UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

ANTONIO HENRIQUE SEIXAS DE OLIVEIRA

ACORDES FILARMÔNICOS ECOAM NA GUANABARA

Memórias e narrativas das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

ANTONIO HENRIQUE SEIXAS DE OLIVEIRA

ACORDES FILARMÔNICOS ECOAM NA GUANABARA

Memórias e narrativas das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Memória Social. Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem.
Orientadora: Profª. Drª. Diana de Souza Pinto.

Rio de Janeiro
2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, a Deus pelo dom da vida e da arte.

À minha mãe pelo apoio sempre incondicional à minha opção profissional, em especial nos momentos de dificuldade e incerteza.

À minha família por ter me estimulado, desde cedo, o gosto pela música e pelo conhecimento.

Ao amigo e companheiro de todas as horas Fernando Soriano de Souza Brandão por todo apoio na realização deste trabalho.

À minha orientadora Prof.ª Dr.ª Diana de Sousa Pinto, pelo carinho, atenção, paciência e apoio sempre fundamentais em todos os momentos da pesquisa.

À minha orientadora no exterior Prof.ª Dr.ª Maria do Rosário Pestana por sua generosidade e por ter servido como fonte de inspiração e motivação na busca constante pelo conhecimento.

À Prof.ª Dr.ª Tamara de Souza Campos por ter me apresentado à Memória Social.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro pelo conhecimento e experiências partilhados.

A todos os participantes da pesquisa pelas valorosas contribuições para a elaboração deste trabalho.

A todos da Banda Nova de Fermentelos que me acolheram com tanto respeito e atenção.

Aos amigos da Azores Band of Escalon pelo carinho e generosidade com que me receberam.

Aos amigos Paulo Marçalo, sua esposa Nélia, José Estima e sua esposa D. Isabel, que se tornaram minha família em Portugal.

Ao "núcleo duro" da Banda Nova de Fermentelos - Edite Neves, José Pitrolino, Aurélio Carvalho, João Rolinha e suas famílias pelos momentos de alegria e convívio.

Aos amigos Arlindo Schovinder, Carlos Martins e Nelson Henrique Cunha, *in memoriam*, pessoas ímpares que partiram no decorrer da pesquisa, não sem antes deixar suas marcas nas memórias das bandas portuguesas e suas contribuições para esta investigação.

A todos os amigos que, por vezes, um pouco afastados em virtude dos estudos e compromissos profissionais sempre me apoiaram na busca pelo crescimento artístico e pessoal.

Música
Vibrações que da natureza emanam
Tocaram o coração do homem
E dele brotaram rútilas e infinitas fusões sonoras
Criando uma arte de pura quimera: nada mais que ilusão.

(Fátima Soriano)

RESUMO

As bandas filarmônicas representam um aspecto significativo da cultura popular portuguesa nas quais têm grande atuação no ciclo anual de festas religiosas e profanas das localidades, sobretudo, nas regiões centro e norte do país, segundo GRANJO (2005). Desde o século XV os portugueses têm sido uma população móvel por todo o mundo, (SERRÃO, 1970), e nossa pesquisa revelou que, nos diferentes locais onde se fixaram, levaram consigo suas práticas musicais chegando a constituir agrupamentos musicais à semelhança das bandas filarmônicas em Portugal. O estudo que realizei, no âmbito do doutoramento, aborda esta realidade na cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de construir as memórias das bandas fundadas pelos migrantes portugueses nesta cidade, na perspectiva da Memória Social. O *corpus* em que se baseia o estudo foi gerado entre 2014 e 2018 através de revisão de literatura sobre as bandas filarmônicas em Portugal e sobre a migração portuguesa para os países nos quais identificamos a existência de bandas portuguesas em atividade; pesquisa em periódicos locais e na Internet; realização de um grupo focal e entrevistas individuais com maestros, músicos e diretores que atuaram ou ainda atuam nestas bandas; e trabalho de campo com observação participante em Portugal e nos Estados Unidos. Pela característica interdisciplinar da pesquisa, outros campos do conhecimento, além da Memória Social (NORA, 1993; HALBWACHS, 1994, 2013; GONDAR, 2016; DODEBEI, 2000 e FARIAS, 2011) também lhe dão suporte como a Etnomusicologia (CASTELO-BRANCO, 1997, 2010; BRUCHER, 2005; GRANJO, 2005; TURINO, 2008; CÔRTE-REAL, 2010; LUNDBERG, 2010 e SOUSA, 2017) e a Sociolinguística (BASTOS, 2005, 2008 e RIESSMAN, 2008). A pesquisa revelou a existência de oito bandas filarmônicas fundadas por migrantes portugueses, desde 1920, e que muitas delas tiveram origem a partir de cisões e dissidências nas bandas já existentes. A investigação também revelou contextos de atuação destas bandas, sujeitos, questões de afeto e centralidade, suas atuações como instrumento de educação musical, práticas, repertórios e rivalidades entre estes grupos musicais da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Bandas Filarmônicas Portuguesas, Memórias, Narrativas, Migração, Rio de Janeiro

