minorias inquietantes através do cárcere, da tortura, da forca ou da fogueira, no período seguinte outros processos controlariam as manifestações da cultura popular, sobretudo através da imposição de uma distância física cumulativamente à distância social».

<sup>14</sup> Augusto Santos Silva, *op.cit.*, p.111/112.

Por último, o «processo de construção social da «cultura popular», efectuado pelo Estado Novo, processo que passou pela «domesticação» do que havia de «selvagem» e «perigoso» nos campos e a sua elevação a «folclore» junto com a neutralização do «perigo» das cidades operárias. O povo passa então a ser identificado com o «camponês» (agricultor, pescador ou artesão)».

A análise histórica do processo de construção do conceito *cultura popular* é essencial porque ajuda a compreender a sua *elasticidade* <sup>15</sup>. A este propósito, que valor terá a divisão tricotómica em *cultura erudita, de massas e popular*? Para alguns, esta não faz já muito sentido. É o caso de João Miguel Lopes que, a pretexto da aposta em espectáculos de rua no Porto, defende que se deve «“pisar” o risco, apostando na inovação e na experimentação» <sup>16</sup>. Da ocupação do espaço público poderá resultar, no entender do autor, uma «des-hierarquização e des-elitização da cultura».

Para Maria de Lourdes Lima dos Santos, <sup>17</sup> a classificação tricotómica referida é de «fraca operacionalidade», embora se possa usar, «na falta de outras, com grandes reservas e precauções». Augusto Santos Silva, defende <sup>18</sup> que a tricotomia é «útil», «na análise das sociedades contemporâneas (...), sob

---

<sup>15</sup> Conceito utilizado na ciência económica para caracterizar as modificações na procura e oferta de bens; O carácter de conceito historicamente construído pode ser encontrado, de forma sintética, em dois autores. Em Revel, ao recusar-se considerar a *cultura popular* ou as *culturas do povo*, «como objectos em si mesmas», *op.cit.* p.47; em Augusto Santos Silva, quando lhe chama «construção social de segundo grau», *in Tempos Cruzados*, p.17

<sup>16</sup> João Miguel Teixeira Lopes (1993), «Tempos e espaços da animação sociocultural – O desencontro entre a cidade e a escola», in *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local – Actas do Encontro de Vila do Conde*, APS, p. 649.

<sup>17</sup> Maria de Lourdes Lima dos Santos, *op.cit.*, p.107/108.

<sup>18</sup> Augusto Santos Silva, *op.cit.*, p.35.

condição de notarmos que ela mesmo representa o resultado alterável e impreciso da luta de classificações».

As formas culturais conotadas com a *cultura popular*, como as filarmónicas, o fado ou as «artes de fazer», por exemplo, existem por direito próprio, ou «com direitos de própria cidadania» como refere Idalina Conde <sup>19</sup>. O mesmo é dizer que se constituem como espaços de «autonomia relativa» <sup>20</sup> e de criatividade específica, «não necessariamente na lógica da resistência ou da acomodação» <sup>21</sup> à *dominação* da cultura erudita. Ambas representam a condição de classe dos seus produtores e públicos, já que resultam em grande medida da capacidade diferenciada na obtenção de recursos, tanto económicos, como intelectuais. <sup>22</sup>

Podem-se entender estas concepções sobre a cultura popular em perfeita consonância com as definições de Clifford Geertz. <sup>23</sup> Para este autor, existem dois pressupostos importantes. Em primeiro lugar, a cultura deve ser entendida, antes de mais, como um «mecanismo de controle», como «programa» ou «instruções» de comportamentos. Aquilo que servirá de orientação para o sujeito. Em segundo lugar, expõe Geertz, «o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle,

---

<sup>19</sup> Idalina Conde (1998), «Contextos, culturas, identidades» in José Viegas e A. Firmino da Costa (org.), *Portugal, que Modernidade?*, Oeiras, Celta, p.98.

<sup>20</sup> Para Idalina Conde (*Idem.*, p.100), *autonomia* é definida como «um sistema próprio e codificado de sentido, de percepção e apreciação do mundo, com as suas categorias estéticas, a sua interpretabilidade de confrontos existenciais (a vida sobre a morte) [no caso da tauromaquia estudada por Luís Capucha], o seu quadro de valores»; Por sua vez, António Firmino da Costa (1999), *Sociedade de Bairro*, Oeiras, Celta, p.35/36, adverte para não pensarmos que existe alguma «incapacidade dos meios populares para a produção cultural própria».

<sup>21</sup> Idalina Conde, *Idem.*, p.98.

<sup>22</sup> Augusto Santos Silva (*op.cit.*, p.117) refere que «as práticas e identidades culturais populares não se organizam, nem formalizam, nem reproduzem, da mesma maneira e com a mesma intensidade com que o faz o conjunto socialmente legitimado, em cada conjuntura, como cultura superior e especializada»

extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar o seu comportamento». <sup>24</sup>

A concepção de Clifford Geertz sobre cultura, parece também ter-se tornado uma referência para muitos outros autores <sup>25</sup> que têm, de algum modo, aceite a definição de Vitorino Magalhães Godinho, também ela na esteira de Geertz: «uma integração de maneiras de sentir e de pensar e de propensões a agir, segundo valores, normas e regras, agulhadas por símbolos e signos, orientadas por padrões de mentalidade e acção que carrilam condutas» <sup>26</sup>

Considera-se também de alguma utilidade, na análise da cultura, assumir a dimensão *estratégica* da acção humana como elemento imprescindível da mesma. Não só no que diz respeito às próprias construções (e classificações) no campo cultural, <sup>27</sup> como também entre os actores pertencentes ao mesmo *lado* do campo cultural, designadamente a todos os que são expressão, por exemplo, da cultura popular. <sup>28</sup>

<sup>23</sup> Clifford Geertz (1978), *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Zahar.

<sup>24</sup> *Idem*, p.56

<sup>25</sup> Autores como Augusto Santos Silva (*Tempos Cruzados*, p.22); Rui Banha, Ana Paula Lopes e Maria Gabriela Freire (“Dinâmicas culturais e desenvolvimento local”, in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local* – Actas do encontro de Vila do Conde, p.661); Manuel Gusmão: «radicar a cultura na produção da sociedade, e inscrever, no dever-ser da sociedade, o objectivo estratégico do desenvolvimento social, entendido também como desenvolvimento múltiplo dos indivíduos», (“A cultura, ass Culturas”, in *Vértice*, nº1 – IIª série), Abril 1988, p8 - citado por Banha; Lopes e Freire (*op.cit.*, p.661).

<sup>26</sup> Vitorino Magalhães Godinho, *Identité Culturelle et Humanisme Universalisant*, Lisboa, Instituto Português de Ensino à Distância, 1982, p.8 (citado, entre outros, por Augusto Santos Silva, 1994: 22 e 28).

<sup>27</sup> Jacques Revel, *op.cit.*, p.47: «(...) tentei mostrar que as relações estratégicas entre os actores sociais agem por detrás da constituição das identidades culturais».

<sup>28</sup> Veja-se, a este propósito, a referência à dimensão estratégica dos actores colectivos, contida em *Sociedade de Bairro* (p.495). António Firmino da Costa, citando Augusto Santos Silva (1996, “Identidades sociais: continuidade e mudança” in AA.VV., *Dinâmicas Multiculturais, Novas Faces, Outros Olhares*, vol. I, Lisboa, ICS, Lisboa, p.495): «(...) o recrudescimento de processos de afirmação colectiva com expressão identitária, utilizada como recurso estratégico por parte preferível: dos mais diversos grupos sociais, que procuram, assim, intervir activamente na alteração das relações de força existentes, em variados campos».



No sentido de desconstruir a separação existente entre o «mundo frio da *performance*, do interesse e do cálculo instrumental» e o «mundo quente da cultura, dos sentimentos e do mérito», <sup>29</sup> há que referir a obra de Erhard Friedberg, *O Poder e a Regra*. Inteiramente dedicada a fornecer elementos fundamentais sobre a ligação entre *estruturas e práticas*, <sup>30</sup> para se utilizar o título de um dos capítulos (o IIº) de *Tempos Cruzados* de Augusto Santos Silva, ela é simultaneamente importante no que concerne à caracterização da acção do sujeito.

Se se pudesse sintetizar em poucas ideias o referido trabalho de Friedberg, dir-se-ia que, relativamente ao primeiro aspecto (estrutura/práticas), o mesmo é dizer: «Qual a natureza dos mecanismos que estabilizam os processos de negociação através dos quais se forja a acção colectiva, quer dizer organizada ou, se se quiser, coordenada dos homens?», <sup>31</sup> Friedberg defende algumas ideias chave: 1) Os contextos de acção mais «difusos» têm as mesmas características dos contextos mais formais, por exemplo, de uma organização. «(...) não existe qualquer diferença de natureza (...), quando muito uma diferença de grau». <sup>32</sup>

2) «Todo o contexto de acção pode conceptualizar-se como subtendido por um “sistema de acção concreto”.<sup>33</sup> Este estrutura-o por “regras de jogo”, ou seja por

<sup>29</sup> Erhard Friedberg (1995), *O Poder e a Regra*, Lisboa, Instituto Piaget, p.214

<sup>30</sup> António Firmino da Costa em *Sociedade de Bairro*, mostra o mesmo tipo de preocupação com o tema, designadamente no capítulo 5 (“Quadros de interacção e identidade de bairro”), pp.289-351 e na Conclusão, pp.481-505.

<sup>31</sup> Erhard Friedberg, *op.cit.*, p.143

<sup>32</sup> *Idem*, p.156

<sup>33</sup> Existe uma semelhança entre o conceito “sistema de acção concreto” e o conceito “quadros de interacção” utilizado por Firmino da Costa, no sentido de um protagonismo dado à acção do sujeito pelos

um conjunto de mecanismos que definem a pertinência dos “problemas” e das apostas à volta dos quais os actores interessados se podem mobilizar (...).<sup>34</sup>

3) A acção colectiva, seja ela qual for (em contextos mais ou menos regulados no sentido formal), «é de uma certa maneira “organizada”. Sejam quais forem as características do contexto no qual se desenvolve, ela põe em cena um conjunto interdependente de actores individuais e/ou colectivos, naturais e institucionais que estão em concorrência uns com os outros, tanto para a definição dos “problemas” para a solução dos quais devem (e podem) contribuir, como para a elaboração das “soluções” que serão dadas a esses problemas».<sup>35</sup>

Mas a caracterização do binómio estruturas/práticas, em Friedberg, é indissociável da sua análise sobre o sujeito. E nesse sentido o autor refere como pressuposto a existência de um «actor estratégico (...) cujos comportamentos são a expressão de intenções, de reflexões, de antecipações e de cálculos e não são em nenhum caso inteiramente explicáveis por elementos anteriores».<sup>36</sup>

Para Friedberg o homem é ao mesmo tempo «calculista e generoso», «interessado» e «desinteressado», «cínico» e «moral».<sup>37</sup> No fundo, o que este autor pretende, é dirigir o olhar do analista para o que está em jogo em qualquer sistema concreto de acção, «fazendo como se os actores calculassem

---

dois autores (três, se se considerar também a contribuição de Michel Crozier, com Friedberg em *O Actor e o Sistema* (1977), Paris, Seuil.). Protagonismo esse, que se pode considerar como elemento indissociável da mudança social.

<sup>34</sup> Friedberg, *op.cit.*, p.158.

<sup>35</sup> *Idem*, p.169

<sup>36</sup> *Idem*, p.195.

<sup>37</sup> *Idem*, p.214.

friamente e racionalmente <sup>38</sup> as suas condutas unicamente em função das características do mesmo».<sup>39</sup>

Esta breve passagem pelo autor de *O Poder e a Regra*, ajuda a inibir qualquer discriminação analítica relativamente a todas as formas de cultura, sejam elas expressão de classes altas, de algum modo conotadas com a cultura erudita, sejam de classes populares. A afectividade e o cálculo estão presentes em todas as manifestações ou expressões culturais, individuais ou colectivas e de todos os extractos sociais. Tudo se mistura nos contextos ou *sistemas de acção concretos* ou, nos *quadros de interacção*, se quisermos utilizar o conceito empregue em *Sociedade de Bairro*.

## II A FESTA COMO PRETEXTO

A primeira actuação da Banda dos Bombeiros Voluntários de Santarém foi noticiada em Março de 1894 pelo jornal regional *Correio da Extremadura*: «a Banda dos Bombeiros faz a delícia das sopeiras que se puseram a dar às pernas nas valsas, nas maxixes, nas polcas e nas mazurcas depois de o peixe frito e o vinho desaparecerem na profundidade dos estômagos pantagruélicos dos

---

<sup>38</sup> Obviamente que a racionalidade do actor é «limitada», ainda segundo Friedberg. O mesmo é dizer que «é sempre cultural, é sempre contextual e contingente», p.214.

<sup>39</sup> *Idem*, p.220.

grupos que se deslocaram às Ómnias em romagem ao Santo folgazão: S. José». <sup>40</sup>

Sobre esta ligação estreita entre a Festa e a Banda, também nos dá conta Paulo Lameiro: «Quando na segunda metade do passado século XIX as chamadas *Filarmónicas*, *Bandas Civis* ou pura e simplesmente *Bandas*, floresceram por todo o continente e ilhas, de imediato se conhece a sua participação nas Festas Religiosas Tradicionais». <sup>41</sup>

Desde meados do século passado, quando ainda não existiam «Aparelhagens, Coros Paroquiais, Grupos de Música Tradicional, Conjuntos de Baile e Artistas convidados», era a Banda que preenchia todos esses momentos. Este autor pergunta-se mesmo se não terá sido a própria existência das Festas Religiosas «com o seu potencial mercado de música, o primeiro motivo para a fundação de muitas destas colectividades». <sup>42</sup>

Mas a ligação entre a Igreja (via Festas Religiosas) e as filarmónicas foi, durante a primeira metade deste século, caracterizada por inúmeras tentativas por limitar a influência (do lado “negativo” ou anti-critão) das filarmónicas e regular as suas actuações, repertórios e, inclusivé, a sua composição. Pierre

---

<sup>40</sup> Bertino Coelho Martins, “A Tradicional Romaria às Ómnias no dia de S. José” in *Jornal Correio do Ribatejo*, 20 de Março de 1987.

<sup>41</sup> Paulo Lameiro (1997), “Práticas musicais nas festas religiosas do Concelho de Leiria: um lugar privilegiado das BF” in *Actas dos 20ºs Cursos Internacionais de verão de Cascais*, CMC, p.229.

<sup>42</sup> *Idem, Ibidem.*

Sanchis <sup>43</sup> dá-nos uma descrição resumida mas completa do que foi esse período.

Começa pela tentativa fracassada de exclusão «(...) procuram os párocos, tanto quanto possam, que elas não sejam chamadas para as festas»; proibição de certos repertórios, considerados música «lasciva, impura, licenciosa, indecente, profana ou teatral». Algumas proibições tiveram notoriedade, sendo dado como exemplo a banda do Troviscal cujo impedimento de actuar durou desde 1922 a 1926.<sup>44</sup>

No que concerne aos executantes exige-se que sejam «de uma probidade de vida reconhecida, de uma atitude modesta e devota» e só os que «pudessem apresentar um certificado de conduta cristã, moral e sacramental seriam admitidos na igreja» ou «teriam licença de acompanhar as manifestações do culto». Em caso algum seriam permitidos grupos mistos. A regulação passou também pela proibição (nas Festas Religiosas e também no arraial) de «qualquer instrumento que incite à dança ou a outros divertimentos impróprios da santidade do lugar».

O certo é que até meados do nosso século, as bandas foram o único agrupamento musical que preencheu praticamente as necessidades musicais das festas, dada a inexistência de outras fontes musicais, hoje presentes em

---

<sup>43</sup> Pierre Sanchis (1992), *Arraial: Festa de um Povo – As Romarias Portuguesas*, Lisboa, D. Quixote, p.105/106.

<sup>44</sup> Adianta Pierre Sanchis que «constituindo as festas religiosas e as romarias o essencial da actividade de uma banda de aldeia, esta, quando religiosamente “proibida”, via-se praticamente reduzida ao silêncio».

qualquer festejo, como sejam, as aparelhagens sonoras e os conjuntos musicais.<sup>45</sup> De acordo com Pierre Sanchis, existem relatos de «6, 8 e mais» filarmónicas a ocuparem os diversos momentos de uma festa, enquanto que «presentemente, «uma ou duas chegam para assegurar o serviço que se lhes pede».

Aliás, é com base na divisão contratual da festa que surgem muitas vezes comentários diversos. Do lado das bandas (músicos, maestros e directores), lamentando que um conjunto formado por quatro ou cinco pessoas leve por actuação umas boas centenas de contos <sup>46</sup> e uma banda formada por três ou quatro dezenas, leve muito menos, ainda por cima com um tempo de actuação muito superior. Por outro lado, da parte de algum público (designadamente os mais velhos), insurgindo-se com a despesa que as festas hoje implicam, em contraste com o tempo em que tudo era gratuito e espontâneo.

O certo é que as festas não parecem ter diminuído. «Por uma que desaparece, reforçam-se dez, e quantas novas festas surgem um pouco por toda a parte!» escrevia Pierre Sanchis.<sup>47</sup> Um outro autor, Orlando Garcia, num artigo sobre a

<sup>45</sup> Pierre Sanchis, *op.cit.*, pp.104-105: «eram exclusivamente estas bandas de aldeia que criavam a atmosfera musical das romarias: missa, procissão, alvorada, arraial e eventualmente baile, eram acompanhadas pela mesma massa sonora característica, que assegurava a unidade da manifestação na sua complexidade (...) 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»; Paulo Lameiro, 1997, p.252: «De todos os grupos musicais participantes a Banda Filarmónica é aquele que mais se relaciona com a totalidade da festa. Esta relação não se dá somente ao nível das funções profanas, mas, como vimos, também religiosas e até litúrgicas».

<sup>46</sup> Paulo Lameiro, *op.cit.*, p.250/251: «É muito frequente ouvir-se no meio filarmónico frases como esta: “...pois, andam 40 homens a trabalhar de manhã à noite para arranjar dinheiro que é ganho por 4 ou 5 tipos que, em 2 horas de barulho ao serão, levam três vezes mais!!”».

<sup>47</sup> Pierre Sanchis, *op.cit.*, p.16; De acordo com um recente artigo do jornal “O Público”, de 15 de Agosto de 1999, da autoria de Elsa Fernandes, deverão ser mais de mil, as festas que se realizam em todo o país, somente no mês de Agosto.

região de Santarém, dá conta que as inúmeras festividades (aí existentes) a transformam num «festival permanente». <sup>48</sup>

Sem nos fixarmos na sobrevalorização, quer das funções integradoras quer nas de ruptura que constituem, ambas, domínios de concepções extremadas sobre a festa, <sup>49</sup> considere-se, tão só, que a mesma contribui para o reforço da sociabilidade entre os que estão próximos, ajudando assim à reprodução e integração sociais. <sup>50</sup> Sem esquecer que contém também elementos fortes de visibilidade para os de fora, o mesmo é dizer, de reforço da identidade própria.

As festas, enquanto lugar «onde o ciclo dos santos e a memória dos homens se interpenetram» como escreve Paulo Raposo <sup>51</sup> são, sobretudo, parte integrante

<sup>48</sup> Orlando Garcia (1993), “Panóplia de ofícios nas ‘artes de viver’. A actividade (sócio)cultural e a sua constelação de agentes e agências”, in Actas do II Congresso Português de Sociologia, Vol. II, Lisboa, Fragmentos, p.288.

<sup>49</sup> A este propósito, refere João Ferreira de Almeida (1986), *Classes Sociais nos Campos*, Lisboa, ICS, p.282-283: «Elementos de integração e elementos de ruptura deverão encontrar-se, pois, igualmente, nas dimensões festivas dos processos locais, muito embora a respeito de tais dimensões costumem surgir interpretações polarizadas: a festa como momento forte de contestação da ordem social ou como produtora de efeitos decisivos de revigoramento e de integração institucionais. Posta a questão nestes termos abstractos, sem ter em conta que a festa se desdobra numa pluralidade de festas, diversas nas suas inserções históricas, nas suas determinações e nos seus efeitos, não é possível encontrar-lhe resposta útil. As festas aldeãs contribuem para o cumprimento de funções internas ao espaço rural em que ocorrem. Afirmá-lo significa então, e apenas, que elas constituem normalmente uma ocasião de encontro e de auto-reconhecimento do grupo celebrante, que elas tendem a reavivar a rede de relações, a reforçar, através de ritos lúdicos, mágicos ou religiosos, a coesão e a solidariedade, por vezes selectiva, entre vizinhos. Saber se essas funções, ao cumprirem-se, envolvem conformismo perante processos sociais mais amplos, ou desenvolvem antes o fermento de contradições mais ou menos frontais com esses processos corresponde a uma outra questão e a um outro nível de análise».

<sup>50</sup> Será decerto neste sentido que Clifford Geertz (*op.cit.*, pp.56-61) entende a cultura como «mecanismo de controle» ou «instruções para governar o comportamento». Em especial como «um ingrediente essencial, na produção» do homem; Augusto Santos Silva acentua a sociabilidade como componente indissociável da festa popular: «O padrão de recepção assim induzido é, caracteristicamente, a fruição pública, colectiva e local – o que acentua a envolvimento *festiva* e diminui, em contrapartida, a *exterioridade espectacular* de actividades das quais se espera funcionem mais como catalisadores de sociabilidades e motivos de projecções identitárias, do que como acontecimentos culturais em sentido estrito», in *Tempos Cruzados*, p.386; João Ferreira de Almeida, *op.cit.*, p.307: «A festa constitui, para usar uma expressão de Bourdieu, um acto de “magia social”».