ABSTRACT

Philharmonic bands represent a significant aspect of the Portuguese popular culture in which they have great activity in the annual cycle of religious and secular festivals of the localities, mainly, in the central and northern regions of the country, according to GRANJO (2005). Since the fifteenth century the Portuguese have been a mobile population all over the world, (SERRÃO, 1970), and our research revealed that in the different places where they settled, they took with them their musical practices to constitute musical groups similar to the philharmonic bands in Portugal. The study I accomplished, in the scope of the doctorate, addresses this reality in the city of Rio de Janeiro with the objective of build the memories of the bands founded by Portuguese migrants in this city, in the perspective of Social Memory. The corpus on which the study is based was generated between 2014 and 2018 through literature review on philharmonic bands in Portugal and on the Portuguese migration to the countries in which we identified the existence of Portuguese bands in activity; research in local periodicals and on the Internet; a focus group and individual interviews with maestros, musicians and directors who have acted or still involved with these bands; and fieldwork with participant observation in Portugal and the United States. For the interdisciplinary character of the research, other fields of knowledge, besides Social Memory (NORA, 1993, HALBWACHS, 1994, 2013, GONDAR, 2016, DODEBEI, 2000 and FARIAS, 2011) also support it, such as Ethnomusicology (CASTELO-BRANCO) and Sociolinguistics (Bastos, 2005, 2008, and RIESSMAN, 2008). In this thesis, we present the results of the study. The research revealed the existence of eight philharmonic bands founded by Portuguese migrants since 1920, and many of them originated from splits and dissidences in the existing bands. The research also revealed contexts of action of these bands, subjects, issues of affection and centrality, their performances as an instrument of musical education, practices, repertoires and rivalries between these musical groups of the city of Rio de Janeiro.

Keywords: Portuguese Philharmonic Bands. Memories, Narratives, Migration, Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1 **INTRODUÇÃO**..... 13

1.1 OBJETIVOS DA PESQUISA E SISTEMATIZAÇÃO DA TESE 16

2 **METODOLOGIA**..... 19

2.1 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA..... 19

2.1.1 Mapeando as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro..... 19

2.1.2 Uma arqueologia sobre as bandas filarmônicas em Portugal..... 23

2.1.3 Etapas iniciais da compreensão da migração portuguesa..... 25

2.1.4 Periódicos locais e as bandas filarmônicas portuguesas na cidade do Rio de Janeiro..... 28

2.2 ENTREVISTAS..... 31

2.2.1 Grupo focal..... 31

2.2.2 Entrevistas individuais..... 35

2.2.2.1 Os entrevistados..... 36

2.2.2.1.1 Maestro José Soares..... 37

2.2.2.1.2 Maestro José Ferreira..... 38

2.2.2.1.3 Arlindo, Graça e José Catarino..... 41

2.3 OBSERVAÇÕES PARTICIPANTES..... 45

2.3.1 Observação participante em Portugal..... 46

2.3.2 Observação participante nos Estados Unidos..... 48

3 **CONTEXTUALIZAÇÃO** 50

3.1 BANDAS FILARMÔNICAS EM PORTUGAL – OS ESTUDOS SOBRE A MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA E BANDAS DE MÚSICA EM PORTUGAL..... 50