<sup>51</sup> Paulo Raposo (1991), *Corpos, Arados e Romarias. Entre a Fé e a Razão em Vila Ruiva*, Lisboa, Escher, p.17

das culturas populares. Augusto Santos Silva defende mesmo que são cruciais para as «artes populares – arte como engenho – de viver, de ser e fazer». <sup>52</sup> São o local público por excelência da celebração, da convivência entre gerações, do reconhecimento das instituições (e também da sua crítica), <sup>53</sup> são também a oportunidade de assistir, participando colectivamente em acontecimentos que não primam pela excelência mas cujas características induzem à participação e sociabilidade. «Não é *espectáculo*, nem de cultura, nem de representação política, mas sim *feira*». <sup>54</sup>

Da festa fazem parte, essencialmente, a banda (Costuma até dizer-se que «feira sem filarmónica não é feira»); o elemento religioso com a missa e a procissão; o fogo de artifício; os *comes-e-bebes* que geralmente ajudam à angariação de fundos para a comissão de feiras e, finalmente, outras componentes do espectáculo que podem ser constituídas por ranchos folclóricos, conjuntos de música moderna, cantores a solo, acordeonistas, etc., onde se misturam os amadores e os profissionais, dependendo disso de um equilíbrio entre as expectativas de atrair público das localidades vizinhas e a capacidade financeira da comissão de feiras.

A banda, como já se disse, é o único agrupamento musical com uma participação larga na festa. Acompanha a Arruada (peditório); participa (em

---

<sup>52</sup> A. Santos Silva, *op.cit.*, p.460.

<sup>53</sup> *Idem*, p.459-460: «Jogo complexo, pelo qual a negatividade cíclica e paródica da subversão aparente propicia condições de reconhecimento e aceitação para a reprodução da ordem social. (...) É, enfim, o complexo de atitudes cosmológicas – porque envolvem um conhecimento do mundo – éticas – porque envolvem uma apreciação avaliadora do mundo – e estéticas – porque envolvem uma expressão emotiva face ao mundo»

<sup>54</sup> *Idem*, p.465.



alguns casos) na missa; acompanha a procissão e, durante a tarde, faz um concerto (acompanhada ou não por uma ou mais bandas). Contudo, no momento em que a filarmónica toca para um público, este é muitas vezes constituído por músicos de bandas vizinhas (por vezes convidadas) e também por ex-músicos, para além dos seus familiares. Daí, a inexistência de separação nítida entre público e executantes.<sup>55</sup>

Relativamente à importância que os músicos filarmónicos dão à participação nas festas, podem-se observar nos gráficos respectivos sobre as três actuações preferidas e respectivas razões que, existe um contraste entre o que foi valorizado nas escolhas e o número de festas que as bandas fazem por ano. Tomando como exemplo o relatório de actividades de 1997 de uma das bandas, e agrupando as actuações em quatro grupos (Cerimónias oficiais, Concertos, Festas e Outras actuações) verifica-se que as Festas foram 21, seguido de Outras actuações (6), Cerimónias (4) e Concertos (2).<sup>56</sup>

Poder-se-ia questionar porque subsistem as filarmónicas, quando os altifalantes e todos os agrupamentos musicais (grupos rock, de música tradicional, intérpretes de variedades etc.) se distribuem pelas festas do nosso

<sup>55</sup> O que A. Firmino da Costa e M. das Dores Guerreiro referem como «ninguém ser verdadeiramente nem espectador nem actor», in *O Trágico e o Contraste*, p.212. Ou, o que um outro autor, A. Santos Silva escreve (*op.cit.*, p.453): «A dimensão expressiva da recepção de espectáculos, acontecimentos e mensagens da pequena cultura popular, culturalmente próximos dos receptores, sente-se também, como já ficou mostrado, na assistência aos festivais locais de folclore (como na exibição das bandas e fanfarras, ou, noutra nível, o “ver a procissão”, no seu plano dramaturgico e coreográfico, isto é, sempre que o assistir pode ser interpretado e praticado como *encontrar-se* com actores semelhantes)» (sublinhados do autor)

<sup>56</sup> Para se perceber ainda melhor a importância das festas para as filarmónicas, atente-se para a nota 38 de *Práticas Musicais nas Festas Religiosas do Concelho de Leiria*, de Paulo Lameiro (retirada de um anterior artigo deste autor para o *Jornal Leiria-Fátima*, 1996: «Note-se que em todo o concelho de Leiria, no ano de 1995, enquanto os subsídios dados pela Câmara Municipal aos seus 23 ranchos folclóricos e 10 bandas

país. Para além de «festa sem filarmónica não ser festa», a banda não deixa também de poder ser considerada um mediador entre a cultura popular e a cultura erudita, <sup>57</sup> na medida em que permite a divulgação da música e seus autores, não só aos milhares de filarmónicos por este país fora, como a um público mais vasto que, de outra forma, dificilmente teria oportunidade de fruir, ao vivo algumas composições.

### III O ASSOCIATIVISMO COMO RECURSO

O desenvolvimento de grupos organizados em torno dos mais variados objectivos (religiosos, políticos, culturais etc.) é um fenómeno bem presente nas sociedades modernas. Jean Kellerhals menciona três condições sociais <sup>58</sup> que, segundo este autor, favoreceram o desenvolvimento do associativismo.

Em primeiro lugar, «a mudança na relação com o outro que acompanha o crescimento da sociedade industrial». <sup>59</sup> A segunda condição social, apontada pelo autor, é «o retraimento das funções dos grupos primários». E, por último, a terceira condição, «a aceleração da mudança social». De algum modo podemos

---

filarmónicas somam 9.950.000\$00, estes mesmos agrupamentos terão recebido pela sua participação em festas religiosas um valor muito aproximado dos 30.000.000\$00»

<sup>57</sup> Não será por acaso que no Norte, segundo declarações de um dos maestros (Sr. Alferes) de uma banda de Lisboa, a da Câmara Municipal de Oeiras, «as populações no Norte gostam de ouvir grandes obras como o 1812, por exemplo».

<sup>58</sup> Jean Kellerhals (1974), *Les Associations dans L'Enjeu Démocratique*, Lausanne, Payot, p.16.

<sup>59</sup> Aquilo que Erhard Friedberg (*op.cit.*, p.105 citando Riesman) menciona como sendo a passagem do homem *inner-directed*, dirigido pelo seu interior, vontade e convicções ao *other-directed*, com tendência para se dissolver no grupo e nos outros.

perceber a sequência daquilo que foram as preocupações de Durkheim e Tocqueville quanto às características das sociedades democráticas, designadamente no que concerne ao papel das associações enquanto grupos intermédios que se interpõem entre o Estado e o indivíduo, no sentido de facilitar a integração social.<sup>60</sup>

Um outro autor, Xavier Cubeles, defende que «o movimento associativo é uma das principais plataformas de participação da cidadania que permite canalizar democraticamente um amplo leque de procuras e preocupações sociais». <sup>61</sup> Esse sentimento é também reconhecido por quem, integrado no próprio movimento associativo, enfatiza a sua dimensão pedagógica, chamando às associações «verdadeiras Universidades do Povo». <sup>62</sup>

No caso do nosso país e no que concerne especificamente às associações culturais ou «colectividades» José Viegas, num artigo para a revista *Sociologia*,<sup>63</sup> diz-nos que elas têm origem nos anos quarenta do século XIX, poucos «anos depois da Associação dos Artistas Lisbonenses, instalada em 1839», que alguns

<sup>60</sup> Kellerhals (*op.cit.*, p.225) afirma ser irrealista «pensar que no estado actual de coisas, o circuito comercial, a família e as instituições estatais possam por si sós garantir a adequação entre a procura e a ofertas sociais». Assim, para este autor, as associações são um factor imprescindível que, nas sociedades modernas e em conjunto com os outros três elementos, responde às «aspirações e necessidades individuais suscitadas pela industrialização» (*Idem*, p.224); No que diz respeito ao termo *integração social*, o mesmo é aqui empregue num sentido global, o que significa estar mais próximo do conceito *integração sistémica* de Anthony Giddens: «reciprocidade [de práticas] entre actores ou colectividades através de um espaço-tempo [socialmente] estendido» do que *integração social* deste mesmo autor: «reciprocidade [de práticas] entre actores em contextos de co-presença» in Rui Pena Pires (1999), «Uma teoria dos processos de integração», *Sociologia Problemas e Práticas*, nº30, p.16.

<sup>61</sup> Xavier Cubeles, «Trabajo Voluntario y participación ciudadana en actividades culturales», in *Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural*, Presidencia española de la Unión Europea, Julho-Dezembro, 1995, p.126.

<sup>62</sup> Carlos Ribeiro (1993), «Associativismo popular «versus» associativismo científico e académico» in *Congresso Nacional das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto*, p.41.

<sup>63</sup> José Manuel Viegas (1986), «Associativismo e dinâmica cultural», in revista *Sociologia Problemas e Práticas*, nº1, CIES.

consideram a «primeira associação não corporativa». A música foi a actividade em torno da qual muitas dessas associações «recreativas» se formaram.<sup>64</sup>

Num artigo para o Iº Congresso Português de Sociologia e cujo título é *Intervenção cultural no Concelho de Santarém*, Nuno Domingos<sup>65</sup> justifica a «escolha deste tipo [cultural e recreativo] de Associativismo». <sup>66</sup> Defende o autor que esta «forma de organização comunitária» se revela, «na estrutura social portuguesa», com uma melhor actuação para o «meio em que se insere, além de ser a única Organização Colectiva tipo, que apesar de tudo consegue escapar a sectorizações político-partidárias, constituindo regra geral, pólo aglutinador da actividade Cultural Local».

Um outro aspecto merecedor de alguma atenção é a rivalidade entre lugares (bairros, aldeias, freguesias, etc) que não é estranho ao universo das associações em geral e das bandas filarmónicas em particular. Existem numerosos relatos de rivalidade entre bandas de música que, noutros tempos, chegava por vezes a acabar em cenas de pancadaria entre executantes (que aconteciam quando as bandas se cruzavam em desfiles), com instrumentos à

<sup>64</sup> José Viegas (*op.cit.*, p.113) faz referência a Hoggart, quando este autor dá conta do associativismo operário inglês, com os seus «tradicionais agrupamentos musicais “brass bands” e os “clubs” (...) no sentido de afastar os operários do convívio dos “pubs” encarados como centros de vício alcoólico»; Jean Kellerhals (*op.cit.*, p.38) menciona os agrupamentos musicais como fazendo parte de uma primeira fase do associativismo, enquanto os grupos desportivos estão associados a uma segunda fase, conotada com a modernidade; As primeiras associações parecem ter sido criadas em torno da música, da instrução, da beneficência. Posteriormente o Teatro dá origem a Grupos Dramáticos e somente a partir de meados deste século, o desporto passa a ser o motivo hegemónico da criação de associações.

<sup>65</sup> Nuno Domingos (1990), “Intervenção cultural no concelho de Santarém” in *Actas do I Congresso Português de Sociologia*, Vol. II, Lisboa, Fragmentos, p.207.

<sup>66</sup> A este propósito, concretamente quando se fala de tipos de associativismo, há que referir a classificação atribuída por Kellerhals (*op.cit.*, p.227) às filarmónicas: *associativismo de reprodução*, tal como aos grupos religiosos e militares. No *associativismo de transformação* são incluídos pelo autor os movimentos sindicais e certos movimentos ideológicos. Numa outra divisão encontrada pelo autor, *associativismo rural*

mistura.<sup>67</sup> Hoje, a rivalidade já não se resolve em violência, mas compõe-se de outros elementos, designadamente simbólicos, como sejam as boas actuações, a aquisição de um veículo de transporte colectivo, uma deslocação ao estrangeiro, um bom despique entre filarmónicas, etc.

Parece, pelo menos na sociedade portuguesa, que o fenómeno geralmente reconhecido como «bairrismo», parece ter uma influência significativa no próprio nascimento das associações, sejam elas culturais, desportivas ou recreativas. É o que motiva o nascimento de uma associação de bairro junto de outra já existente,<sup>68</sup> é o que motiva o nascimento de duas das três bandas por nós estudada,<sup>69</sup> é também pela mesma razão que o maestro da banda de Loulé afirma numa entrevista a Helga Cabrita: «Penso que onde conseguiríamos fazer uma banda de início era em Quarteira porque há muito bairrismo e uma banda funciona onde houver muito bairrismo».<sup>70</sup>

O tema da *Identidade cultural*<sup>71</sup> está indissociavelmente ligado a estas questões de bairrismos, rivalidades e vontade de prestigiar o *bom nome* do local (bairro,

---

e *associativismo urbano*, podemos ver (*Idem*, p.36) que enquanto este último prima pela diversificação, no *rural* as actividades que se evidenciam são as desportivas, musicais e movimentos de juventude.

<sup>67</sup> As cenas finais do filme português *Aldeia da Roupa Branca*, são um exemplo paradigmático. Mas outros existem, como foi o caso de duas filarmónicas do distrito de Santarém em 1931: a Incrível Pontevelense e a Musical União Pontevelense.

<sup>68</sup> Como relata Firmino da Costa (1984, p.78) no caso de Alfama, tendo duas das freguesias do bairro, oito colectividades; Licínio Lima (1986), *Associações para o Desenvolvimento no Alto Minho, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho*, p.68: «o trabalho interassociativo é já uma realidade, mas está longe de se ter generalizado, lutando ainda contra um certo individualismo, contra velhas disputas (...) «bairrismos», etc. Se alguém procurar apurar as razões da existência de mais de uma Banda de música, mais de um grupo de teatro (...) encontrará, por vezes, algumas daquelas razões».

<sup>69</sup> E que tem uma semelhança com o que se passou entre a banda de Porto Salvo e a recém criada banda de Oeiras.

<sup>70</sup> Helga Cabrita (1998), *A Banda Filarmónica Artistas de Minerva*, (trabalho académico ISCTE), anexos.

<sup>71</sup> Um pouco à semelhança do que se passa com o conceito de *cultura*, o conceito de *identidade cultural* é, na opinião de António Firmino da Costa, «sujeito a bastantes equívocos (...), não por défice de atenção mas por excesso de utilização» (1999: 495)

aldeia, vila etc.). Pierre Sanchis refere que a filarmónica «gozava de um estatuto efectivo privilegiado: era ostentada como uma espécie de bandeira do sítio, um cartão de visita e um órgão de trocas culturais, ao mesmo tempo de colaboração e de competição entre aldeias». <sup>72</sup>

Hoje, a utilização crescente dos «processos de afirmação colectiva com expressão identitária», com finalidades estratégicas, evidencia a dimensão socialmente construída das identidades. Como se pode constatar em *Sociedade de Bairro*, as identidades culturais não são uma «essência ontológica», mas sim «um conjunto de representações simbólicas socialmente construídas, e em permanente processo de reconstrução, por diversos tipos de protagonistas sociais». <sup>73</sup> Daí que, como conclui o autor, as «identidades culturais» sejam «sociais», constituindo tanto a dimensão simbólica como a social, «dois atributos fundamentais das identidades culturais». <sup>74</sup>

No entanto, apesar daquilo que se poderia entender como uma concorrência permanente pelo prestígio do lugar (bairro, freguesia, etc), ser uma motivação real, esta não deixa de se misturar com outras, designadamente com a utilização *útil* dos tempos livres dos jovens, para além de motivações de ordem individual. A concepção dos tempos livres como uma oportunidade de educação popular, abrangendo o maior número possível de indivíduos deve-se, segundo José Viegas, a Dumazedier.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Pierre Sanchis, *op.cit.*, p.106.

<sup>73</sup> Firmino da Costa (1999: 496)

<sup>74</sup> *Idem*, p.501.

Um autor que em Portugal tem dedicado alguma atenção aos tempos livres, designadamente dos jovens, é José Machado Pais. E uma das primeiras questões levantadas por este investigador foi pôr em causa (ou como o próprio autor refere: «desmantelar») o «mito da “juventude homogênea”». <sup>76</sup> E nesse sentido, o autor conclui que «a convivialidade juvenil e os próprios grupos de amigos encontram-se estreitamente dependentes de mecanismos classistas de regulação e socialização familiares». <sup>77</sup>

Se, como diz Augusto Santos Silva, no estudo que efectuou em São Torcato, as discotecas são um espaço fechado à regulação da «dialética camponesa do desejo e da ordem, cujo território de exercício é o espaço público, o controlo do interconhecimento e da relação comunitária», <sup>78</sup> as filarmónicas (pelo menos no caso estudado e no caso dos jovens) parecem ser um factor importante de associação entre o lazer e a família.<sup>79</sup>

No que concerne ao Estado, mais concretamente ao poder local, deve referir-se que parece existir uma consciência clara do papel desempenhado pelas bandas

---

<sup>75</sup> José Viegas, *op.cit.*, p.111.

<sup>76</sup> José Machado Pais (1993), *Culturas Juvenis*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, p.132.

<sup>77</sup> *Idem*, p.130. Esta conclusão é, como refere o autor, «particularmente válida para as classes médias e superiores».

<sup>78</sup> Augusto Santos Silva (1994): p.401-402. Neste sentido, o autor dá conta (p.399) de um episódio envolvendo uma associação de um lugar, na qual alguns jovens viram a possibilidade de transformar regularmente em ambiente de discoteca. Essa tentativa redundou em fracasso, já que foi motivo de muita contestação no lugar. A explicação dá-a o autor: «O que há de profundamente perturbador, na implementação e na frequência das discotecas, é que estas significam a convergência do impacto das indústrias do lazer e das mudanças, associadas ao 25 de Abril, à proletarização e à influência urbano-escolar, nos padrões de comportamento familiar, afectivo e sexual. Nesse sentido, exprimem e catalisam o desmoronamento virtual dos modelos ético-religiosos de conduta que se enraizavam selectivamente na tradição camponesa, nas atitudes face à família, na relação entre os sexos, nos estilos de vida e de consumo, nos balizamentos morais».

<sup>79</sup> Considerando arbitrariamente os jovens como um grupo etário até aos 18 anos inclusivé, verifica-se que, nas três bandas estudadas e num universo de 51 jovens, somente 2 (3,9%) vão 1 ou 2 vezes por semana à

filarmónicas, o que não significa necessariamente que os apoios financeiros das Autarquias «cheguem para as encomendas».

O certo é que hoje parece estar instituído quer ao nível das Câmaras, quer das Juntas de Freguesia, <sup>80</sup> uma colaboração (por mais pequena que seja) com essas instituições que muitos (designadamente dirigentes de bandas filarmónicas) desejam ver consideradas como «de utilidade pública», com consequência ao nível dos impostos para a aquisição de instrumentos.

---

discoteca; 7 (13,7%) vão 1 ou 2 vezes por mês; 16 (31,4%) raramente por ano e mais de metade dos jovens executantes, 26 (51%), nunca vão à discoteca.

<sup>80</sup> A este propósito, Iñaki Domínguez refere que existe um «nexo comum entre as políticas sociais e as políticas culturais. E este vínculo é, sem mais, o que permitiu às administrações públicas e, fundamentalmente às de âmbito local, entender e praticar a política cultural como um prolongamento da sua acção noutros terrenos» in “La cultura como ejercicio de ciudadanía” *Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural*, Presidencia española de la Unión Europea, Julho-Dezembro, 1995, p.48; Um outro autor, António Teixeira Fernandes, diz o seguinte: «Tanto as associações recreativas e desportivas como as culturais dispõem de uma enorme capacidade de dinamização. Com umas e outras o poder local procura, em consequência, estabelecer uma grande proximidade. Elas constituem, de facto, redes de dinamização da



## 2ª PARTE

### EMPÍRICA

#### um estudo de caso

As Bandas Filarmónicas constituem uma realidade praticamente invisível para muitos sectores da sociedade, desde a comunicação social até às universidades. Poder-se-ia dizer, sem exagerar, que as bandas só são conhecidas dos músicos que as integram, dos seus familiares e dos lugares que as viram nascer como instituições. Mas este desconhecimento e/ou desinteresse por um fenómeno que é simultaneamente cultural e social, parece constituir um autêntico paradoxo já que, contrasta com a riqueza e complexidade do conjunto de elementos que poderão ser encontrados no estudo destes agrupamentos.

A imagem que existe das filarmónicas, para quem não convive de perto com essas associações musicais com origem – sobretudo – em meados do século XIX, é a de um grupo de vinte ou trinta elementos, já entradotes na idade e que tocam (tendencialmente desafinados, dado o seu amadorismo) umas peças populares e uns hinos, para além de acompanharem também as procissões.

---

sociedade local». in “Poder autárquico e poderes difusos” *Dinâmicas Culturais, cidadania e desenvolvimento local – Actas do Encontro de Vila do Conde*, APS, 1993, p.142.

Obviamente que esta imagem, sendo uma caricatura simples das bandas filarmónicas, não deixa de ter alguma correspondência com a realidade.

Mas... *realidade* de três décadas atrás, pois as evoluções estruturais produzidas entretanto na sociedade portuguesa, trouxeram também alterações para o interior destes agrupamentos musicais. Um único exemplo servirá, por agora, para justificar o que acaba de ser dito. A média de idades das três bandas objecto deste estudo situa-se à volta dos 22 anos, no seu conjunto. Assim, no que respeita à idade, a quem observar bem uma filarmónica, não deverá ser estranho reparar num elevado número de jovens e de ambos os sexos, se bem que as raparigas ainda não participem em igual número.

Por outro lado, no que concerne a peças musicais tocadas, e pondo de parte as circunstâncias em que a banda actua, já se ouvem trechos de peças (com arranjos adaptados aos instrumentos de sopro e percussão das filarmónicas) normalmente criados para orquestras. Ainda um outro exemplo para ajudar a desconstruir a imagem que muitos de nós (leigos) temos das bandas: o concurso a nível nacional para jovens maestros, no ano de 1988, foi ganho por um regente de banda, a de Pousos na região de Leiria.

### *Origem, números, diversidade*

Não se sabe ao certo a origem das bandas filarmónicas (ou bandas civis) no nosso país. Há quem sugira a influência dos ingleses e quem admita a hipótese mais provável dos franceses, aquando da presença em Portugal dos dois

exércitos <sup>81</sup>. Pode no entanto servir como referência, partilhada por muitos, que as bandas filarmónicas têm origem sobretudo por volta de meados do século XIX e que os agrupamentos musicais militares terão servido como modelo, não só ao nível musical, como nos uniformes <sup>82</sup> e no número de executantes (à volta de vinte). Por esta última razão os coretos estão hoje sub-dimensionados.

Aponta-se para sensivelmente 660 o número destes agrupamentos (no activo) em todo o território nacional. Se considerarmos uma média de 40 músicos por banda, calcula-se em 26.400, o número de executantes que estão em permanente actividade musical. Se se contar com os filarmónicos que já não estão activos e com os iniciados nas escolas de música das bandas, estima-se em 90.000 o universo de músicos amadores <sup>83</sup>. Acresce que muitos dos profissionais tiveram o seu baptismo musical em filarmónicas como é o caso, por exemplo, dos executantes de sopro e percussão da orquestra Gulbenkian.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> «Algumas das Bandas têm origem na passagem de operários ingleses “os garrafeiros” que ao instalarem as fábricas de garrafas, manifestaram o desejo de se integrarem na comunidade local, criando o gosto pela música e em alguns casos contribuíram para a feitura de algumas colectividades» in António Gonçalves (1993), “Bandas Filarmónicas”, Congresso Nacional das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Câmara Municipal de Lisboa, p.111.

<sup>82</sup> «(...) homenagem ao povo amigo francês que de uma forma mais sofisticada nos ajudou no desenvolvimento das nossas Bandas amadoras, incentivando à criação de fardamentos, porque entendiam eles que para além do visual, era uma forma de disciplinar, porque o fardamento criara no filarmónico uma força anímica e alguns pensavam mesmo ser uma autoridade, e é inegável que melhorou de uma forma muito significativa o comportamento dos novos músicos, uma vez que foram criadas regras de actuação, muito em especial quando em marcha e desfilando pelas ruas», *Idem, Ibidem*.

<sup>83</sup> Segundo Paulo Lameiro, em entrevista.

<sup>84</sup> «As bandas militares e civis constituíram desde sempre verdadeiros conservatórios experimentais que, no tocante ao instrumental de vento, nenhum estabelecimento de ensino oficial logrou ainda substituir com vantagem, e hoje muito menos. Era aí que se iam buscar os melhores músicos de sopro para a ópera, nos tempos aureos do S. Carlos, e para as orquestras sinfónicas que se formaram depois. Ainda agora, a quase totalidade dos naipes de madeiras e metais da Sinfónica Nacional provêm das bandas militares que foram poupadas. O nosso melhor trompetista actual foi numa filarmónica dos confins da Beira-Alta que sentiu despontar a vocação musical», Humberto d'Ávila, “Em Louvor e defesa das filarmónicas na cultura popular”, in *Congresso Nacional das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto*, p.117

O distrito dos Açores é o que maior número de bandas apresenta (120, caso verdadeiramente excepcional), seguido de Lisboa, Aveiro, Santarém e Porto, respectivamente com 68, 68, 62 e 59 agrupamentos, o que confere aos distritos do litoral, se comparados com os do interior, o primeiro lugar. No entanto, se se considerar o coeficiente de bandas por habitantes (neste caso por 10.000), constatar-se-á que são os distritos do interior que se destacam, designadamente Bragança, Évora e Guarda com 1,6 bandas por 10.000 habitantes, seguidos de Santarém com 1,4. Açores continua uma excepção, com um rácio aproximado de 4,5 <sup>85</sup>.

Vários interlocutores foram unânimes em considerar que no Norte as filarmónicas «são diferentes». Desde os serviços que desempenham até aos pagamentos recebidos, passando por contratos de músicos feitos anualmente, podemos estar de facto diante de, no mínimo, duas realidades diferentes. Fala-se (no Sul) de maior apoio de agentes económicos no Norte assim como das próprias populações.

Daí que um tipo de actuação como os peditórios (ainda em uso no Sul), praticamente não seja utilizado no Norte do país onde, por outro lado, existem bandas cuja recorrência a músicos contratados (profissionais ou excelentes executantes) é muitíssimo superior ao que se passa no Sul. A este propósito, demos conta que existem, neste campo, duas posições praticamente opostas.

---

<sup>85</sup> De acordo com dados recolhidos no artigo de Salwa Castelo-Branco e Maria João Lima, no nº4 do *OBS*, Revista do Observatório das Actividades Sociais, Outubro, 1998.

Uma que justifica a contratação de «músicos de fora», também reconhecidos como «contratados» essencialmente com o argumento da *excelência* ou do desempenho ou, ainda do *resultado final*. A outra, a que se opõe a este modelo de desenvolvimento justifica a sua posição essencialmente pela *missão* das filarmónicas formarem músicos, ou referido-se às actuações com «a prata da casa». <sup>86</sup>

Estaremos pois em face de dois modelos Exclusivos? Correspondem os mesmos a uma divisão do país entre Norte e Sul? Este trabalho não teve como objectivo centrar-se sobre eventuais modelos de desenvolvimento de Bandas. No entanto, ao confrontarmos um maestro de uma banda de Lisboa (Olivais) com a existência de uma parceria existente entre uma outra filarmónica (Porto Salvo) e uma escola profissional de música (Linda-A-Velha), resultando aparentemente em resultados positivos para ambas, a resposta obtida foi: que «via com bons olhos» esse acordo. Estaremos em presença de um terceiro modelo? <sup>87</sup>

Relativamente às diferenças eventualmente existentes entre uma banda na cidade (por exemplo Lisboa) e uma banda num ambiente rural ou semi-rural, embora não tenham sido objecto deste estudo são, no mínimo, motivo de curiosidade sociológica para futuros trabalhos nesta área. Um dos nossos interlocutores, executante na banda dos Olivais em Lisboa, não hesita em

---

<sup>86</sup> Veja-se, por exemplo, os excertos de apresentação de duas filarmónicas, respectivamente a de Pousos (Leiria) e a de S. Cipriano (Viseu), onde se explicita uma oposição ao recurso a músicos “de fora”: «Isso deve-se à Escola de Música, que sempre alimentou as suas fileiras e tem impedido que se recorra a músicos de outras filarmónicas»; «não tendo até à data necessidade de recorrer a músicos de fora em virtude de possuir uma Escola de Música que é um autêntico viveiro de novos executantes», *in*, “Bandas, Coros, Escolas de Música” n°3, INATEL.

<sup>87</sup> Distinguindo-se dos outros dois já que, por um lado, não recorre ao contrato de músicos “de fora” e, por outro, obtém a colaboração de músicos mais profissionalizados nas suas actuações.

afirmar, por exemplo, que «nós aqui lutamos mais para resistir àquilo que nos chama a atenção aí fora, do que numa aldeia, onde existe a banda, o café do largo e pouco mais»

### *«Conservatórios populares»*

As filarmónicas têm, desde há muito tempo, uma escola de música, onde se dão aos recém-chegados, os primeiros ensinamentos. Nuns casos o maestro, noutros um músico (executante) mais experiente, noutros ainda um professor de música contratado para o efeito (nestes dois últimos casos, sob a direcção do maestro), constituem um todo, espécie de antecâmara, na qual o iniciado se revela, ou não, com aptidão, jeito e/ou vontade para que mais tarde lhe seja permitido o acesso à banda e, finalmente, realizar a sua primeira actuação.

As escolas de música das bandas que foram, pois, os primeiros locais de aprendizagem (saliente-se: gratuita) para muitos músicos do nosso país <sup>88</sup>, não são hoje uma forma exclusiva de aprendizagem dos filarmónicos. Estes, na esmagadora maioria jovens estudantes optam, em alguns casos, por um ensino da música mais profissionalizado, seja em conservatórios, escolas de música privadas ou simplesmente professores de música.

---

<sup>88</sup> «Em inquérito efectuado há poucos anos e ainda hoje válido – inquérito efectuado para um trabalho académico, intitulado “O movimento associativo e os tempos livres em Portugal” da autoria de Luísa Maria Ramos, Armindo de Oliveira e Rui Oliveira, e que não foi publicado – verificou-se que 95% dos músicos das bandas filarmónicas militares e militarizadas provinham de bandas civis. Quer isto dizer que sem o ensino nas colectividades não era possível haver estas bandas e até, naturalmente, nem teríamos possibilidades de organizar orquestras ou simples conjuntos musicais», in “Bandas de música e Escolas”,

Existe pelo menos um caso, referido atrás, de uma escola de música de filarmónica, em estreita colaboração com uma escola profissional. Autêntica simbiose (segundo um director da associação), já que permite, aos «da casa», serem estimulados pelo aperfeiçoamento técnico dos «convidados», enquanto estes conseguem algo que lhes é essencial: «a experiência prática do conjunto», que dificilmente obteriam na escola profissional.

As escolas de música das bandas constituem desde o início uma espécie de «rede de malha larga» que tem permitido recolher e instruir (gratuitamente) na música, indivíduos oriundos muito provavelmente de classes médias e populares que, sem essa espécie de democratização no acesso, dificilmente teriam feito da música uma carreira <sup>89</sup>.

O percurso musical de uma grande percentagem de maestros das filarmónicas, ajuda-nos a identificar uma sequência típica na evolução de um músico até atingir o profissionalismo. Em primeiro lugar, o ingresso (muito novo) na banda «da sua terra natal». Em seguida, a passagem pela vida militar e a integração na banda do respectivo (ou outros) regimento(s), onde muitos tiveram a oportunidade de ultrapassar vários níveis de aprendizagem e percorrer outras experiências e especializações.

---

Comunicação da Academia de Instrução e Recreio Familiar Almadense, ao Congresso Nacional das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, 1993, p.115, Câmara Municipal de Lisboa.

<sup>89</sup> Existem inúmeros casos de sucesso, designadamente ao nível de carreiras internacionais. Recorde-se tão somente em dois exemplos, relativamente recentes em termos de atenção mediática. O do saxofonista Carlos Martins e o do percussionista espanhol Miguel Bernat, professor de música no nosso país.

Os convites e/ou concursos com a conseqüente passagem por orquestras nacionais de várias características, desde as sinfónicas às ligeiras passando pelo jazz, assim como a participação em numerosas instituições de ensino da música, são um resultado dos recursos obtidos (sobretudo) durante a fase militar.

Finalmente, a regência de uma ou mais bandas filarmónicas, por vezes acompanhada da continuidade como executante em agrupamentos musicais (militares ou não). Eis um percurso tipo, provavelmente o maioritário, e constituído por três fases indissociáveis, onde a escola de música da banda funciona como primeira instituição, a fase de profissionalização numa instituição militar ou militarizada, a segunda e, por fim, o exercício de uma (ou várias) actividade(s) profissional(ais) relacionada(s) com a música.

Uma das funções das filarmónicas e das suas escolas (talvez a mais importante, segundo Paulo Lameiro) parece ser a descoberta de executantes com habilidade particular para a música, e que este autor designa por «rastreo». O caso do conhecido saxofonista, músico e compositor de jazz, Carlos Martins, é somente um exemplo de como o primeiro contacto com «a música» (designação como também é reconhecida a filarmónica), pode ser o início de uma carreira profissional.

Veja-se o artigo recente (11 de Julho) da revista *Pública* que dá conta de um «pequenito que, aos seis anos de idade, se entusiasmava a tocar caixa de rufos numa banda de aldeia de Valência, Espanha», ao lado do seu pai que tocava



saxofone, e que é presentemente «um percussionista de craveira internacional e muito responsável pelo recente espreitar desta disciplina em Portugal». Miguel Bernat é professor na Escola Profissional de Espinho e na Escola Superior de Música do Porto.

Obviamente que «semear milho-rei no meio da carqueja», como escreve Manuel Córrego <sup>90</sup> no *Campo de Feno com Papoilas* (romance baseado na banda da sua terra), é uma tarefa que depende em grande medida do maestro ou regente. É ele que orienta o recém chegado para o instrumento mais adequado (tentando algumas vezes o equilíbrio entre a necessidade do conjunto <sup>91</sup>, as intenções e/ou preferências do executante e as características de adequabilidade do instrumento à boca e dedos do iniciado.<sup>92</sup>

### *Porque se entra na filarmónica*

À primeira vista poder-se-ia pensar que o gosto ou a paixão pela música seria, compreensivelmente, a única razão do ingresso de milhares de crianças e adolescentes nas filarmónicas. Embora não haja estudos nesse sentido, os inúmeros testemunhos recolhidos ao longo deste trabalho indicam alguns

---

<sup>90</sup> Manuel Córrego (1998), *Campo de Feno com Papoilas*, Lisboa, Círculo de Leitores.

<sup>91</sup> A necessidade do conjunto é muitas vezes o determinante para um iniciado nas escolas de música da filarmónica começar a tocar determinado instrumento, apesar do futuro executante ter à partida outra ideia.

<sup>92</sup> No entanto, o universo dos casos considerados de sucesso, muitas vezes incentivados pelos regentes que os identificam, são acompanhados de casos em que os maestros «também se enganam» (como nos respondeu o maestro Luís Rego da Banda dos Olivais. Existem casos de sucesso na profissionalização que não corresponderam a «apostas» de mestres sendo que, por vezes, até existia uma recomendação para o executante se «dedicar a outra actividade» porque «não tinha ouvido para a música».

Uma das razões mais importantes é o elevado número de músicos que têm como familiares outros músicos, também eles filarmónicos. Isso é não só notório ao nível das representações que os próprios têm desse fenómeno «Isto é praticamente uma família» como pode também ser verificado (em anexo) no gráfico 1. No quadro seguinte, que traduz a informação do referido gráfico, nota-se, pois, como é elevadíssima, a percentagem de executantes que têm familiares músicos, quase todos filarmónicos.

NÚMERO DE FAMILIARES DIRECTOS QUE FORAM (OU SÃO) MÚSICOS	N=77 % DE MÚSICOS
1 OU 2 FAMILIARES	23,4%
<b>3 OU 4 FAMILIARES</b>	<b>41,6%</b>
5 OU 6 FAMILIARES	16,9%
7 OU 8 FAMILIARES	10,4%
9 A 12 FAMILIARES	7,8%

Outra das razões é a sociabilidade que a banda permite a quem nela ingressa. Essa liberdade (ainda que regulada) <sup>94</sup>, constitui um chamariz para os mais novos, para quem o perímetro da aldeia constitui naturalmente o limite máximo das saídas sem a companhia dos pais. Relativamente aos adolescentes do sexo feminino, essa liberdade (ou a falta dela) é procurada na entrada para a banda.

---

não corresponderam a «apostas» de mestres sendo que, por vezes, até existia uma recomendação para o executante se «dedicar a outra actividade» porque «não tinha ouvido para a música».

<sup>94</sup> Pelas gerações mais velhas, constituídas por regente, directores, músicos mais velhos que, em muitos casos, são familiares do iniciado.

As saídas a outros distritos e (sobretudo) ao estrangeiro são, igualmente, motivo de grande satisfação como pode ser verificado no gráfico (nº2) em anexo <sup>94</sup>.

A filarmónica representa uma mistura ou uma espécie de sucedâneo por um lado, do ambiente familiar e, por outro, da rua, da liberdade, do convívio entre adolescentes, das viagens, etc. Dito de outro modo, os pais de uma criança com sete, oito ou nove anos, estão perfeitamente tranquilos com as ausências dos seus filhos, com o preenchimento dos seus tempos livres, pois que aqueles se encontram supervisionados pelos mais velhos, vizinhos, quando não mesmo familiares. E isso permite, entre outras coisas, «afastá-los de caminhos negativos», como se lê num texto de apresentação da banda *Associação Filarmónica 25 de Setembro* de Montemor-o Velho <sup>95</sup>.

### *As mudanças que ocorrem*

As alterações estruturais produzidas ao longo dos últimos vinte e cinco anos, na sociedade portuguesa, trouxeram necessariamente algumas mudanças para as bandas, das quais um acontecimento recente <sup>96</sup> pode servir como indicador.

Durante as *Festas de Lisboa*, a banda dos Olivais foi confrontada com a

<sup>94</sup> Coincidente com esta interpretação são as referências em relação aos ranchos folclóricos, no estudo que Augusto Santos Silva realizou em *Tempos Cruzados*: «Interrogados sobre a adesão de jovens, operários, empregados, estudantes, que já não têm directamente a ver com a condição e a tradição camponesas, os dirigentes dos grupos folclóricos justificam-na (...), tendo em conta que não existem «compensações monetárias», no plano das motivações pessoais, com o «convívio» e as «saídas», «sobretudo se incluem regularmente, (...) digressões pelo estrangeiro».

<sup>95</sup> In «Bandas, Coros, Escolas de Música», nº3, INATEL, p.25: «A actividade das Escolas de Música, que contam hoje com 39 aprendizes, tem-se revelado de capital importância, não só pelo enriquecimento cultural e educativo dos jovens, mas também pelo preenchimento dos tempos livres dos alunos, de molde a afastá-los de caminhos negativos»

impossibilidade de actuar num palco (como inicialmente acordado) junto à Câmara Municipal. A solução proposta por um dos elementos da organização do espectáculo foi actuarem no pavimento, deixando o palco livre para preparação de um outro espectáculo. A direcção da banda não aceitou «tocar sem condições» e a organização das festas foi obrigada a ceder o palco.

Este episódio demonstra que as filarmónicas não são o que muitas pessoas ainda pensam: um grupo de amadores que se sujeitam a fazer aquilo que seja preciso, como seja actuar em condições que qualquer outro grupo recusaria. Note-se, inclusivé, a resistência que os músicos fazem aos peditórios, conforme dá conta Paulo Lameiro: «Indignados, os filarmónicos não aceitam calcorrear “caminhos de cabras” para ir tocar a casa do senhor “fulano de tal”, que só assim dá 1 ou 2 contos para a festa, mas sem dispensar a presença de 40 homens fardados no seu quintal a tocar uma “moda valente”». <sup>97</sup>

Licínio Lima <sup>98</sup>, no âmbito de um estudo efectuado sobre *Associações para o desenvolvimento no Alto Minho*, refere uma outra questão resultante de alterações estruturais produzidas nos últimos vinte e cinco anos na sociedade portuguesa e que, eventualmente, já produz consequências no interior das filarmónicas: «Também as suas estruturas tradicionais (de direcção e de

---

<sup>96</sup> Relatado em entrevista por um executante da própria filarmónica.

<sup>97</sup> Paulo Lameiro (1997), p.232.

<sup>98</sup> Licínio Lima, *op.cit.*, p.64.

participação) têm evoluído, de tal forma que o «mestre» continua a ser importante, mas já não tem de ser necessariamente o líder da associação»<sup>99</sup>.

Atente-se para alguns elementos que, em conjugação, podem contribuir para que os executantes recorram (em simultaneidade com a escola de música gratuita da filarmónica) ao ensino profissionalizado. A massificação do ensino e a elevação global do nível de vida das populações, podem ser reconhecidos como factores estruturais bem visíveis na sociedade portuguesa pós 25 de Abril.

Ambos estes factores em conjugação com elementos de ordem conjuntural, como seja o elevado nível de desemprego na juventude, ajudam ao desenvolvimento de estratégias de emprego (ou duplo emprego), sendo a música, parte integrante delas. Claro que o crescimento da oferta no ensino privado da música é um elemento indissociável nesta equação.

### *A entrada nas bandas*

Pode-se pensar que as bandas têm dificuldade em recrutar jovens. O sociólogo suíço Kellerhals<sup>100</sup> distingue inclusivé as dificuldades sentidas por grupos desportivos e grupos musicais. Diz ele que enquanto os primeiros sentem sobretudo dificuldades técnicas tais como finanças e equipamentos, os últimos

---

<sup>99</sup> Mas para além disso o maestro, hoje, já não consegue (sozinho) fazer face às exigências de todos os instrumentistas da sua banda, dado que alguns deles já têm ensino profissionalizado em certos instrumentos que não são da especialidade do regente.

<sup>100</sup> Jean Kellerhals, *op.cit.*, p.39.

sentem uma dificuldade no recrutamento, já que vivem «obcecados» por «não estar na moda».