3.2 BREVE HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DAS BANDAS FILARMÔNICAS EM PORTUGAL..... 56

3.3 DIFERENÇAS ENTRE AS BANDAS DO NORTE E DO SUL DO PAÍS..... 62

3.4 FESTA NA ALDEIA! - A ATUAÇÃO DAS BANDAS FILARMÔNICAS EM PORTUGAL..... 68

3.5 ETNOGRAFIA PARTICIPANTE JUNTO À BANDA NOVA DE FERMENTELOS – CARACTERÍSTICAS E ATUAÇÕES DE UMA BANDA FILARMÔNICA DO NORTE DE PORTUGAL..... 75

3.5.1 Fermentelos..... 78

3.5.2 A Banda Nova de Fermentelos..... 81

3.5.3 Aprendendo a "ser" da Banda Nova de Fermentelos..... 91

3.5.4 A Academia da Banda Nova - educação musical na banda..... 93

3.5.5 Os ensaios..... 97

3.5.6 Dia de festa! - Notas etnográficas de um músico no estrangeiro..... 99

4 **BANDAS FILARMÔNICAS NO ESPAÇO DA MIGRAÇÃO PORTUGUESA**..... 105

4.1 MÚSICA, MIGRAÇÃO E MEMÓRIAS..... 105

4.2 ASSOCIATIVISMO EM COMUNIDADES MIGRANTES..... 107

4.3 MÚSICA COMO MARCADOR IDENTITÁRIO..... 109

4.4 BANDA FILARMÔNICAS PORTUGUESAS NOS ESTADOS UNIDOS..... 112

4.4.1 Observação participante durante o 14 Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia..... 115

4.5 BANDAS FILARMÔNICAS PORTUGUESAS NO CANADÁ..... 123

4.6 BANDA RECREATIVA MADEIRENSE DE VENEZUELA..... 129

4.7 FILARMÓNICA PORTUGUESA DE PARIS..... 132

4.8 BANDA DE MÚSICA PORTUGUESA (SIDNEY – AUSTRÁLIA)..... 137

5 **MEMÓRIAS DAS BANDAS PORTUGUESAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NA IMPRENSA** 143

5.1 MIGRAÇÃO PORTUGUESA PARA O BRASIL ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX e 1980..... 143

5.2 NO PRINCÍPIO ERA O CENTRO – AS PRIMEIRAS BANDAS PORTUGUESAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO..... 145

5.3 O ADVENTO DA BANDA LUSITANA E DA BANDA UNIÃO PORTUGUESA..... 148

5.4 NOVAS BANDAS A PARTIR DADÉCADA DE 1950..... 151

5.5 AS BANDAS PORTUGUESAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NA IMPRENSA – DÉCADAS DE 1920 E 1930..... 156

5.6 DÉCADAS DE 1940 A 1950..... 172
5.7 VÃO ACABAR COM A PRAÇA ONZE... 176
5.8 ERAM CINCO, RESTARAM DUAS..... 178
6 **NARRATIVAS E MEMÓRIAS DAS BANDAS PORTUGUESAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**..... 183
6.1 ANÁLISE DOS SEGMENTOS NARRATIVOS..... 183
6.2 "A ESSÊNCIA DELE ESTAVA DENTRO DA BANDA."- AFETO E CENTRALIDADE..... 186
6.3 "ENTÃO, ELE TINHA UMA RESISTÊNCIA EM QUE SE ALTERASSE ESSA TRADIÇÃO PORTUGUESA. " – MANTENDO O QUE SE HERDOU..... 189
6.4 "ERA UMA NO CORETO E OUTRA NO OUTRO. AÍ, ALI TODO MUNDO DAVA O MELHOR." – RIVALIDADES..... 191
6.5 "O SEU SOLO TERMINA QUANDO O SOLO DO OUTRO COMEÇA" – AS BANDAS FILARMÔNIACS PORTUGUESAS COMO FERRAMENTAS DE EDUCAÇÃO MUSICAL..... 197
6.6 'HEITOR CATARINO. LÓGICO, NÉ? A LENDA!"– MEMÓRIAS DO MAESTRO HEITOR CATARINO..... 201
6.7 "NÃO TEM MAIS PORTUGUES!" – A REDUÇÃO DA COLÔNIA PORTUGUESA NO RIO DE JANEIRO..... 207
6.8 "SEMPRE TINHA ALGUÉM QUE APOIAVA MUITO" – A GESTÃO DAS BANDAS PORTUGUESAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO..... 211
7 CONCLUSÃO..... 212
REFERÊNCIAS..... 219
ANEXO I – LISTA DE PERIÓDICOS CONSULTADOS DURANTE A PESQUISA..... 229

PREFÁCIO

Meu primeiro contato com o universo das bandas filarmônicas portuguesas se deu no ano de 1987. Eu era, à época, aluno do Colégio Marista São José, na cidade do Rio de Janeiro, e havia entrado para a banda do colégio um ano antes, em 1986. Um dos donos da frota de ônibus escolares era o Sr. Manoel Teixeira Coelho, português, natural do concelho de Lousada, distrito do Porto, que já me conhecia há muitos anos e que, neste período, soube que eu estava tocando na banda marcial do colégio e do meu desenvolvimento no bombardino. Ele era o maestro da Banda Lusitana e me convidou para ir a um ensaio da sua banda, mas adoeci, por conta de uma caxumba, e tive que adiar a visita.

No início de 1987, já recuperado, reagendei a visita e fomos assistir ao ensaio eu, meu pai e um amigo do colégio que também tocava na banda. O ensaio tinha início às 20h e era realizado na sede da banda localizada à Rua Vitor Meireles, 335 no bairro do Riachuelo. Quando chegamos o ensaio já havia começado e lembro-me até hoje da reação que tivemos ao ouvir, ainda da rua, o som da banda. Era algo completamente diferente do que estávamos acostumados na banda do colégio e um calafrio me correu a espinha. Entramos para assistir o ensaio e tivemos um novo susto: flautas, clarinetas, saxofones - instrumentos que nunca tínhamos visto de perto (a banda do colégio só usava instrumentos da família dos metais - trompetes, trombones, bombardinos e tubas além da percussão), pessoas bem mais velhas, de cabelos brancos, tocando e todos sentados!!! (a banda do colégio era uma banda marcial, portanto, tocava marchando). Havia uns quatro ou cinco jovens que se destacavam entre os mais velhos o que logo me chamou a atenção. Definitivamente aquele era um universo musical completamente diferente do nosso. Para piorar a situação o Sr. Manoel nos apresentou à banda e pediu que sentássemos próximos aos naipes dos instrumentos que tocávamos. Neste momento percebemos que as partes estavam escritas na clave de Fá, como é habitual na notação musical para estes naipes, mas havíamos aprendido, na banda do colégio, somente a clave de Sol.

Quando o ensaio acabou Sr. Manoel veio conversar conosco para saber se tínhamos gostado do ensaio e se gostaríamos de fazer parte da banda. Ficamos felizes com o convite, mas lhe explicamos que não seria possível, pois não sabíamos ler na clave de Fá, que era exigida para os nossos instrumentos. Ele pensou um pouco e deu a solução: "Vocês vão tocar contrabaixo então! Um fica no contrabaixo em Mi bemol e o outro no contrabaixo em Si bemol aí vocês vão praticando até aprender a clave de Fá". Não entendi muito o que ele quis dizer com aquilo pois não sabia o que era um "contrabaixo", mas envergonhado de expor minha ignorância esperei para ver se descobria por conta própria. Antes de irmos embora o Sr.

Manoel nos apresentou aos dois diretores musicais que eram responsáveis por cuidar da guarda dos instrumentos e uniformes o Sr. Vieira, um senhor português, que tocava sax-horn alto (um instrumento que se assemelha fisicamente com uma trompa e que, na maioria das vezes, executa a mesma parte na banda de música) e o Sr. Camelo, brasileiro, bem magro, baixinho e que tocava trombone a pistons. O Sr. Manoel pediu que eles nos levassem à sala onde ficavam guardados os instrumentos e os uniformes para ver em que condições estavam aqueles que ele nos havia designado. Descobrimos, então, que os "contrabaixos" a que ele se referia eram tubas que estavam um pouco empoeiradas, guardadas cada qual em uma capa de couro preto. Os instrumentos eram bem antigos, quase sem brilho, com alguns amassados, bem diferentes dos da banda do colégio que eram novos e reluzentes. Não tinham o "glamour" que estávamos habituados com os instrumentos do colégio, mas era a nossa chance naquelas circunstâncias. Nos despedimos e fiquei contando os dias para o primeiro ensaio, na sexta feira seguinte.