Sem esquecer que o autor emprega o conceito de grupos musicais, não se referindo especificamente às bandas, importa referir que as dificuldades de recrutamento, nas filarmónicas estudadas, não parecem sobrepor-se às *dificuldades técnicas*. Mais, o recrutamento parece não ser encarado como *dificuldade*, o que parece um pouco paradoxal, tendo em conta a penetração da cultura de massas ao nível da juventude, designadamente a componente musical, com a influência dos variados estilos de música moderna.<sup>101</sup>

Quanto às idades em que se entra para a banda, pode-se dizer que «é muito cedo» ou «quanto mais cedo melhor». Nos três agrupamentos estudados, tem-se uma ideia que hoje se começa mais cedo. Nenhum executante com mais de 35 anos, ingressou numa das filarmónicas estudadas, antes dos 13 anos. Enquanto que, abaixo dos 35 anos de idade, são logo mais de metade (65%) dos executantes que iniciam essa actividade num intervalo que vai dos 7 aos 12 anos.<sup>102</sup>

### *O ensino nas bandas*

---

<sup>101</sup> Aliás, José Sobral, numa Comunicação sua ao Congresso Mundial do Lazer, em Junho de 1992, reconhecia que apesar dos jovens ouvirem «outras músicas (a freguesia possui um conjunto de “rock” semiprofissional)», a banda filarmónica, «notoriamente identificada com o gosto dos mais velhos», não deixava de «recrutar praticantes entre os jovens».

<sup>102</sup> Numa breve consulta (publicações do INATEL onde estão enumeradas as diferentes bandas) às idades com que os maestros iniciaram a sua aprendizagem musical, conclui-se que, na esmagadora maioria dos casos, são com idades inferiores a 13 anos. Provavelmente é nesse sentido (começar mais cedo) que se assiste hoje à criação de projectos de sensibilização musical para bebés, um dos quais é o de Leiria, dirigido por Paulo Lameiro.

No que diz respeito ao ensino profissional da música que, como já se referiu, é procurado por alguns executantes como parte integrante de estratégias individuais, deu-se conta neste trabalho que a percentagem dos que recorrem ao ensino privado da música é da ordem dos 28%, como pode ser verificado no quadro seguinte e no respectivo gráfico em anexo (nº3).

TEVE ENSINO PROFISSIONAL 28,4%		NÃO TEVE ENSINO PROFISSIONAL 71,6%
ESCOLA DE MÚSICA	11,4%	71,6%
PROFESSOR PARTICULAR	10,2%	
CONSERVATÓRIO	6,8%	

### *Mulheres na banda*

No que diz respeito à composição por género, eis um excerto do conto *Campo de Feno com Papoilas* de Manuel Córrego (a história sobre a banda filarmónica ficcionada, mas que é a da sua terra e em que participou como músico): «Em que momento te fizeste homem?» pergunta um dos personagens (identificado com o autor), ao que o outro responde: «Enquanto eu estiver à frente da colectividade não admito que me falem nisso!» acrescentando logo de seguida: «Mulheres na minha banda! Nunca!». E o autor prossegue a narrativa: «Hoje é fácil de ver. Não há uma banda que tenha sobrevivido sem as mulheres. Uma só. Talvez eu pudesse ter lutado mais»

Como se viu no capítulo dedicado à *Festa*, um outro autor, Pierre Sanchis, deu-nos uma descrição sobre as tentativas da religião católica em regular o conjunto das bandas de música, em tudo aquilo que entendesse ser contrário aos desígnios da Igreja. Uma das preocupações foi precisamente tentar evitar que as mulheres fizessem parte das filarmónicas: Lamego e Coimbra foram duas dioceses que emitiram documentos nesse sentido.<sup>103</sup>

Licínio Lima, no seu trabalho sobre o Alto Minho, diz-nos o seguinte: «Também a abertura à participação das mulheres é uma realidade relativamente recente, sinal da transformação que se vem operando». A composição feminina nas bandas estudadas por nós, é da ordem dos 20%, no conjunto das três bandas de Santarém. Sabemos, no entanto, que existem filarmónicas cujas percentagens se aproximam já dos 50%.<sup>104</sup>

EXECUTANTES HOMENS (total das 3 bandas estudadas)	EXECUTANTES MULHERES (total das 3 bandas estudadas)
79,8%	20,2%

<sup>103</sup> Eis, de acordo com Pierre Sanchis, um pequeno excerto de um desses documentos, alusivo à proibição imposta pela Igreja: «(...) E, evidentemente, o grupo não poderá em nenhum caso ser misto». Numa outra passagem (Paulo Lameiro *in* “Práticas musicais nas Festas Religiosas do Concelho de Leiria”, p.243), pode ler-se o seguinte: «A banda filarmónica é por natureza e história uma instituição exclusiva de homens. Este facto resolveu um dos maiores problemas da Igreja em relação à música litúrgica, que era a mistura de sexos no coro. É que na diocese de Leiria só nos anos 70 do nosso século as bandas passaram a incluir os primeiros elementos do sexo feminino, e, apesar de não termos dados suficientes, o mesmo parece ter-se verificado um pouco por todo o país. Lembremo-nos que o papa Pio X deixa bem claro: “...os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico, e as mulheres, por conseguinte, sendo incapazes de tal ofício não podem ser admitidas a fazer parte do côro ou da capela musical...” (PIO X 1903: 78)».

<sup>104</sup> No caso do estudo efectuado por Helga Cabrita sobre a filarmónica de Loulé *Artistas de Minerva*, as percentagens encontradas são, para o caso dos homens 72% e, no caso das mulheres, 28%, num total de 50 elementos. Num outro caso (dados recolhidos da publicação do INATEL, *Bandas, Coros, Escolas de Música* nº3), a banda da Associação dos Bombeiros Voluntários de Vila Nova da Barquinha (Distrito de Santarém) anuncia 22 elementos do sexo feminino num total de 51 elementos (43,1%). A banda



Ao compararmos esta taxa de composição feminina com outras bandas por nós contactadas (Olivais e Porto Salvo) e com a de Loulé (dados recolhidos no trabalho de Helga Cabrita), verifica-se o seguinte resultado:

	% DE MULHERES POR BANDA
XARTINHO	16,2%
GANÇARIA	23,1%
ALCANEDE	23,1%
LOULÉ	28,0%
OLIVAIS	33,3%
PORTO SALVO	40,7%

Isso é um sinal que esta instituição, composta desde sempre, maioritariamente por homens, está também a ser objecto de uma procura feminina. Não demorará muito para que as competências de maestro sejam repartidas também pelas mulheres, até porque a componente profissionalizante nas bandas militares também já não constitui um obstáculo para as mulheres. Por agora, a função de regente de filarmónica parece ser uma posição mantida exclusivamente por homens <sup>105</sup>.

A presença feminina nas bandas estudadas e, por acréscimo, também em mais três (Porto Salvo, Olivais e Loulé), revela uma composição diferente da dos homens (observem-se em anexo os gráficos 4 e 5). Como se pode verificar no

---

filarmónica Ressureição de Mira (Distrito de Coimbra) dispõe de 52 elementos, sendo 26 homens e 26 mulheres.

<sup>105</sup> A pressão mantida pelos homens na posição de maestros é, entre outras razões, resultado da composição até agora hegemónica do sexo masculino nas forças militarizadas. Contudo, à medida que cresce o número

quadro seguinte, que contempla a percentagem de mulheres distribuída por idades, a esmagadora maioria encontra-se nas idades até aos 25 anos.<sup>106</sup>

	MENOS DE 16	16 A 20	21 A 25	26 A 35	36 A 59	60 OU MAIS
SANTARÉM	6 33,3%	8 44,4%	1 5,6%	2 11,1%	1 5,6%	0
LOULÉ	3 21,4%	4 28,6%	5 35,7%	2 14,3%	0	0
OLIVAIS	6 30%	10 50%	3 15%	1 5%	0	0
PORTO SALVO	5 22,7%	7 31,8%	7 31,8%	2 9,1%	1 4,5%	0

No quadro seguinte, no qual se encontram os elementos do sexo masculino distribuídos pelos mesmos grupos de idades verifica-se, sobretudo nas bandas que não pertencem a Santarém, que os homens se repartem de forma geral por todos os grupos etários, sendo também de realçar a elevada juventude das bandas de Santarém, comparativamente com as outras.

	MENOS DE 16	16 A 20	21 A 25	26 A 35	36 A 59	60 OU MAIS
ALCANEDE	4 20%	4 20%	7 35%	2 10%	2 10%	1 5%
GANÇARIA	10 50%	5 25%	1 5%	3 15%	1 5%	0
XARTINHO	10 33,3%	8 26,7%	5 16,7%	1 3,3%	2 6,7%	4 13,3%
LOULÉ	3 8,3%	3 8,3%	3 8,3%	4 11,1%	13 36,1%	10 27,8%
OLIVAIS	3 7,5%	9 22,5%	9 22,5%	13 32,5%	3 7,5%	3 7,5%
PORTO SALVO	2 6,3%	9 28,1%	9 28,1%	10 31,3%	2 6,3%	0

No que concerne aos instrumentos, Helga Cabrita<sup>107</sup> refere no seu trabalho sobre a filarmónica Artistas de Minerva, o seguinte: «Os dados (...) remetem

---

de mulheres nas bandas e também na instituição militar, é de prever que a curto prazo, possa surgir uma mulher à frente de uma filarmónica.

<sup>106</sup> Agregaram-se as três bandas de Santarém porque o número de executantes do sexo feminino de cada uma delas não era significativo quando comparados com as restantes filarmónicas.

para a existência de uma distribuição dos instrumentos segundo o sexo. Denota-se que o saxofone tenor, o trombone, o barítono, o contrabaixo e a tuba são tocados apenas por elementos/músicos do sexo masculino e uma das hipóteses explicativas podeerá ser o peso dos instrumentos». No estudo sobre as bandas do concelho de Santarém, verifica-se o mesmo. Nenhuma mulher toca qualquer dos instrumentos mencionados por aquela autora.

### *As profissões*

No que diz respeito às profissões, impõe-se a colocação de uma pergunta que fazia parte do nosso imaginário sobre as bandas: Afinal onde estão os trabalhadores rurais? <sup>108</sup> Ou, se se quiser, no meio urbano, concretamente em relação à banda dos Olivais (Lisboa): Onde estão os trabalhadores urbanos? <sup>109</sup> De facto, em ambos os casos, Santarém ou Lisboa (neste último caso podemos apenas inferir das informações prestadas, não só por esta banda como pelas bandas de Oeiras e Porto Salvo) a composição é, sobretudo, composta por estudantes, com uma média de idades aproximada aos vinte anos.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Helga Cabrita, *op.cit.*, p.30

<sup>108</sup> Aparentemente, não só pelo resultados obtidos quanto à composição profissional das três bandas estudadas, mas como a vários depoimentos ouvidos, os operários eram um grupo profissional privilegiado nas bandas rurais, já que os trabalhadores do campo, ao trabalharem muitas vezes «de sol a sol», não poderiam manter um regime de ensaios, necessários à actividade filarmónica. Mais, se atendermos ao ano (1848) de criação de duas associações filarmónicas do distrito de Setúbal, a Sociedade Incrível Almadense e a Sociedade Timbre Seixalense (Viegas, *op.cit.*, p.104), muito provavelmente, poder-se-á dizer que as filarmónicas terão sobretudo raízes operárias.

<sup>109</sup> Designadamente os pertencentes aos quatro últimos Grandes Grupos/CNP 94: 6-Agricultores e trabalhadores qualificadoss da agricultura e pescas; 7-Operários, artífices e trabalhadores similares; 8-Operadores de instalações e máquinas e trab. da montagem; 9-Trabalhadores não qualificados.

PROFISSÕES – GRANDES GRUPOS/CNP 94 + OS ESTUDANTES (Considerando o total das três bandas estudadas)	% - N=81
GRUPO 1 – QUADROS SUP. DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA E QUADROS SUPERIORES DE EMPRESAS	0
GRUPO 2 – ESPECIALISTAS DAS PROFISSÕES INTELLECTUAIS E CIENTÍFICAS	1,2%
GRUPO 3 – TÉCNICOS E PROFISSIONAIS DE NÍVEL INTERMÉDIO	1,2%
GRUPO 4 – PESSOAL ADMINISTRATIVO E SIMILARES	1,2%
GRUPO 5 – PESSOAL DOS SERVIÇOS E VENDEDORES	4,9%
GRUPO 6 – AGRICULTORES E TRABALHADORES QUALIFICADOS DA AGRICULTURA E PESCAS	2,5%
GRUPO 7 – OPERÁRIOS, ARTÍFICES E TRABALHADORES SIMILARES	18,5%
GRUPO 8 – OPERADORES DE INSTALAÇÕES E MÁQUINAS E TRAB. DA MONTAGEM	3,7%
GRUPO 9 – TRABALHADORES NÃO QUALIFICADOS	3,7%
ESTUDANTES	63%

Considerando a supremacia do terciário sobre os sectores primário e secundário da economia, seria de esperar encontrar uma diversidade tanto em Lisboa como em Santarém. Neste último caso, a percentagem de estudantes é de 63% enquanto cabe ao grande grupo 7/CNP 94 – Operários, artífices e trabalhadores similares – o valor 18,5%, sendo os restantes 18,5% distribuídos pelos grupos 5 (4 elementos), 8 e 9 (3), 6 (2), grupos 2, 3 e 4 (1 único elemento).

Mas comparem-se os valores obtidos quer no estudo de Helga Cabrita, quer nos dados gentilmente cedidos pelas três bandas do distrito de Lisboa, dados que constam, para além do quadro seguinte, em anexos, gráficos (6 e 7 ). Na análise do quadro, há a salientar uma ligeira diferença entre Santarém e Lisboa no que concerne a uma distribuição maior nos Grupos 2, 3 e 4 por parte das filarmónicas de Lisboa e, inversamente uma acentuação nos Grupos 5, 6 e 7 nas bandas de Santarém.

<sup>110</sup> No caso da banda de Loulé, no estudo já referenciado de Helga Cabrita, os estudantes são somente 20%

A percentagem de estudantes revela-se de algum modo semelhante. As diferenças fundamentais dizem respeito à comparação entre a banda do Algarve e as restantes 6 (Santarém e Lisboa). E nesse sentido, o conjunto dos estudantes é, sem dúvida o que se evidencia na filarmónica de Loulé, somente com 10 elementos, correspondendo a 25,6% do total de executantes. Aliás, o número de estudantes passa tão despercebido no conjunto dos elementos desta banda do Algarve que nem mereceu da autora que a estudou, qualquer tipo de comentário.

Na verdade, porque razão se haveria de considerar significativa uma percentagem de 25,6% ao lado de 23,1% e de 15,4% dos Grupos 4 e 3 respectivamente? Ora o mesmo já não se passa com Santarém e Lisboa,<sup>111</sup> onde se verifica uma hegemonia da composição estudantil.

	3 BANDAS – SANTARÉM	3 BANDAS - LISBOA	1 BANDA – LOULÉ
GRUPO 1	0 0%	0 0%	0 0%
GRUPO 2	1 1,2%	8 4,4%	3 7,7%
GRUPO 3	1 1,2%	10 5,5%	6 15,4%
GRUPO 4	1 1,2%	11 6,1%	9 23,1%
GRUPO 5	4 4,9%	5 2,8%	2 5,1%
GRUPO 6	2 2,5%	0 0%	0 0%
GRUPO 7	15 18,5%	13 7,2%	6 15,4%
GRUPO 8	3 3,7%	4 2,2%	2 5,1%
GRUPO 9	3 3,7%	2 1,1%	1 2,6%
ESTUDANTES	51 63%	128 70,7%	10 25,6%
TOTAIS EM COLUNA	N=81 100%	N=181	N=39

num total de 50 executantes

<sup>111</sup> Convém recordar que só foram recolhidos dados de 3 bandas em cada um dos dois distritos. Não sabemos por isso, se a tendência verificada se mantém para as restantes bandas dos referidos distritos e, até mesmo para o Algarve.

A ser geral, a tendência verificada em seis filarmónicas (metade delas existentes num contexto urbano e as restantes num meio rural), poder-se-ia retirar a conclusão que, a elevada percentagem da componente estudantil, fruto de alterações estruturais recentes na nossa sociedade, possa estar a contribuir, muito provavelmente, para a mudança (ao nível das representações) dos próprios filarmónicos.<sup>112</sup>

Se o associativismo cultural é ou não uma prática ainda procurada pelos trabalhadores urbanos e rurais é algo que necessita ser investigado. Aparentemente, a avaliar pelos dados do concelho de Santarém, as bandas parecem cativar uma larga camada de jovens estudantes e isso poderá implicar (mas não necessariamente) mudanças ao nível estrutural das filarmónicas. Inclusive, poder até influenciar um dos modelos de desenvolvimento que parecem estar em confronto (ou debate se se quiser).

### *Os tempos livres*

Observe-se o quadro seguinte, relativo à ocupação dos tempos livres dos músicos. Este quadro está também em anexo (gráfico 8 e quadro 1), junto com o gráfico que lhe corresponde. Ambos parecem falar por si, embora seja de ralçar um ou outro aspecto. Em primeiro lugar (olhando para o gráfico), verifica-se uma fractura entre as actividades indoors e outdoors. A razão poderá

---

<sup>112</sup> Sendo exemplo disso a preferência dos músicos por actuações em concertos.

estar no acesso às mesmas que, no caso das últimas, se verifica problemático com as distâncias aos centros.

### ACTIVIDADES NOS TEMPOS LIVRES

	QUASE TODOS OS DIAS	1 OU 2 VEZES POR SEMANA	1 OU 2 VEZES POR MÊS	RARAS VEZES POR ANO	NUNCA
VER TELEVISÃO	79 90,8%	7 8,0%	1 1,1%	0 0%	0 0%
VER FILMES EM VÍDEO	2 2,3%	19 21,8%	28 32,2%	32 36,8%	6 6,9%
OUVIR RÁDIO	51 59,3%	21 24,4%	6 7,0%	8 9,3%	0 0%
OUVIR MÚSICA EM CD OU GRAVADA	49 57,0%	26 30,2%	4 4,7%	6 7,0%	1 1,2%
LER LIVROS	13 14,9%	17 19,5%	18 20,7%	28 32,2%	11 12,6%
LER JORNAIS	19 21,8%	30 34,5%	14 16,1%	8 9,2%	16 18,4%
LER REVISTAS ESPECIALIZADAS	5 5,7%	37 42,5%	17 19,5%	19 21,8%	9 10,3%
ENCONTRO COM AMIGOS	44 50,6%	34 39,1%	2 2,3%	5 5,7%	2 2,3%
JOGAR COMPUTADOR	10 11,6%	20 23,3%	12 14,0%	18 20,9%	26 30,2%
PRATICAR DESPORTO	29 33,7%	23 26,7%	12 14,0%	13 15,1%	9 10,5%
VISITAR EXPOSIÇÕES	0 0%	0 0%	5 6,0%	53 63,1%	26 31,0%
ASSISTIR A JOGOS DE FUTEBOL	5 5,9%	8 9,4%	22 25,9%	39 45,9%	11 12,9%
ACTIVIDADES AO AR-LIVRE (CAÇA-PESCA)	4 4,6%	1 1,1%	10 11,5%	20 23,0%	52 59,8%
IR AO TEATRO	0 0%	0 0%	2 2,3%	30 34,5%	55 63,2%
ASSISTIR A CONCERTOS MÚSICA CLÁSSICA	0 0%	3 3,5%	7 8,1%	37 43,0%	39 45,3%
ASSISTIR A CONCERTOS DE JAZZ	0 0%	0 0%	2 2,3%	19 21,8%	66 75,9%
ASSISTIR A CONCERTOS DE ROCK	0 0%	0 0%	5 5,8%	37 43,0%	44 51,2%
IR AO CINEMA	0 0%	5 5,9%	32 37,6%	33 38,8%	15 17,6%
ASSISTIR A CONCERTOS DE FILARMÓNICAS	0 0%	2 2,3%	35 40,2%	47 54,0%	3 3,4%
IR A DISCOTECAS	1 1,2%	6 7,0%	11 12,8%	27 31,4%	41 47,7%
IR A BARES OU PUBS	4 4,6%	17 19,5%	24 27,6%	19 21,8%	23 26,4%
JOGAR XADREZ	3 3,5%	4 4,7%	9 10,5%	14 16,3%	56 65,1%

acessibilidades (espaciais e temporais) podem ser uma razão mas, por outro lado, é conhecido o prestígio de algumas das discotecas do distrito de Santarém.

Em terceiro lugar, um elemento normalmente com resultados baixos em pesquisas já efectuadas, a leitura de livros (não escolares), revela-se algo surpreendente, tendo em conta que 34,4% dos músicos lêem livros, no mínimo, uma ou duas vezes por semana.

### *Funções que as filarmónicas desempenham*

#### *Culturais (Ensino da música; Cultura popular)*

«Quem era tão tolo que se sujeitasse a um ano de solfejo (mais dois para a cama do instrumento) se podia começar a fazer cócegas numa guitarra pela manhã e tocar à noite no bailarico? Ganhando dez vezes mais sem esforço nenhum? Não se metia pelos olhos dentro que à volta da banda tudo mudava de feição? Porque bemóis haveria ela de ficar incólume? (...) Bem podemos nós olhar de esguelha a ver o povo desarvorar do coreto pra mor de três marmanjos a ganir e a dar ao rabo». <sup>113</sup>

Esta passagem do romance de Manuel Córrego é esclarecedora da importância que as filarmónicas desempenham no ensino e no estímulo para a

---

<sup>113</sup> Manuel Córrego, op.cit. pp. 104-105



Esta passagem do romance de Manuel Córrego é esclarecedora da importância que as filarmónicas desempenham no ensino e no estímulo para a aprendizagem da música. Nunca é demais salientar que se trata de ensino gratuito. Paulo Lameiro admite (em «números redondos») como sendo noventa mil o universo dos músicos filarmónicos, entre ex-executantes, executantes e «aprendizes».

Ora um universo desta natureza tem um valor inestimável no contexto cultural do nosso país. Se não tem mais, o mesmo é dizer: se não existem mais «Carlos Martins» é porque uma estrutura como estas foi (em grande medida ainda é) durante muito tempo (ao contrário do que se fez em certos países Europeus caso, por exemplo, da Espanha e da França, onde os Estados participam tanto ao nível dos equipamentos como ao nível do ensino da música), votada ao esquecimento por parte do Estado. Este, eventualmente, terá visto nas filarmónicas uma forma lúdica como qualquer outra ou tão somente um instrumento eficaz para desviar os indivíduos do «mau caminho».

Por outro lado, no que diz respeito à cultura popular, esta é também (por direito próprio) uma forma privilegiada de divulgação de uma cultura própria, normalmente votada ao esquecimento quando não existem elementos comercializáveis. A especificidade das filarmónicas é precisamente a sua função pedagógica. Quando comparadas por exemplo com outras formas de expressão popular como os ranchos ou o fado, aquelas não se apresentam com um *produto único* ou identificável para divulgar (vender). No entanto, dificilmente

qualquer outra instituição se lhe compara, quando comparados o número de músicos formados e influenciados por elas.

*Sociais (Sociabilidade; Regulação; Integração)*

Eis uma elucidativa passagem de uma obra de referência para todos os que se interessam pelas filarmónicas. O livro é de Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, e as palavras são de um velho músico, aquando do seu último ensaio na banda: «Não posso mais tocar. Deixo a música com saudade e com lágrimas nos olhos. A ela devo o facto de ficar conhecendo alguma coisa do Mundo, ter recebido alguma educação e adquirido alguns conhecimentos, bem como contar com alguns amigos. Se não fosse a música, jamais passaria de um analfabeto “fossando” sempre na ignorância».

Se tomarmos o conceito «ignorância» num sentido estrito, obviamente que hoje dificilmente um executante manifestaria este género de reconhecimento. A mais não ser porque a massificação da escolaridade modificou significativamente a composição social das bandas em favor dos estudantes. Mas se se entender o referido conceito num sentido lato, precisamente no sentido que o músico parece ter dado, concluir-se-á que o discurso de agradecimento é algo actual.

Aliás, Paulo Lameiro adianta mesmo que o filarmónico «tem sempre um reconhecimento e carinho especial pela sua banda», pelos ensinamentos gerais que a mesma lhe permitiu alcançar. No sentido preciso que Augusto Santos

Silva dá ao referir que «as práticas lúdicas e expressivas («recreativas», como os próprios dizem) configuram – quero sublinhá-lo – uma experiência e um conhecimento do mundo, ao mesmo tempo que produzem e consolidam competências culturais precisas». <sup>114</sup>

Quando se entra na filarmónica com uma idade perto dos dez anos, os pais não estarão certamente dissociados da «escolha» do iniciado. A mais não ser pelas «redes familiares» que constituem as filarmónicas, e pelo conhecimento *em directo* que isso representa para os pais.

Por esta razão, acrescida de avaliações intuitivas (o mesmo é dizer, com «racionalidade limitada», no sentido de Friedberg) sobre factores que incluem não só as expectativas individuais/familiares como as condições sociais (designadamente ao nível da segurança e do emprego), não é difícil concluir – e isso foi-nos revelado algumas vezes – que as bandas constituem presentemente um dos lugares ou uma das actividades mais adequadas para um filho com nove ou dez anos. Actividade onde se conjugam a disciplina, o ensino, o convívio inter e intra-geracional, entre géneros, o conhecimento do exterior, pelas viagens etc. <sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Augusto Santos Silva (1994), p.454

<sup>115</sup> Na apresentação da banda filarmónica de Santa Comba Dão (na publicação já referida do INATEL), pode ler-se a certa altura: «Colhe dividendos sociais e humanos, oferecendo aos jovens, no preenchimento dos seus tempos livres, outras opções, em inteira correlação com a sua cultura»

## CONCLUSÃO

As filarmónicas constituem para o olhar vulgar ou menos preparado, um universo aparentemente homogéneo. À partida para este estudo, admitia-se que a média etária estaria aproximadamente nos 35 anos, e que os estudantes estariam disseminados no conjunto, tal qual banda de Loulé. Relativamente à classificação socio-profissional, admitia-se encontrar no espaço rural um número significativo de trabalhadores ligados ao campo, a par com outras profissões do sector secundário e terciário.

Puro engano, ou não fosse esse mesmo o desafio da sociologia, o de desmistificar ou desconstruir o que nos parecem verdades adquiridas. Como se viu, os trabalhadores rurais não fazem parte das (pelo menos destas) filarmónicas, já que (explicação fornecida) «trabalhando muitas vezes de sol a sol, dificilmente o seu tempo disponível lhes permitia assistirem a ensaios». Ficámos sem saber se essa explicação é a única ou mesmo se é verdadeira.

Isso exigiria saber a composição de mais bandas e de uma investigação noutro sentido, designadamente ao nível histórico, cruzando elementos do início do movimento associativo, com tradições operárias e rurais, em meados do século XIX. Resta contudo um pequeno trecho de apresentação de uma filarmónica de

Unhais da Serra (Distrito de Castelo Branco) para colocar em dúvida a exclusão dos trabalhadores rurais: «Conhecendo ao longo da sua caminhada vários regentes e muitas gerações de músicos, quase todos operários e camponeses, gente simples, mas amante da música...»<sup>116</sup>

Assim, as características que se revelaram significativas, podendo ou não corresponder a uma realidade mais vasta, são as seguintes: Em primeiro lugar, os estudantes (sobretudo jovens do secundário) parecem ser o grupo mais importante, embora a fatia de estudantes universitários possa ser, por vezes, não desprezível, como é o caso da filarmónica dos Olivais que, num total de 29 estudantes, 10 (34,5%) são universitários.

Em segundo lugar e indissociavelmente ligada com a questão anterior, a composição etária revela um número elevado de jovens e, em contrapartida, um número reduzido de elementos com mais de 50 anos. Recorde-se que as médias de idades de cinco bandas oscilam entre os 19 anos da Filarmónica da Gançaria e os 25 anos da banda dos Olivais. Somente a banda de Loulé parece escapar a uma hegemonia da juventude, obtendo uma idade média de 36 anos.

Por fim e em terceiro lugar, a característica significativa a apontar na composição das filarmónicas é o elevado número de mulheres, se tivermos em conta uma tradição quase exclusivamente masculina nas bandas de música. Assim, a composição feminina nos agrupamentos relativamente aos quais

---

<sup>116</sup> In *Coros, Bandas, Escolas de Música*, nº3, INATEL, p.5.

tivemos acesso aos dados, oscila entre os 16% (Xartinho) e os 41% da banda de Porto Salvo.

Uma conclusão possível a retirar é que as mulheres estão, à semelhança do que se passa noutros sectores (no ensino ou no sector profissional) a apostar em áreas que lhes permitam uma formação em consonância com as suas expectativas profissionais e com as restrições próprias do mercado relativamente à escassez de emprego. Não obstante a forma como participam, com particular evidência para as idades encontradas, que são nas faixas mais jovens.

Como se pode verificar pelas idades das executantes femininas (ver gráfico 9 em anexo), existe uma esmagadora participação enquanto jovens, interrompida durante o período normal de se casarem e terem filhos. Após esse interregno, já só regressam à filarmónica um número bastante mais reduzido de mulheres. Uma questão que se pode colocar é se, no futuro (próximo?), as filarmónicas não apresentarão tendencialmente uma estrutura etária idêntica no que concerne aos dois sexos.

Curiosamente as diferenças que se supunha encontrar entre os contextos rural e urbano, em termos de composição sócio-profissional, não se verificaram. Foi de uma filarmónica do litoral algarvio que veio essa diferença. Não sendo um dos objectivos deste trabalho centrar-se sobre a diferença, até porque a homogeneidade era, desde o início, a dimensão mais esperada, não deixa de ser

curioso o facto de somente uma banda (em sete) ter apresentado resultados tão díspares.

Provavelmente a constituição socio-profissional das filarmónicas será o resultado de um conjunto de factores. Desde os internos à própria banda: ano em que foi criada; o prestígio nas camadas mais jovens; as diferentes formas de divulgar a filarmónica; o carisma do próprio maestro, as saídas ao estrangeiro, etc. Até aos factores externos, como sejam, as características do meio ambiente onde a banda se encontra inserida, entre as quais se pode mencionar uma tradição musical. Recorde-se que é bastante elevado o número de familiares dos executantes de Santarém, ligados à música.

Por outras palavras, nessa região é muito fácil «tropeçar num filarmónico», como ouvimos várias vezes dizer, quer esteja ou não no activo. Não sabemos se no Algarve, ou mesmo em Lisboa se verificará uma densidade semelhante de músicos. O que este trabalho permite concluir é que uma banda filarmónica para sobreviver tem, entre outras coisas, de manter uma escola de música activa, de forma a poder «alimentar-se» continuamente de jovens executantes.

As bandas filarmónicas parecem ser uma associação particularmente interessante e/ou curiosa em diversos aspectos. Quem, mesmo que durante pouco tempo, frequente este universo, apercebe-se que a representação que, de uma forma geral, os directores dessas instituições têm, é de um grupo onde «estão representadas todas as classes, todas as idades e homens e mulheres, em perfeita igualdade de deveres e direitos».

De acordo com os resultados obtidos (gráficos 10, 11 e 12), o único aspecto em que não se pôde comprovar aquele juízo, muitas vezes emitido como cartão de visita, foi no caso da heterogeneidade de classes. Aliás, quando se confrontaram alguns dos nossos interlocutores com os dados recolhidos, as respostas eram normalmente do tipo: «Pois... está certo, veja que os filhos dessas camadas concerteza que aprendem piano ou violoncelo numa escola particular...».

No que concerne à co-presença entre gerações diferentes (gráfico 13 e 14), numa actividade para um objectivo comum, muitas vezes na presença de familiares é significativo que, neste caso, não se verifica o que alguns autores chamam de *dissociação entre o lazer e a família*. E esse aspecto é particularmente importante, já que justifica em grande medida o permanente ingresso nessa instituição de elementos muito jovens e de ambos os sexos, alguns com idades inferiores a dez anos.

Se nos fosse permitido (de acordo com a exiguidade dos dados recolhidos) traçar o perfil do músico filarmónico do distrito de Santarém (quanto muito pode-se falar no concelho de Santarém), dir-se-ia que é jovem estudante, sexo masculino, com menos de 20 anos, que entrou para uma filarmónica entre os 10 e os 12 anos (gráfico 15), cuja profissão do pai é operário e a mãe doméstica; Tem em média 3 ou 4 familiares que são (ou foram) músicos filarmónicos.

No que concerne às actuações que mais valoriza (gráficos 16, 17 e 18), o executante prefere sem sombra de dúvida os concertos em salas de espectáculo



e as que mais desvaloriza são, por ordem decrescente de importância, tocar em palcos improvisados e tocar em cerimónias religiosas. A propósito deste último ponto é significativo (gráfico 19), que as peças musicais que o filarmónico menos gosta de tocar sejam: marchas fúnebres, marchas de procissão e repertório litúrgico. Enquanto que as suas preferências vão para música ligeira, repertório de orquestra e marchas de concerto.

Finalmente, para terminar o perfil do filarmónico (do concelho de Santarém), quanto às suas actividades nos tempos livres, *quase todos os dias* ele vê televisão, ouve rádio, música em CD ou gravada, encontra-se com amigos e pratica desporto; *Uma ou duas vezes por semana* lê jornais ou revistas especializadas; *Uma ou duas vezes por mês* vai a bares ou pubs; *Raras vezes por ano* vê filmes em vídeo, lê livros (não escolares), visita exposições, assiste a jogos de futebol, vai ao cinema ou assiste a concertos de filarmónicas; *Nunca* joga ao computador, caça ou pesca, vai ao teatro, assiste a concertos de música clássica, jazz ou rock, vai a discotecas e joga xadrez.

Obviamente que o perfil traçado não passa de um exercício possível, já que se levou em conta os valores máximos (percentuais) nas respostas às actividades nos tempos livres. Por vezes, como se pode verificar em alguns itens (no quadro em anexo), existem valores muito próximos desses máximos, o que permite esbater um pouco a importância dos valores em questão, caso dos filmes em vídeo, dos jogos de computador, dos bares ou dos concertos de filarmónicas, por exemplo.

Nos dias de hoje, torna-se de facto um paradoxo assistir ao silêncio quase absoluto a que são deixadas as bandas filarmónicas, tendo em conta a sua dimensão (como um todo) no universo cultural deste país. E esse silêncio não só é mediático, o que desde logo limita em grande medida a sua visibilidade, como, sobretudo, é também científico.

Excepção feita a Paulo Lameiro e Salwa Castelo-Branco, ambos da Universidade Nova de Lisboa, designadamente ao departamento de musicologia dessa instituição, não parece existir até hoje alguma continuidade no estudo das filarmónicas. E como é sabido, a visibilidade dada pelas ciências humanas é muitas vezes a condição para que um maior número de pessoas (no mínimo dentro das universidades) revele interesse pelas bandas de música.

Pela sua localização na cultura popular deste país, pelas funções que desempenham ao nível do ensino gratuito da música e igualmente pela sua divulgação; pela importância que as festas populares tradicionais têm para a sobrevivência das filarmónicas; pelo valor que inspiram como associações culturais a milhares de jovens, permitindo-lhes utilizar os seus tempos livres de uma forma criativa e em convívio com outras gerações, por isso tudo se justifica juntarmos numa ideia final, os títulos que se deram aos três capítulos iniciais:

*A CULTURA COMO CONTEXTO*

*A FESTA COMO PRETEXTO*

*O ASSOCIATIVISMO COMO RECURSO.*

\*\*\*

## BIBLIOGRAFIA

ALBERICH, Tomás (1995), "Las asociaciones culturales y la participación ciudadana", in Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural, Presidencia española de la Unión Europea.

ALMEIDA, João Ferreira de (1986), *Classes Sociais nos Campos. Camponeses Parciais numa Região do Noroeste*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

ALMEIDA, João Ferreira de (1987), "Párocos, Agricultores e a Cidade - Dimensões da religiosidade Rural", *Análise Social*, 96.

ARCHAMBAULT, Edith e Judith Boumendil (1995), "Evaluación económica y social del voluntariado: el caso de Francia en una perspectiva de comparación internacional", in Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural, Presidencia española de la Unión Europea.

BANHA, Rui, Ana Paula Lopes e Maria Gabriela Freire (1993), "Dinâmicas culturais e desenvolvimento no concelho de Loures", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do Encontro de Vila do Conde*.

BECKER, Howard S. (1989), "Art as Collective Action", in *Art and Society*, Arnold W. FOSTER and Judith R. BLAU (ed.), State University of New York Press.

BENSMAN, Joseph (1983), "Introduction: the phenomenology and sociology of the performing arts", in Jack B. KAMERMAN & Rosanne MARTORELLA, *Performers & Performances*, Massachusetts, Bergin & Garvey Publishers, inc.

CABRITA, Helga Vitória Fernandes (1998), *A Banda Filarmónica Artistas de Minerva, Trabalho para a cadeira de Gestão Cultural, 4ºano*, ISCTE.

CAPUCHA, Luís Manuel Antunes (1993), "De poder a poder: o toiro pelos cornos", in *Actas do II Congresso Português de Sociologia, Vol. II*, Lisboa, Fragmentos.

CAPUCHA, Luís (1994), "Do trabalho ao lazer: potencialidades turísticas de uma região sub-urbana", in *New Routes for Leisure - Actas do Congresso Mundial do Lazer*, Lisboa, ICS.

CARVALHO, Ruben de (1990), "A Festa, a Cidade e o Poder", in *Festas de Lisboa, Comissão Consultiva das Festas de 1990*, Livros Horizonte.

CARVALHO, Ruben de (1990), "A vertente política e a vertente popular das Festas de Lisboa", in *Festas de Lisboa, Comissão Consultiva das Festas de 1990*, Livros Horizonte.

- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e LIMA, Maria João (1998), "Práticas musicais locais: alguns indicadores preliminares" OBS, 4, Observatório das Actividades Culturais
- CERTEAU, Michel de (1993), *La Culture au Pluriel*, Paris, Seuil.
- CHARTIER, Roger (1988), "A História Cultural", Lisboa, Difel.
- CONDE, Idalina (1992), "Percepção estética e públicos da cultura: perplexidade e redundância", in *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, ACARTE / Fundação Calouste Gulbenkian.
- CONDE, Idalina (1994), "Obra e valor. A questão da relevância", in *Arte e Dinheiro*, Alexandre Melo (org.), Lisboa, Assírio & Alvim.
- CONDE, Idalina (1997), "Cenários de práticas culturais em Portugal", *Sociologia Problemas e Práticas*, 23.
- CONDE, Idalina (1998), "Contextos, culturas, identidades", in José Viegas e António Firmino da Costa (org.), *Portugal que Modernidade?*, Oeiras, Celta.
- CONDE, Idalina (1998), "Práticas culturais: digressão pelo confronto Portugal-Europa", *Revista do Observatório das Actividades Culturais*, 4.
- CONDE, Idalina (1998), "Sociologia da ópera de Rosanne Martorella: uma perspectiva norte-americana", *Análise Social*, 103/104.
- CÓRREGO, Manuel (1998), *Campo de Feno com Papoilas*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- COSTA, António Firmino da, e Maria das Dores Guerreiro (1984), *O Trágico e o Contraste, o Fado no Bairro de Alfama*, Lisboa, D. Quixote.
- COSTA, António Firmino da (1990), "O ritual das marchas populares nas Festas de Lisboa", in *Festas de Lisboa, Comissão Consultiva das Festas de 1990*, Livros Horizonte.
- COSTA, António Firmino da (1999), *Sociedade de Bairro*, Oeiras, Celta.
- CUBELES, Xavier (1995), "Trabajo voluntario y participación ciudadana en actividades culturales", in *Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural*, Presidencia española de la Unión Europea.
- DIAS, Manuel V. N. (1993), "Identidades e práticas simbólico-culturais numa associação regionalista: a casa do concelho de Sabugal em Lisboa", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*.
- DOMINGOS, Nuno (1990), "Intervenção Cultural no Concelho de Santarém", in *Actas do I Congresso Português de Sociologia, Vol. II*, Lisboa, Fragmentos.
- DOMÍNGUEZ, Iñaki (1995), "La cultura como ejercicio de ciudadanía", in *Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural*, Presidencia española de la Unión Europea.
- DONNAT, Olivier e Denis Cogneau (1990), *Les Pratiques Culturelles des Français - 1973 / 1989*, Paris, La Découverte/La Documentation Française.

- DUVIGNAUD, Jean (1970), *Sociologia da Arte*, Rio de Janeiro, Forense.
- ECO, Umberto (1991), *Apocalípticos e Integrados*, Lisboa, Difel.
- ESTANQUE, Elísio (1993), "Trabalho, lazer e classes sociais", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*, APS.
- FEATHERSTONE, Mike (1997), "Culturas Globais e Culturas Locais", in *Cidade, Cultura e Globalização*, FORTUNA, Carlos (org.), Oeiras, Celta.
- FERNANDES, António Teixeira (1993), "Poder autárquico e poderes difusos", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*.
- FERREIRA, Vítor Matias e Isabel Guerra (1993), "Identidades sociais e estratégias locais", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*.
- FOX, Roger (1995), "El voluntariado cultural en el reino Unido", in "Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural", Presidencia española de la Unión Europea.
- GARCIA, Orlando (1993), "Panóplia de ofícios nas 'artes de viver'. A actividade (sócio)cultural e a sua constelação de agentes e agências", in *Actas do II Congresso Português de Sociologia*, Vol. II, Lisboa, Fragmentos.
- GAYO, José de las Heras (1995), "Aspectos y tipologías del voluntariado cultural en personas mayores", in "Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural", Presidencia española de la Unión Europea.
- GEERTZ, Clifford (1978), *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Zahar.
- GIDDENS, Anthony (1987), *La Constitution de la Societé*, Paris, PUF.
- GINER, Salvador (1995), "Lo privado público: altruismo y politeya democrática", in "Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural", Presidencia española de la Unión Europea.
- GOMES, Regina M. Ferreira ( ? ), *As Bandas Filarmónicas como expressão e veículo cultural* (tese no domínio da Antropologia).
- GOMES, Rui (1994), "O ócio da Lisboa de 1900 - tradição e mudança nas práticas e representações do ócio urbano", in *New Routes for Leisure - Actas do Congresso Mundial do Lazer*, Lisboa, ICS.
- GROS, Marielle Christine (1993), "Estratégias identitárias num território desqualificado", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*.
- GUERREIRO, Luís Alves, e Fernanda Pereira Rolo (1993), "Equipamentos culturais e campos culturais locais" in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*.
- HAUSER, Arnold (1988), *Teorias da Arte*, Lisboa, Presença.
- HOGGART, Richard (1973), *As utilizações da cultura 1*, Lisboa, Presença.