Quando finalmente chegou o "grande dia" me aprontei para chegar cedo na sede da banda. A Banda Lusitana tinha uma sede muito bem estruturada - tudo novo e bem cuidado - pois o então presidente, Sr. Arsênio Ferreira da Veiga, um português dono de uma empresa do ramo de mineração aportava bastante recursos próprios na instituição. Quem cuidava da sede era uma senhora, portuguesa, que morava ali bem perto chamada Albina Sekale. A sede ficava num casarão de dois andares. No andar superior havia um salão de festas, onde também a banda ensaiava, e no andar de baixo ficavam a secretaria, sala para guarda de instrumentos e uniformes, um bar com um salão e, nos fundos, uma quadra poliesportiva com churrasqueira e banheiros. Eu estava limpando o instrumento perto da churrasqueira e quando terminei subi para o ensaio que já estava prestes a começar. O Sr. Manoel me indicou onde eu deveria ficar e sentei-me ao lado de um senhor muito simpático chamado Irany que tocava tuba em Mi bemol na banda há bastante tempo, conforme me relatou. Ele era de Niterói e casado com a D. Lourdes, única mulher que tocava na banda, fato que me chamou logo a atenção.

O sinal para que todos entendessem que o ensaio havia começado era muito curioso: o Sr. Manoel batia várias vezes com a sua batuta na estante, até que todos fizessem silêncio. Só então ele anunciava a primeira música que, naquele dia foi uma marcha chamada "O Teófilo" cujo autor não consegui identificar. Com o passar do tempo pude perceber que era uma praxe do maestro começar o ensaio com uma marcha de rua que, segundo suas próprias palavras, servia para "esquentar" a banda. Foi um desastre. Fiquei completamente perdido, pois nunca, na minha então incipiente trajetória musical, havia me deparado com uma partitura cheia de símbolos musicais.. Só então percebi como era fraco na teoria musical que pouco havia sido

ensinada na banda do colégio. Pacientemente o Sr. Irany foi me orientando, percebendo meu desespero e, por fim, "sobrevivi" à primeira música. Confesso que mais ouvi do que toquei, mas não havia muito o que fazer naquelas circunstâncias. Assim que terminou a primeira música o maestro anunciou o segundo número do ensaio: a rapsódia "Portugal a Cantar" do compositor Manuel Ribeiro da Silva. Se eu achava que as coisas estavam ruins só com a primeira música não imaginava que tudo podia piorar e foi o que aconteceu. Quando consegui encontrar a música anunciada na pasta me deparei com uma partitura enorme, de quatro páginas, algo, para mim, inimaginável até então. Nesta música o maestro se deteve por quase todo o restante do ensaio. Nunca tinha tocado uma música tão longa e novamente me perdi por completo com tantas voltas, repetições e mudanças de tonalidades. Como faltava pouco tempo para acabar o ensaio o Sr. Manoel nos solicitou que pegássemos a marcha de procissão "Rainha dos Apóstolos", cujo autor também não consegui identificar. Confesso que um certo desânimo se abateu sobre mim quando o ensaio acabou e pensei em não mais voltar, mas Sr. Manoel veio falar comigo, todo animado, me incentivando e aquela atitude me levantou um pouco o moral.

Após o ensaio era comum toda a banda descer para o bar onde era servido um lanche e realizado o pagamento das passagens aos músicos, outra coisa que me marcou bastante, pois não imaginava que ainda fosse receber para tocar. A grande maioria dos músicos morava longe e, portanto, comia rapidamente, já que o ensaio acabava às 22h. Naquele dia foram quase todos embora e restaram, somente, o Sr. Manoel com a sua esposa D. Adelaide, uma senhora portuguesa de Vila Real, região de Trás-os-Montes, que ia sempre aos ensaios da banda ajudar D. Albina a preparar o lanche, o Sr. Vieira e sua esposa D. Filomena, uma senhora portuguesa bem gorda, muito brincalhona, que gostava de contar piadas e era carinhosamente chamada por todos de D. Filó, e mais uns dois ou três músicos, todos portugueses. Eu estava com meu pai e o Sr. Manoel perguntou se não queríamos ficar um pouco convidando meu pai para tomar uma "cervejinha". Quando estava só esse grupo, D. Albina foi à cozinha e começou a trazer tira-gostos e ali ficamos beliscando aquelas guloseimas - eles conversando sobre diversos assuntos: problemas internos da banda, festas que a banda havia sido convidada, bandas filarmônicas em Portugal e no Rio de Janeiro - eu e meu pai como ouvintes. A conversa, os tira-gostos e a cerveja foram até quase meia-noite quando as esposas começaram a dar sinal de que estava na hora de ir embora. Achei tudo aquilo muito interessante e sedutor pois, apesar da plena consciência da minha limitação artística, tive a sensação de ter sido aceito no grupo tendo ficado, inclusive, com este pequeno seletivo até o fim da noite, situação para a qual outros músicos que tocavam muito bem não eram

convidados. Saí dali feliz por esta aceitação e disposto a encarar os desafios impostos pela minha iniciação musical não-convencional.

Vieram os ensaios seguintes e a situação se mantinha praticamente inalterada do ponto de vista musical - eu ainda perdido e ouvindo mais do que tocando até que o maestro me comunicou que teríamos uma procissão na Paróquia de Nossa Senhora de Copacabana, na Sexta-Feira Santa, e que naquela ocasião seria a minha estreia na banda. Ele orientou o Sr. Vieira que conseguisse uma farda para mim. Depois de muito experimentar calças e paletós, por fim consegui um que me ficasse razoável. Levei a farda da banda radiante para a casa e minha mãe tratou logo de fazer alguns ajustes para que, no dia da minha estreia, eu estivesse impecável.

No dia tão aguardado meus pais e meus avós foram assistir à "grande estreia". Minha avó, muito religiosa, atribuía a minha aptidão para a música a uma "dádiva sobrenatural", pois não sabia como em tão pouco tempo eu estava "tocando" ali no meio daqueles senhores. A procissão foi algo marcante para mim, não só por ser a minha estreia, e por ser a primeira vez que eu tocaria numa procissão, mas por tratar-se de uma Sexta-Feira da Paixão. Era noite e as pessoas, enlutadas, trajavam roupas escuras. As senhoras usavam véus e muitos fiéis tinham velas à mão. A banda executava marchas de procissão e marchas fúnebres emoldurando a paisagem sonora daquele cortejo que durou cerca de duas horas. Ao fim da procissão dois senhores portugueses que tocavam na banda - João Beleza e Fernando Paiva, foram tomar uma cerveja num bar ali perto e me convidaram para tomar um refrigerante com eles. Eu havia combinado com meus pais que retornaria com o ônibus da banda e que eles me buscariam na sede, entretanto, enquanto os dois bebiam sua cerveja o ônibus da banda partiu e me bateu o desespero - como eu faria para voltar e avisar meus pais que eu havia perdido o ônibus? Estávamos em 1987 e não existiam telefones celulares nem internet à altura. João Beleza me tranquilizou, pois estava de carro e me levaria à sede da banda. Ainda assim formou-se a confusão, pois meus pais foram para a sede e, ao chegar o ônibus trazendo os músicos, eu não estava entre eles. Assim que regressei à banda liguei para minha mãe tranquilizando-a e meu pai chegou um pouco depois aliviado por me encontrar ali são e salvo. Foi uma estreia para lá de emocionante e inesquecível! Desde então já se vão mais de trinta anos de convívio neste universo instigante, repleto de características próprias, sujeitos e memórias, algumas das quais compartilharei ao longo deste trabalho.