- JAMESON, Fredric (1980), "Reificação e utopia na cultura de massas", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4/5
- LALANDA, Piedade (1993), "Redes de parentesco, estrutura de uma comunidade", in *Actas do II Congresso Português de Sociologia*, Vol.II, Lisboa, Fragmentos.
- LAMEIRO, Paulo (1997), "Práticas musicais nas festas religiosas do Concelho de Leiria: um lugar privilegiado das BF" in *Actas dos 20ºs Cursos Internacionais de verão de Cascais*, CMC.
- LAMEIRO, Paulo (1998), «Corêtos Sagrados» Algum repertório litúrgico das filarmónicas do concelho de Leiria, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- LANGNICKEL, Hans (1995), "Buscar, reclutar y formar voluntarios y patronatos de organizaciones culturales no lucrativas. Nuevas estrategias y experiencias en Alemania", in "Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural", Presidencia española de la Unión Europea.
- LIKKANEN, Mirja (1994), "Leisure morals and leisure meanings", in *New Routes for Leisure - Actas do Congresso Mundial do Lazer*, Lisboa, ICS.
- LIMA, Licínio C. (1986), *Associações para o Desenvolvimento no Alto Minho*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho.
- LOPES, João Miguel Teixeira (1993), "Tempos e espaços da animação sociocultural - o desencontro entre a cidade e a escola", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*, APS.
- LUCA, Guido Clemente di San (1995), "El voluntariado cultural en la perspectiva general del sistema jurídico italiano", in "Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural", Presidencia española de la Unión Europea.
- MAFFESOLI, Michel, (1995), "El carácter social posmoderno", in "Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural", Presidencia española de la Unión Europea.
- MARIÁTEGUI, Inmaculada de Zayas (1995), "Lo voluntariado y la participación en lo social y cultural", in "Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural", Presidencia española de la Unión Europea.
- MARTINS, Moisés Adão de Lemos (1993), "Identidade regional, local e dinâmica cultural. O papel da autarquia", in *Actas do II Congresso Português de Sociologia*, Vol. II, Lisboa, Fragmentos.
- MELO, Alexandre (1994), "Entre o Global e o Local", in Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MONTEIRO, Maria Benedicta, Luiza Lima e Jorge Vala (1991), "Identidade social. Um conceito chave ou uma panaceia universal?", *Sociologia Problemas e Práticas*, 9.
- MOREIRA, João Paulo (1980), "Problemas da cultura de massas", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 13.
- PAIS, José Machado (1993), *Culturas Juvenis*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

- PAIS, José Machado (1994), "A vida como aventura: uma nova ética de lazer?", in *New Routes for Leisure – Actas do Congresso Mundial do Lazer*, Lisboa, ICS.
- PAIS, José Machado, et al, (1994), *Práticas culturais dos lisboetas*, Lisboa, ICS.
- PINTO, José Madureira (1993), "Uma reflexão sobre políticas culturais", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*, APS.
- PIRES, Rui Pena (1999), "Uma teoria dos processos de integração", Oeiras, CIES-CELTA.
- POUJOL, Geneviève (1994), "Politics and policies concerning leisure in France", in *New Routes for Leisure – Actas do Congresso Mundial do Lazer*, Lisboa, ICS.
- PUIG, Toni (1995), "Voluntariado cultural, no gracias. Asociaciones culturales de voluntariado, sí gracias y con rapidez y entusiasmo", in "Jornadas Europeas de Voluntariado Cultural", Presidencia española de la Unión Europea.
- RAPOSO, Paulo (1991), *Corpos, Arados e Romarias. Entre a Fé e a Razão em Vila Ruiva*, Lisboa, Escher.
- RODRIGUES, Fernanda e Paula Vieira (1993), "Enfrentar a mudança económica e social a nível das comunidades locais", in *Actas do II Congresso Português de Sociologia*, Vol. I, Lisboa, Fragmentos.
- SANCHIS, Pierre (1983), *Arraial: Festa de um povo. As romarias portuguesas*, Lisboa, D. Quixote.
- SANTOS, Helena (1993), "Dinamizações a partir das margens? Observações sobre participação sócio-cultural, a partir de algumas «produções culturais»", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - actas do encontro de Vila do Conde*, APS.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1993), "Cultura, tempos livres e associativismo juvenil", in *Actas do II Congresso Português de Sociologia*, Vol. II, Lisboa, Fragmentos.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1994), "Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)", in Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1994), "Reprodutibilidade / Raridade: O Jogo dos contrários na produção cultural", in Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SILVA, Augusto Santos (1993), "O jogo indeciso entre símbolos, práticas e políticas culturais", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*, APS.
- SILVA, Augusto Santos (1994), *Tempos Cruzados - Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Porto, Afrontamento.
- SILVA, Augusto Santos (1990), "Uma arte do povo, e que tem a sua ciência: representações sociais do artesanato", in *Actas do I Congresso Português de Sociologia*, Vol. II, pp. 69-73, Lisboa, Fragmentos.

SOBRAL, José (1994), "Estilos de vida, consumos e lazer num espaço rural português: alguns aspectos", in *New Routes for Leisure – Actas do Congresso Mundial do Lazer*, Lisboa, ICS.

TEIXEIRA, Almerinda Pinheiro Cardoso M. (1983), "A Senhora do Castelo – Gênese de uma Festa na Serra de Montemuro", *Análise Social*, 77/79.

VELHO, Gilberto (1981), *Individualismo e Cultura*, Rio de Janeiro, Zahar.

VIEGAS, José Manuel Leite (1986), "Associativismo e dinâmica cultural", *Sociologia Problemas e Práticas*, 1.

VILAÇA, Helena (1993), "Território e identidades na problemática dos movimentos sociais: Algumas propostas de pesquisa", in *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local - Actas do encontro de Vila do Conde*, APS.



# INFORMAÇÃO GERAL

## INFORMAÇÃO GERAL

### INFORMAÇÃO GERAL

#### INFORMAÇÃO GERAL

##### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

###### INFORMAÇÃO GERAL

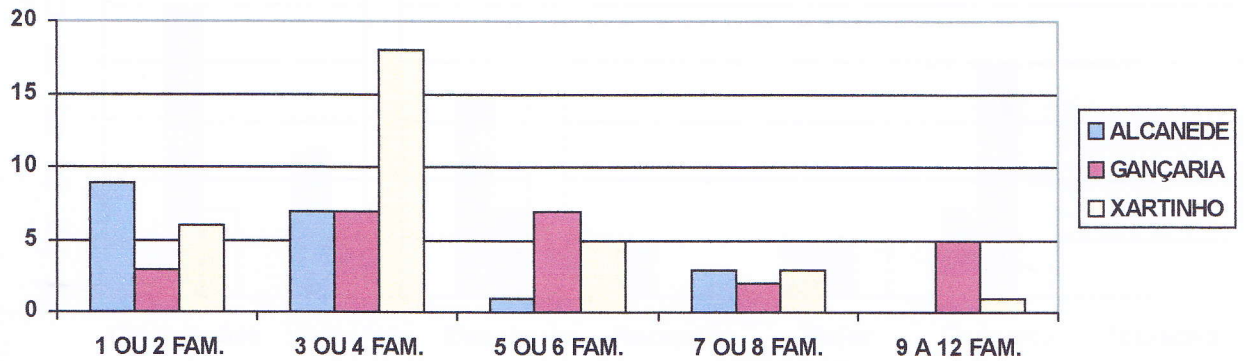
## ANEXOS



## GRÁFICO 1

### Nº DE FAMILIARES DIRECTOS QUE FORAM (OU SÃO) MÚSICOS

AMOSTRA	89
RESPOSTAS	77
NÃO RESPONDERAM	12



## GRÁFICO 2

### AS 3 MELHORES ACTUAÇÕES (COM A RAZÃO ASSOCIADA)

1ª ESCOLHA

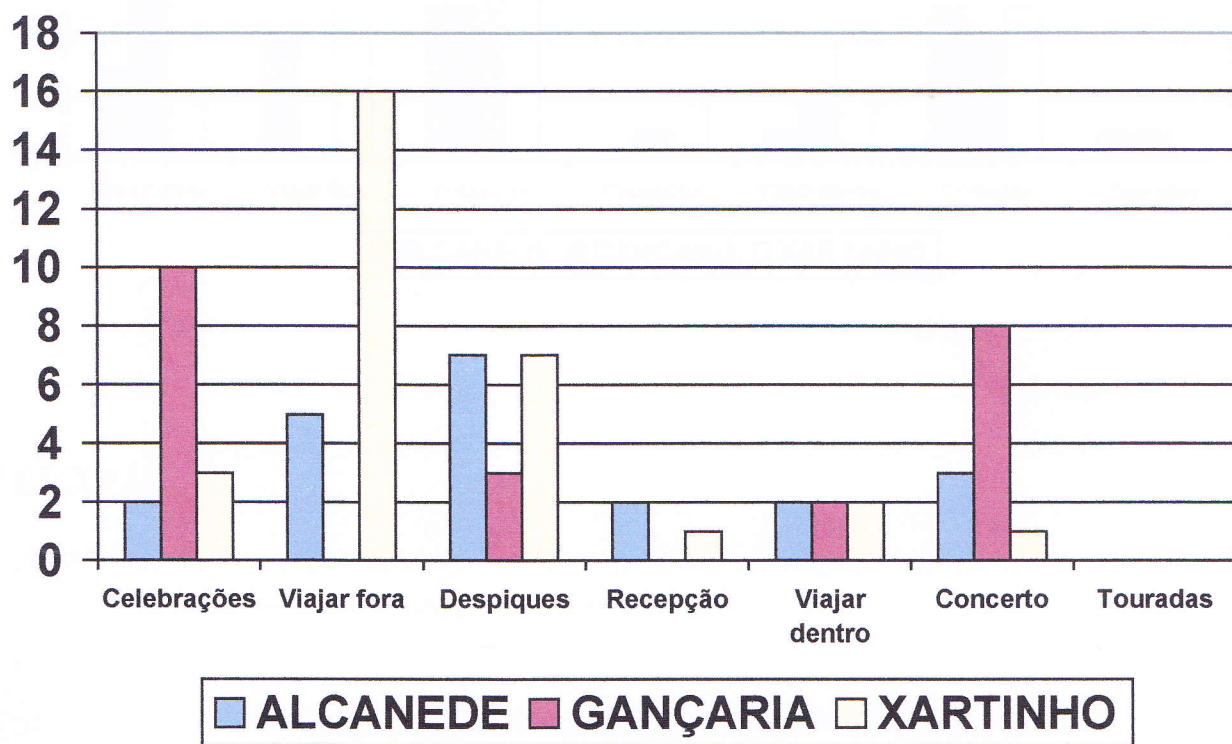
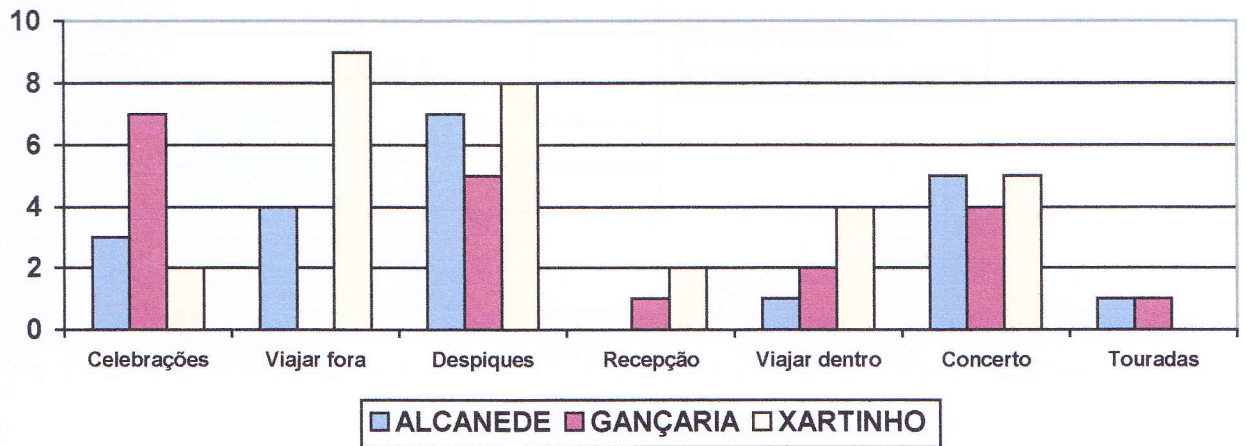


GRÁFICO 2 (cont.)

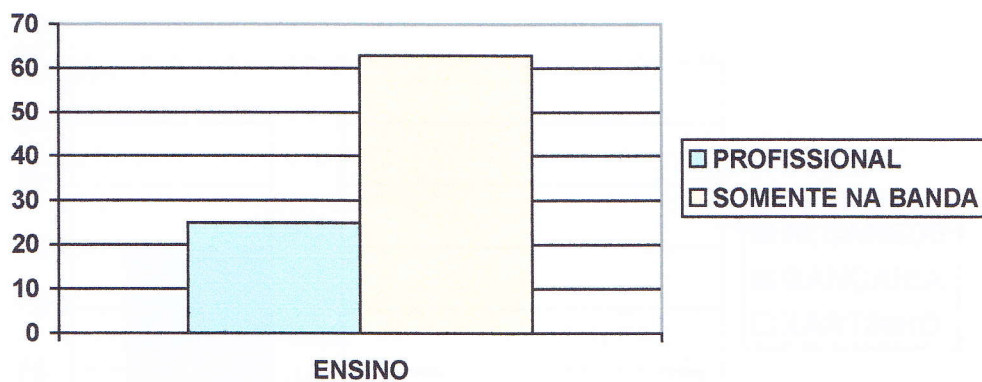
2ª ESCOLHA



3ª ESCOLHA

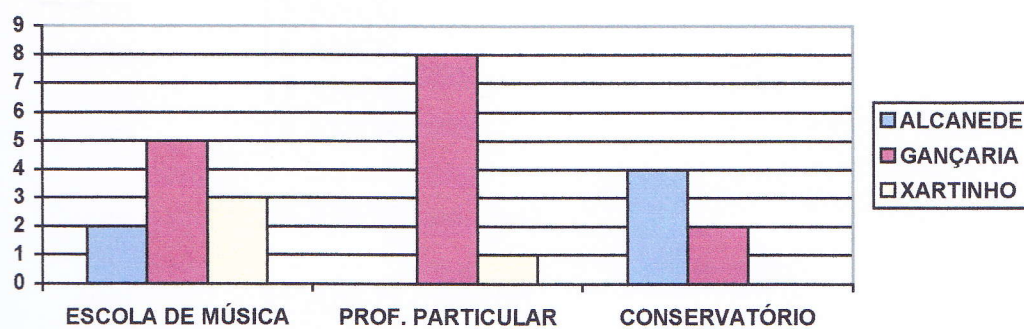
GRÁFICO 3

### ENSINO DA MÚSICA: PROFISSIONAL OU SOMENTE NA BANDA ?



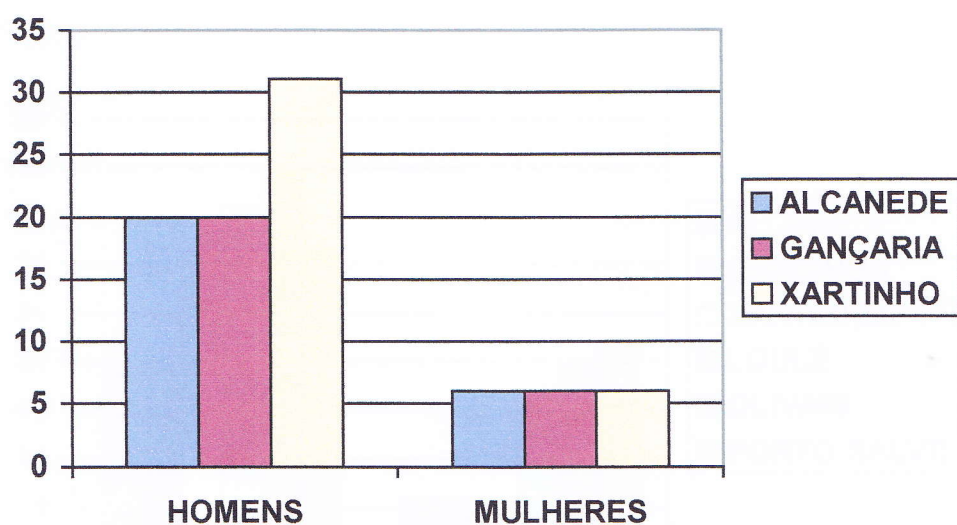
PROFISSIONAL	28,4%
SOMENTE NA BANDA	71,6%

### FREQUÊNCIA DE ENSINO PROFISSIONAL DE MÚSICA (POR BANDAS)



## GRÁFICO 4

### COMPOSIÇÃO POR GÊNERO

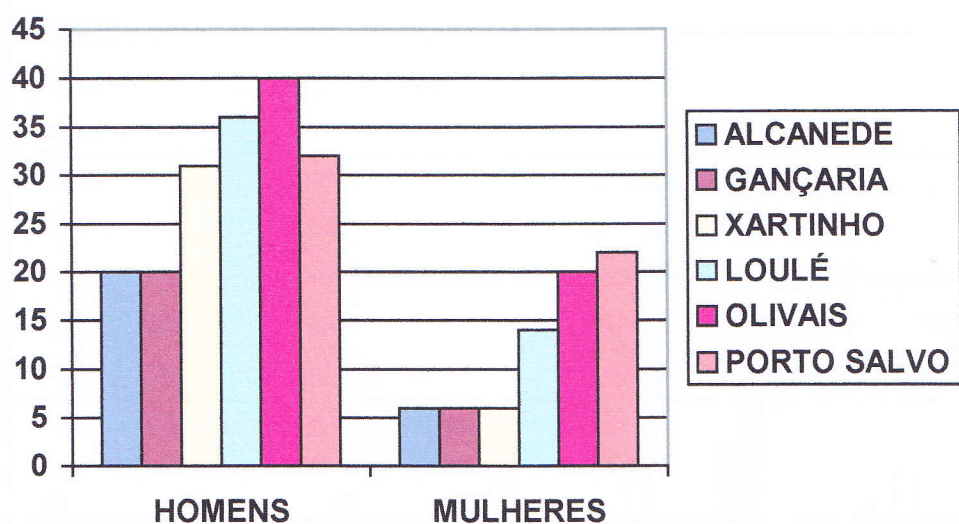


### IDADES DAS MULHERES FILARMÔNICAS:

2	com	13 ANOS
2	com	14 ANOS
2	com	15 ANOS
3	com	16 ANOS
3	com	17 ANOS
2	com	18 ANOS
1	com	25 ANOS (solteira)
1	com	31 ANOS (casada)
1	com	32 ANOS ( » )
1	com	53 ANOS ( » )

GRÁFICO 5

## COMPOSIÇÃO POR GÉNERO

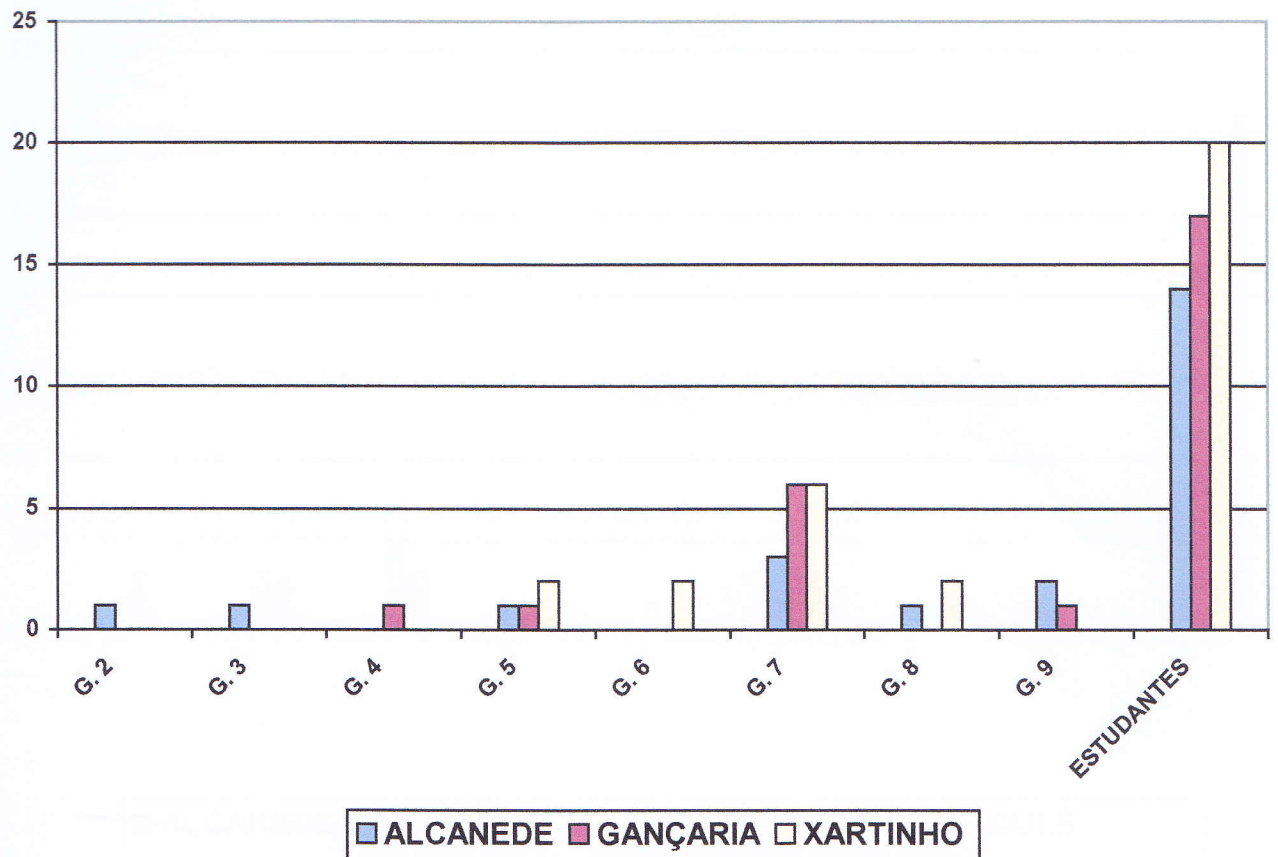


### PERCENTAGEM DE MULHERES:

ALCANEDE	23,1%
GANÇARIA	23,1%
XARTINHO	16,2%
LOULÉ	28,0%
OLIVAIS	33,3%
<b>PORTO SALVO</b>	<b>40,7%</b>

GRÁFICO 6

PROFISSÃO DO PRÓPRIO  
(GRANDES GRUPOS/CNP 94)