1 **INTRODUÇÃO**

A inspiração para o desenvolvimento da presente pesquisa emergiu a partir de um artigo que me foi solicitado pela Confederação Musical Portuguesa para sua revista "*Entre Bandas*" (2012) a propósito das bandas filarmônicas portuguesas no Brasil. A revisão de literatura para a elaboração do artigo revelou que o único trabalho acadêmico sobre o tema, até então, era a dissertação de Ana Maria Nogueira (1998) intitulada "Como Nossos Pais - Uma História da Memória da Imigração Portuguesa em Niterói, 1900/1950" cujo o foco de estudo é a formação da identidade cultural do migrante português na cidade de Niterói, no início do século XX, a partir de duas instituições criadas por estes migrantes: a Sociedade Portuguesa de Beneficência de Niterói (atual Hospital Santa Cruz) e o Centro Musical Beneficente Banda Portuguesa de Niterói. Baseei-me, na elaboração do artigo, além da dissertação de Nogueira (1998) na minha experiência pessoal e nas lembranças construídas ao longo de mais de 30 anos de convivência com maestros, músicos e dirigentes destas instituições da cidade do Rio de Janeiro. Percebi que aquele tema que me era muito caro e que era passível de estudo no âmbito de um doutoramento.

Havia, na cidade do Rio de Janeiro, quando comecei a atuar na Banda Lusitana, em 1987, três bandas filarmônicas fundadas por migrantes portugueses - Banda Portugal, Banda Lusitana e Banda Irmãos Pepino. Além destas bandas da cidade do Rio de Janeiro havia, ainda, a Banda Portuguesa de Niterói. Naquela época as bandas estavam em franca atividade e se apresentavam, principalmente, nas festas e eventos da comunidade portuguesas do estado do Rio de Janeiro. Um dos eventos mais marcantes eram os Encontros de Bandas de Música da Comunidade Luso-Brasileira idealizados pelo saudoso radialista Antonio Vieira, nos quais se apresentavam as quatro bandas filarmônicas portuguesas do estado do Rio de Janeiro, dispostas lado a lado, alternando-se na execução de gêneros musicais portugueses. Outra ocasião muito aguardada pelas bandas portuguesas era a Festa da Penha, na qual se apresentavam em alternância nos dois coretos da Basílica Santuário de Nossa Senhora da Penha e onde a rivalidade entre esses grupos musicais tornava-se mais evidente. Lembro-me, ainda, das inúmeras procissões nas quais toquei com a Banda Lusitana e, posteriormente com a Banda Irmãos Pepino e das festas que realizávamos nas casas regionais portuguesas como Arouca Barra Clube, Casa dos Açores e Casa do Minho.

A pesquisa revelou que o primeiro grupo do gênero fundado na cidade foi a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, em 1920. Disputas internas e problemas de ordem financeira acabaram por desencadear uma série de dissidências e cisões que, na década de 1920,

deram origem a mais três bandas portuguesas na cidade - a Nova Banda Colônia Portuguesa, em 1921 que posteriormente mudaria seu nome para Banda Portugal; a Banda Lusitana, em 1923; e a Banda União Portuguesa, em 1924. Desde então outras bandas foram criadas como a Banda Irmãos Pepino e a Banda Portuguesa da Guanabara, e algumas encerraram suas atividades como a própria Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, a Banda União Portuguesa e a Banda Lusitana.

O modelo organizacional das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro era, basicamente, o mesmo - associações culturais e recreativas compostas por uma diretoria administrativa, responsável pela gestão da instituição; um conselho fiscal, responsável pela fiscalização das contas da instituição; e um quadro de associados que contribuíam com mensalidades e frequentavam as atividades sociais promovidas no âmbito da coletividade. A banda de música, denominada "corpo executante" na estrutura organizacional da associação, era dirigida artisticamente por um maestro e também possuía um ou dois diretores musicais - músicos da banda que cuidavam da guarda dos instrumentos, partituras e uniformes.

No tocante ao recreativismo, estas associações promoviam bailes e festas e a Banda Portugal chegou a ser uma das mais conhecidas sociedades recreativas da cidade, durante o período em que esteve sediada no sobrado do n. 26, na Praça Onze, local da boemia e berço do samba no Rio de Janeiro. Nos bailes carnavalescos promovidos pela Banda Portugal era necessário escorar o piso por baixo, conforme relatam os periódicos da época, tamanho o afluxo de foliões.