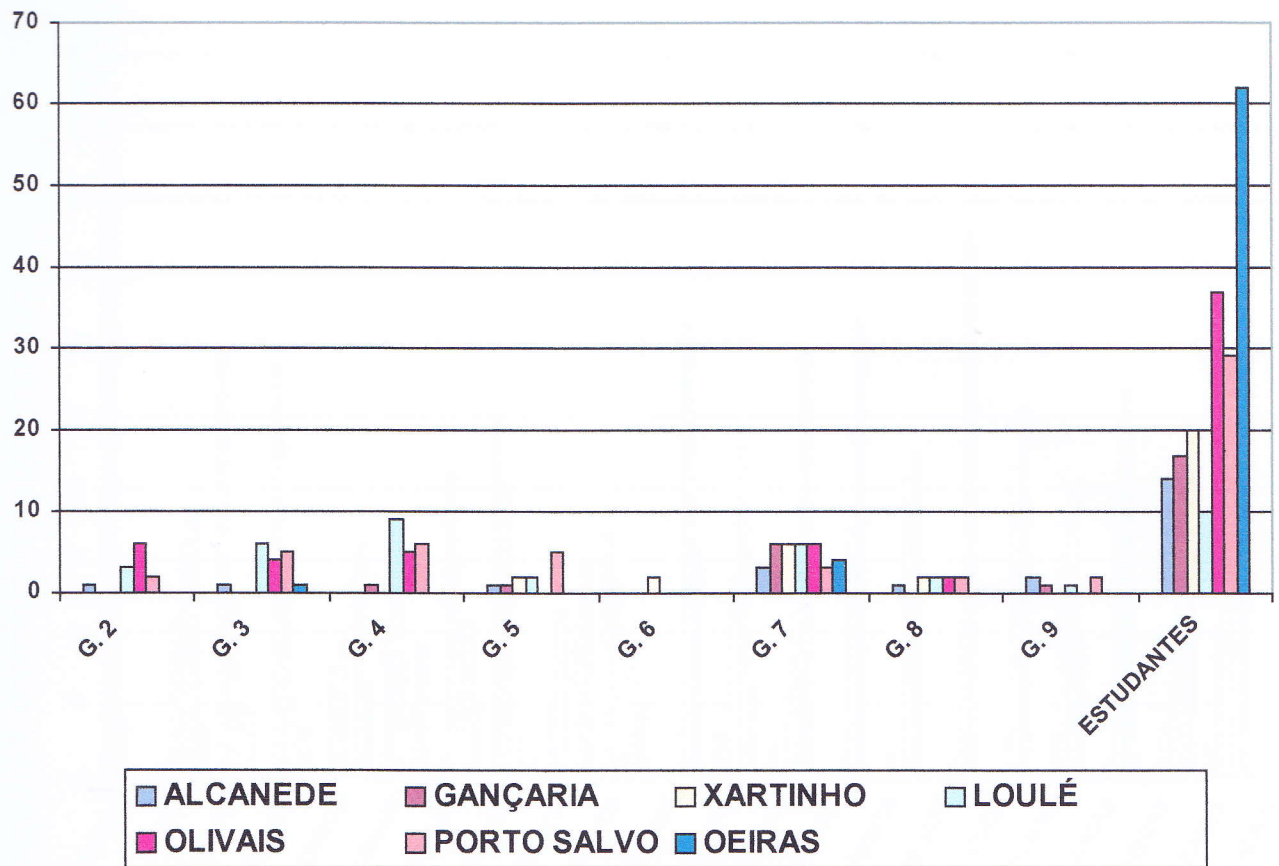
- GRUPO 1 Quadros sup. da adm. pública, dirigentes e quadros sup. de empresas
- GRUPO 2 Especialistas das profissões intelectuais e científicas
- GRUPO 3 Técnicos e profissionais de nível intermédio
- GRUPO 4 Pessoal administrativo e similares
- GRUPO 5 Pessoal dos serviços e vendedores
- GRUPO 6 Agricultores e trabalhadores qualificados da agricultura e pescas
- GRUPO 7 Operários, artífices e trabalhadores similares
- GRUPO 8 Operadores de instalações e máquinas e trab. da montagem
- GRUPO 9 Trabalhadores não qualificados



GRÁFICO 7

## PROFISSÃO DO PRÓPRIO

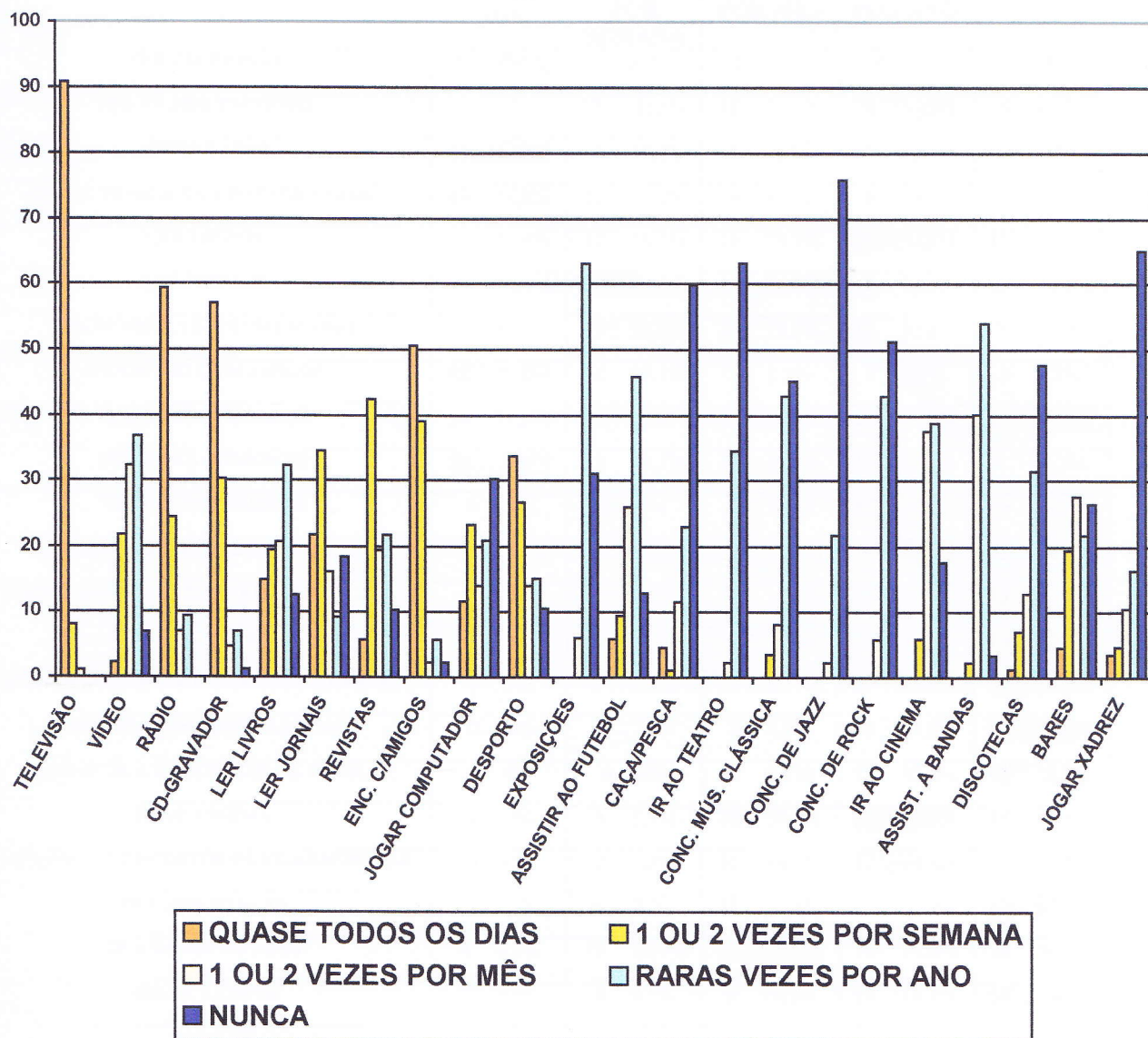
(GRANDES GRUPOS/CNP 94)



- GRUPO 1 Quadros sup. da adm. pública, dirigentes e quadros sup. de empresas
- GRUPO 2 Especialistas das profissões intelectuais e científicas
- GRUPO 3 Técnicos e profissionais de nível intermédio
- GRUPO 4 Pessoal administrativo e similares
- GRUPO 5 Pessoal dos serviços e vendedores
- GRUPO 6 Agricultores e trabalhadores qualificados da agricultura e pescas
- GRUPO 7 Operários, artífices e trabalhadores similares
- GRUPO 8 Operadores de instalações e máquinas e trab. da montagem
- GRUPO 9 Trabalhadores não qualificados

GRÁFICO 8

ATIVIDADES NOS TEMPOS LIVRES



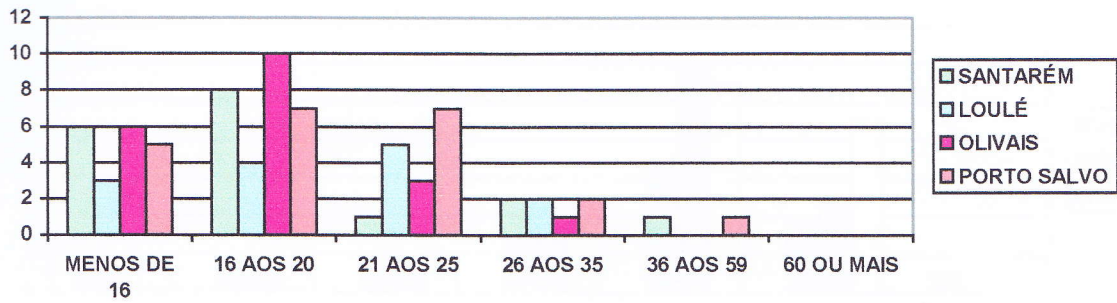
## QUADRO 1

### ACTIVIDADES NOS TEMPOS LIVRES

	QUASE TODOS OS DIAS	1 OU 2 VEZES POR SEMANA	1 OU 2 VEZES POR MÊS	RARAS VEZES POR ANO	NUNCA
VER TELEVISÃO	79 90,8%	7 8,0%	1 1,1%	0 0%	0 0%
VER FILMES EM VÍDEO	2 2,3%	19 21,8%	28 32,2%	32 36,8%	6 6,9%
OUVIR RÁDIO	51 59,3%	21 24,4%	6 7,0%	8 9,3%	0 0%
OUVIR MÚSICA EM CD OU GRAVADA	49 57,0%	26 30,2%	4 4,7%	6 7,0%	1 1,2%
LER LIVROS	13 14,9%	17 19,5%	18 20,7%	28 32,2%	11 12,6%
LER JORNAIS	19 21,8%	30 34,5%	14 16,1%	8 9,2%	16 18,4%
LER REVISTAS ESPECIALIZADAS	5 5,7%	37 42,5%	17 19,5%	19 21,8%	9 10,3%
ENCONTRO COM AMIGOS	44 50,6%	34 39,1%	2 2,3%	5 5,7%	2 2,3%
JOGAR COMPUTADOR	10 11,6%	20 23,3%	12 14,0%	18 20,9%	26 30,2%
PRATICAR DESPORTO	29 33,7%	23 26,7%	12 14,0%	13 15,1%	9 10,5%
VISITAR EXPOSIÇÕES	0 0%	0 0%	5 6,0%	53 63,1%	26 31,0%
ASSISTIR A JOGOS DE FUTEBOL	5 5,9%	8 9,4%	22 25,9%	39 45,9%	11 12,9%
ACTIVIDADES AO AR-LIVRE (CAÇA-PESCA)	4 4,6%	1 1,1%	10 11,5%	20 23,0%	52 59,8%
IR AO TEATRO	0 0%	0 0%	2 2,3%	30 34,5%	55 63,2%
ASSISTIR A CONCERTOS MÚSICA CLÁSSICA	0 0%	3 3,5%	7 8,1%	37 43,0%	39 45,3%
ASSISTIR A CONCERTOS DE JAZZ	0 0%	0 0%	2 2,3%	19 21,8%	66 75,9%
ASSISTIR A CONCERTOS DE ROCK	0 0%	0 0%	5 5,8%	37 43,0%	44 51,2%
IR AO CINEMA	0 0%	5 5,9%	32 37,6%	33 38,8%	15 17,6%
ASSISTIR A CONCERTOS DE FILARMÓNICAS	0 0%	2 2,3%	35 40,2%	47 54,0%	3 3,4%
IR A DISCOTECAS	1 1,2%	6 7,0%	11 12,8%	27 31,4%	41 47,7%
IR A BARES OU PUBS	4 4,6%	17 19,5%	24 27,6%	19 21,8%	23 26,4%
JOGAR XADREZ	3 3,5%	4 4,7%	9 10,5%	14 16,3%	56 65,1%

## GRÁFICO 9

### COMPOSIÇÃO ETÁRIA FEMININA (COM SANTARÉM AGREGADO)



### COMPOSIÇÃO ETÁRIA MASCULINA

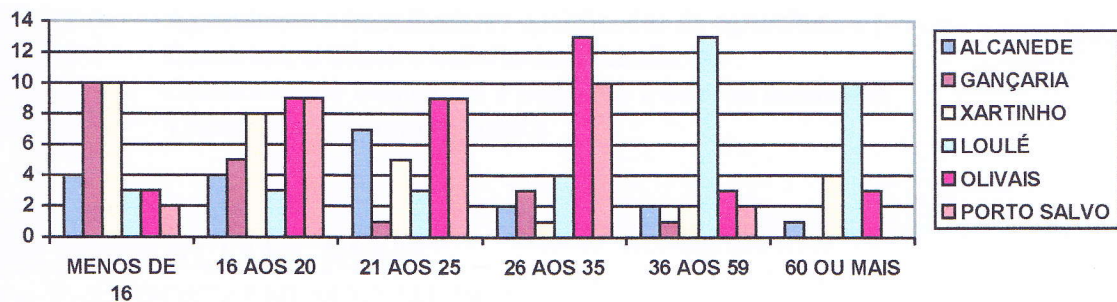
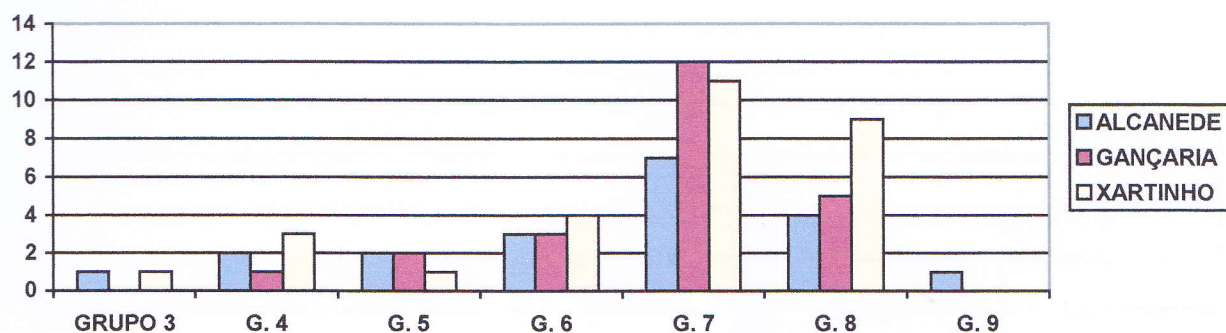


GRÁFICO 10

## PROFISSÃO DO PAI

(17 NÃO-RESPOSTAS NUM TOTAL DE 89)



- GRUPO 1 Quadros sup. da adm. pública, dirigentes e quadros sup. de empresas
- GRUPO 2 Especialistas das profissões intelectuais e científicas
- GRUPO 3 Técnicos e profissionais de nível intermédio
- GRUPO 4 Pessoal administrativo e similares
- GRUPO 5 Pessoal dos serviços e vendedores
- GRUPO 6 Agricultores e trabalhadores qualificados da agricultura e pescas
- GRUPO 7 Operários, artífices e trabalhadores similares
- GRUPO 8 Operadores de instalações e máquinas e trab. da montagem
- GRUPO 9 Trabalhadores não qualificados

## PROFISSÃO DA MÃE

(8 NÃO-RESPOSTAS NUM TOTAL DE 89)

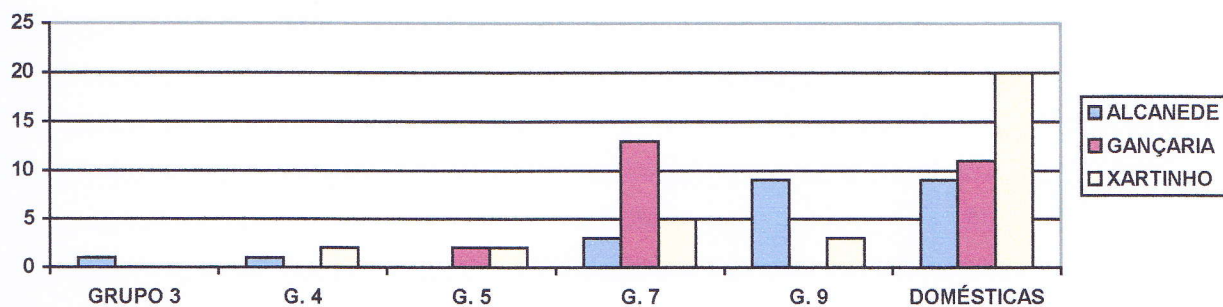


GRÁFICO 11

### ESCOLARIDADE DO PRÓPRIO

(8 NÃO-RESPOSTAS EM 89)

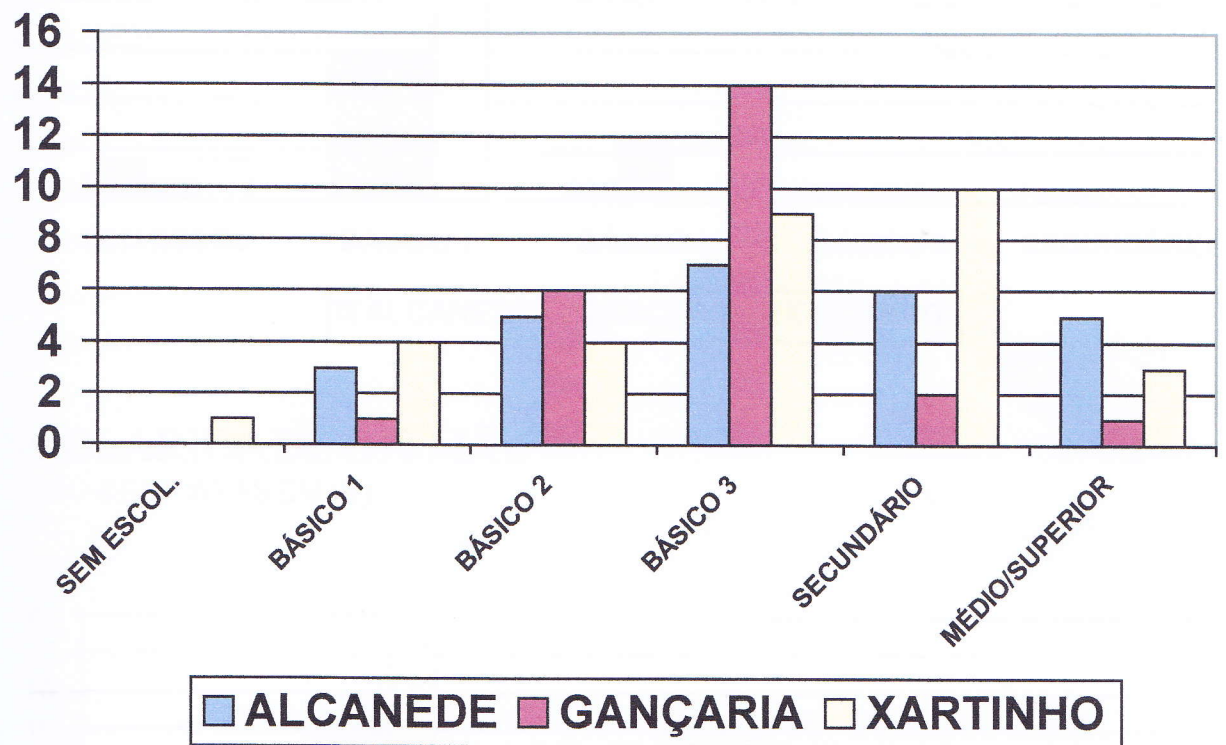
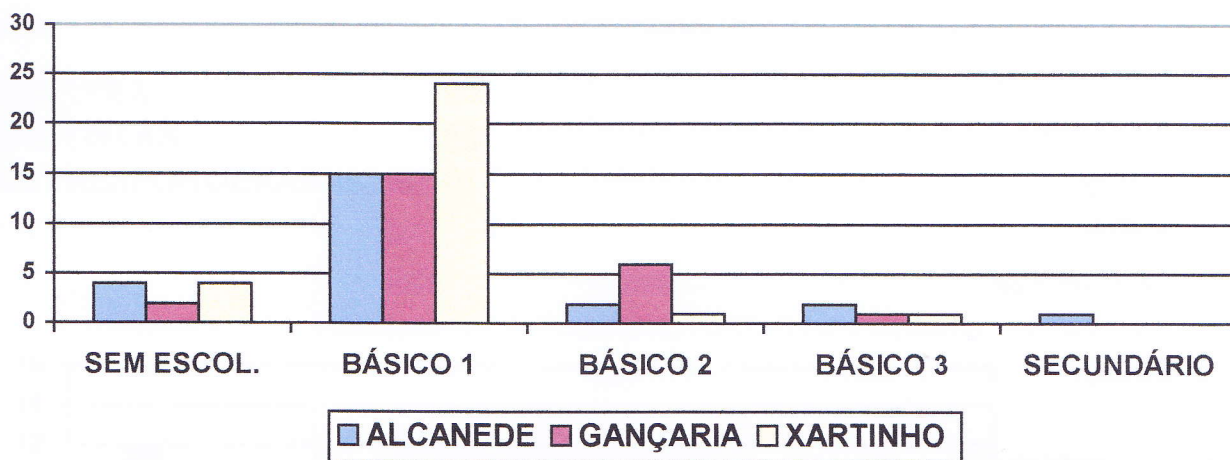


GRÁFICO 12

### ESCOLARIDADE DO PAI

(11 NÃO-RESPOSTAS EM 89)



### ESCOLARIDADE DA MÃE

(12 NÃO-RESPOSTAS EM 89)

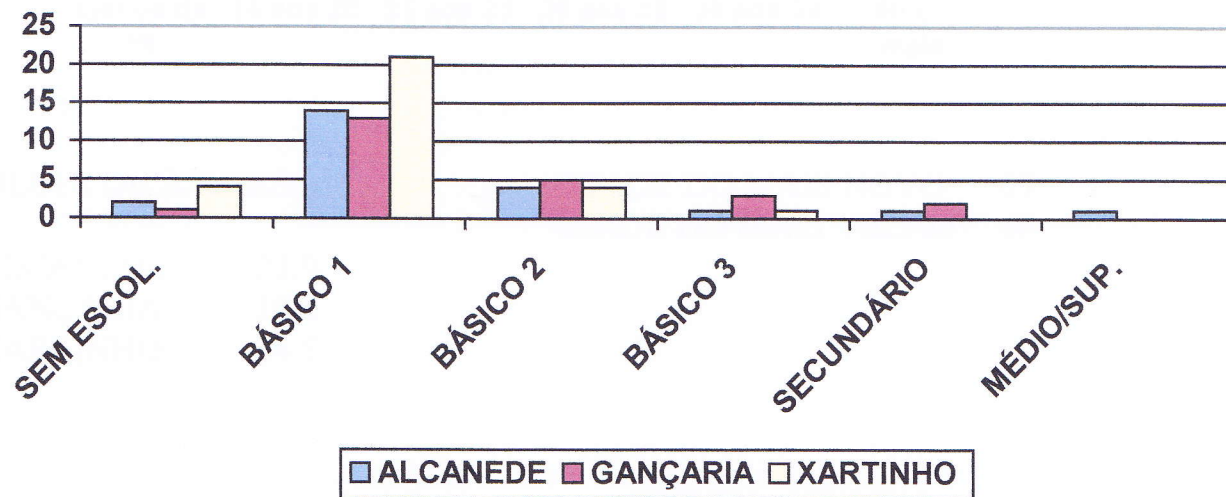
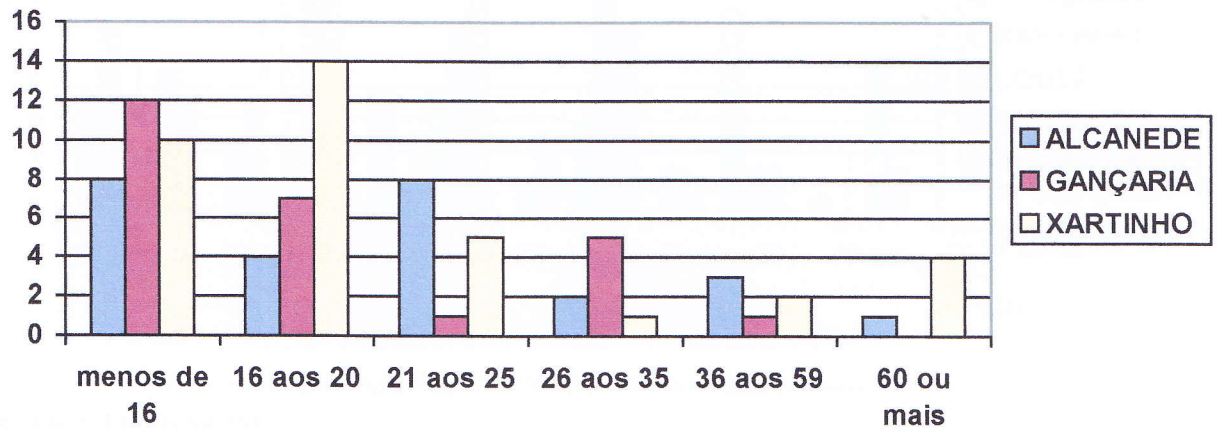


GRÁFICO 13

IDADE  
(ACTUAL E AGREGADA) DOS EXECUTANTES

AMOSTRA 89  
RESPOSTAS 88  
NÃO RESPONDERAM 01



MÉDIA DE IDADES:

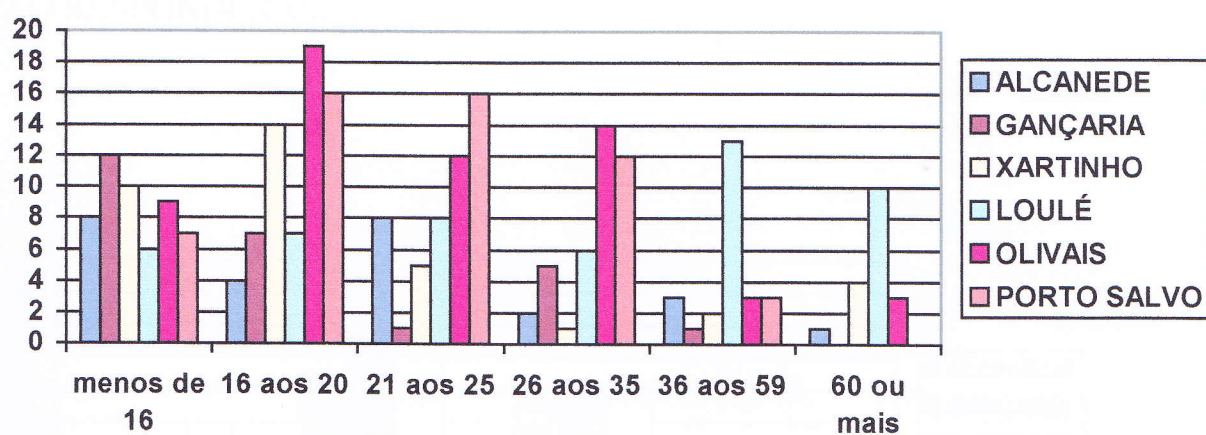
ALCANEDE 23.9  
GANÇARIA 19.0  
XARTINHO 24.5

IDADE DO MAIS NOVO 09  
IDADE DO MAIS VELHO 66



## GRÁFICO 14

### IDADE (ACTUAL E AGREGADA) DOS EXECUTANTES



#### MÉDIA DE IDADES:

ALCANEDE	23.9
GANÇARIA	19.0
XARTINHO	24.5
LOULÉ	36,2
OLIVAIS	25,1
PORTO SALVO	22,1

GRÁFICO 15

## COM QUE IDADE SE INICIOU COMO FILARMÓNICO ?

AMOSTRA	89
RESPOSTAS	88
NÃO RESPONDERAM	01

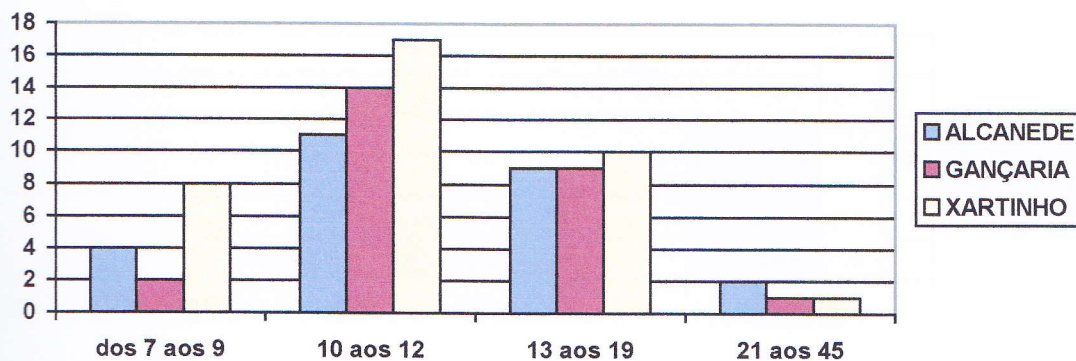
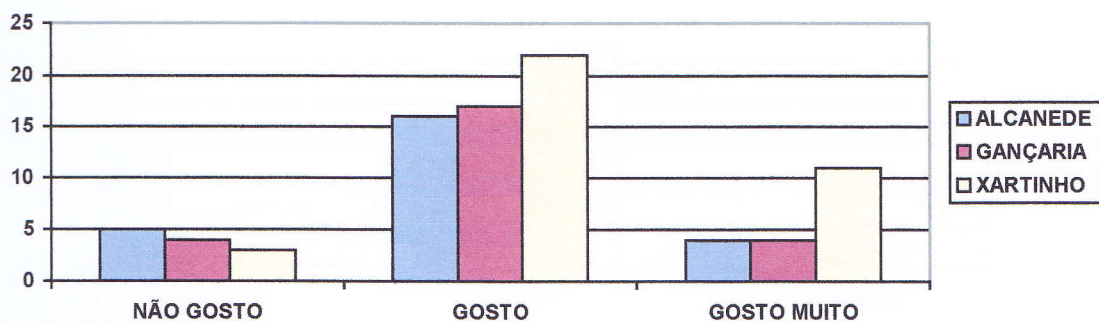
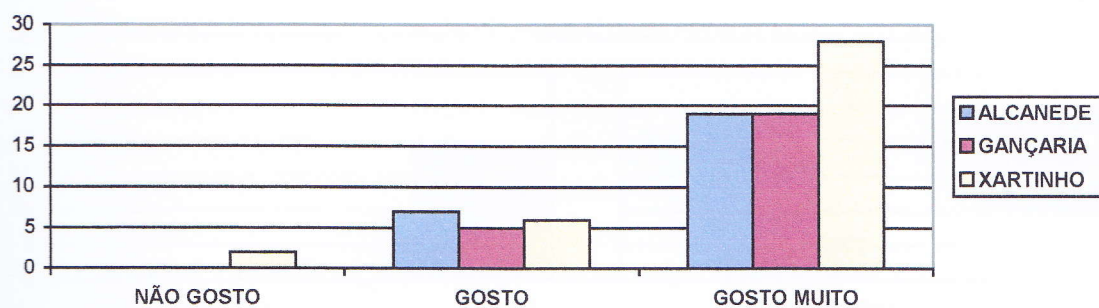


GRÁFICO 16

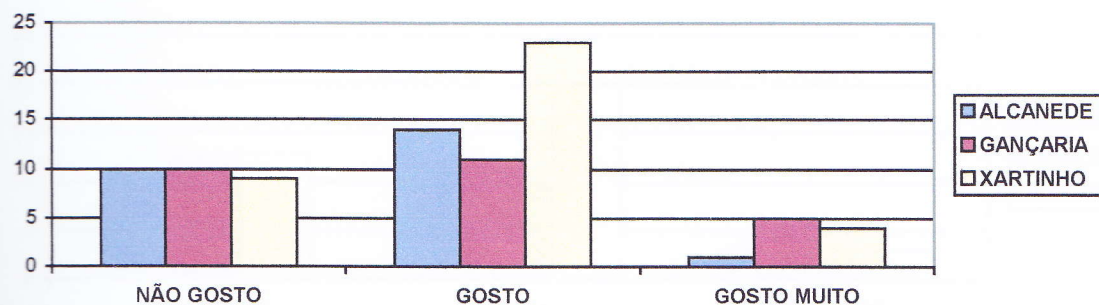
TOCAR EM CERIMÓNIAS OFICIAIS



TOCAR EM SALAS DE ESPECTÁCULO

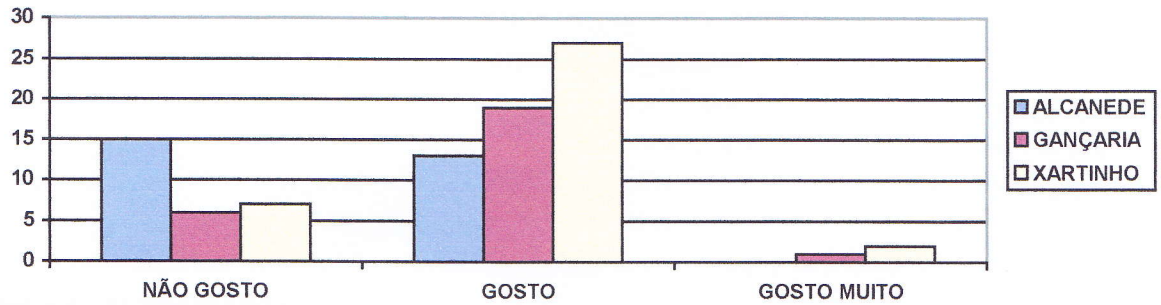


TOCAR EM CERIMÓNIAS RELIGIOSAS

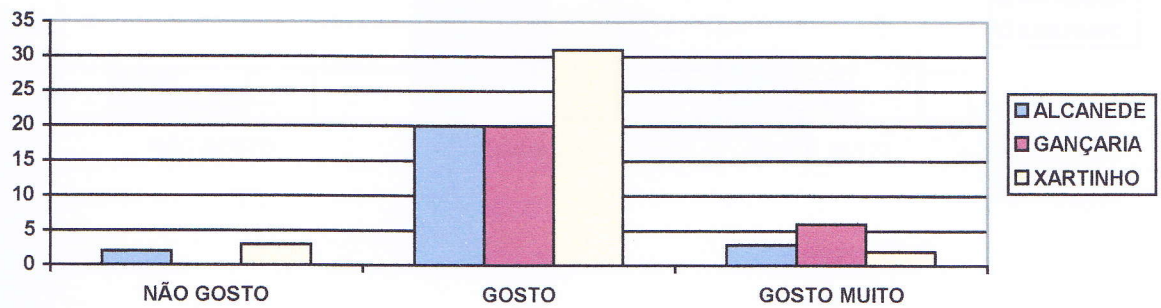


## GRÁFICO 17

### TOCAR NAS RUAS



### TOCAR EM CORETOS



### TOCAR EM PALCOS IMPROVISADOS

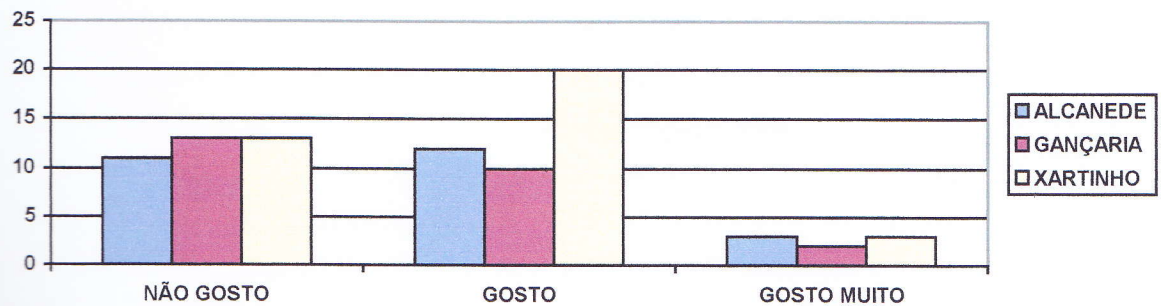
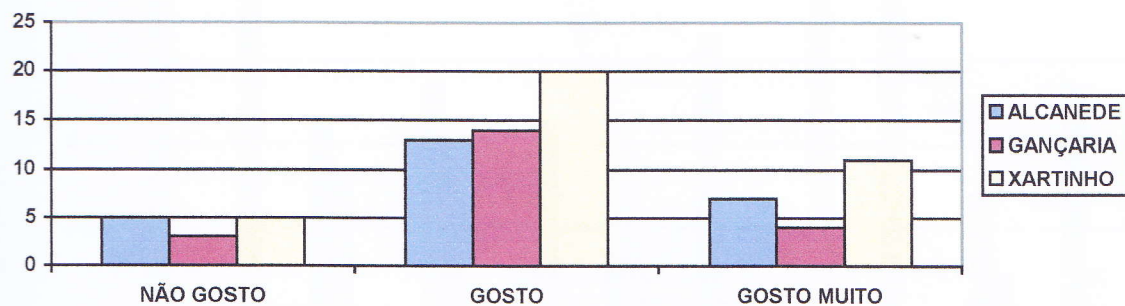


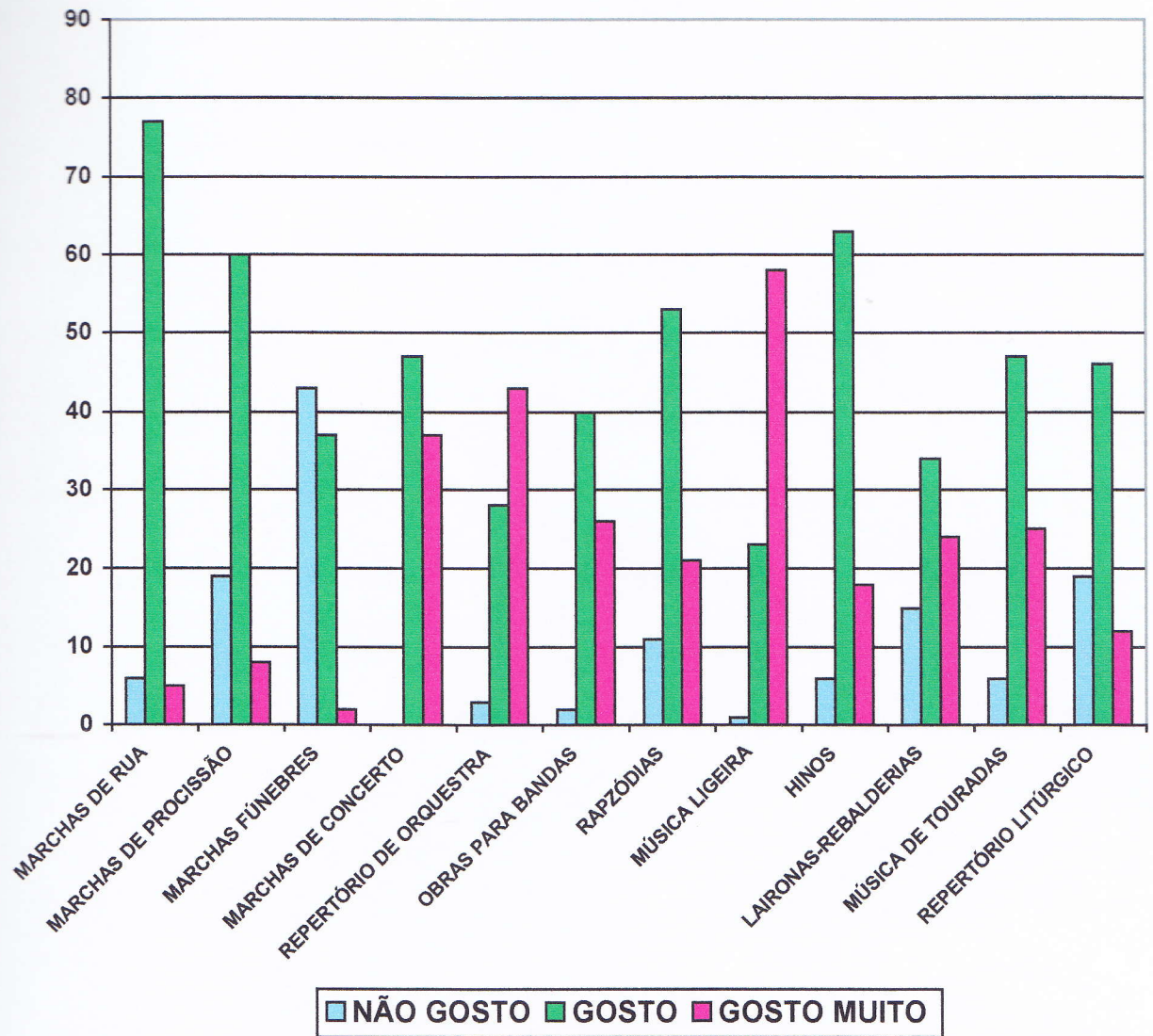
GRÁFICO 18

TOCAR EM TOURADAS



# GRÁFICO 19

## QUE PEÇAS MUSICAIS PREFERE TOCAR ?



FERNANDO RIBEIRO

MAIL: WRITEFERNANDO@GMAIL.COM