As bandas portuguesas desenvolveram relevante papel artístico e pedagógico na cidade e no estado do Rio de Janeiro. A investigação nos periódicos locais evidenciou que, para além dos eventos da comunidade portuguesa da cidade, estes grupos musicais se apresentavam em batalhas de confetes, festas cívicas e religiosas e realizavam concertos e retretas nas praças públicas e jardins da cidade. O jornal *O Globo* referia-se à Banda Portugal como "A melhor banda civil do país", nas décadas de 1950 e 1960, e esta banda foi, por muitos anos, vencedora dos principais concursos de bandas realizados no Estado do Rio de Janeiro tornando-se uma referência para as demais bandas de música civis. Muitos músicos que tiveram sua iniciação nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro ou que delas participaram durante algum período integram, atualmente, orquestras sinfônicas, como é o meu caso e de outros músicos na Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal e Orquestra Sinfônica Nacional da UFF, além de bandas civis e militares por todo o país.

Atualmente só estão em atividade a Banda Portugal e a Banda Irmãos Pepino funcionando, ainda assim, de forma bastante precária se compararmos ao apogeu que

vivenciaram até o início da década de 1990, o que sempre me intrigou. Diante da falta de informações sobre estas bandas e do desejo de compreender por que elas chegaram à situação atual, decidi que este seria meu objeto de estudo. Trazer à luz estes grupos musicais seria, também, uma forma de reconhecimento pelo que sou hoje como profissional da música. Contudo, minhas indagações não terminariam por ali. Navegando pela Internet encontrei o site bandasfilarmonicas.com, um site dedicado às bandas filarmônicas em Portugal e, nele, me deparei com uma relação de bandas portuguesas em diferentes países como Estados Unidos, Canadá, Austrália e França. Não sabia, até então, que havia bandas portuguesas em outros países, além do Brasil, e quis, também, saber um pouco mais sobre esses grupos e como se constituíram. Uma vez definido o que eu pretendia investigar, minha intenção era cursar o doutorado em musicologia, mas quis o destino que eu acabasse por mudar meus planos.

Minha opção por desenvolver esta investigação no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro se deu a partir de uma entrevista concedida à Profa. Dra. Tamara de Souza Campos, então doutoranda neste mesmo Programa de Pós-Graduação. Ao me explicar do que se tratava a entrevista e a finalidade a que se destinava fiz-lhe a clássica pergunta: "Mas o que é Memória Social?". Ela me explicou brevemente do que se tratava e comentei sobre o meu pretenso objeto de pesquisa arguindo-lhe se acreditava que ele se enquadraria no campo da Memória Social, ao que fui informado que se enquadrava perfeitamente e que as inscrições para o processo seletivo do doutorado seriam abertas no dia seguinte àquela entrevista. A partir daí comecei a preparação para o processo seletivo e, apesar de bacharel e mestre em música, a interdisciplinaridade do campo da Memória Social acabou por se tornar um atrativo a mais.

Cabe destacar que, durante o doutoramento, viajei em 2017 para Portugal onde cursei, durante quatro meses, o Doutorado Sanduíche na Universidade de Aveiro sob orientação da Profa. Dra. Maria do Rosário Pestana[1]. Meu objetivo com esta viagem era compreender as práticas das bandas filarmônicas em Portugal a fim de verificar como este fenômeno se replicou no Rio de Janeiro observando semelhanças e diferenças. Durante o período que passei em Portugal pude realizar uma revisão de literatura a propósito das bandas filarmônicas em Portugal e sobre migração portuguesa. Também atuei, como músico, na Banda Nova de Fermentelos, onde participei das atividades da banda como ensaios e apresentações, além de

[1] Bolsista da CAPES/Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior/Processo n° 88881.132465/2016-01 e investigador do projeto "A Nossa Música, o nosso mundo – Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)" - PTDC/CPC-MMU/5720/2014, financiado pela FCT, POCI-01-0145-FEDER-016814

eventos associativos. Fiz ainda uma segunda viagem, também em 2017, com propósito investigativo, desta vez para os Estados Unidos onde participei do 14º Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia. Esta viagem durou uma semana e meu objetivo era conhecer a realidade das bandas filarmônicas portuguesas em outro país e traçar paralelos com as minhas experiências no Brasil e em Portugal. Pude acompanhar todo o processo de preparação que antecedeu o evento e, durante o festival, tive a oportunidade de conversar com maestros, músicos e diretores das diversas bandas participantes e perceber como se processa o fenômeno "banda portuguesa" no Estado da Califórnia.

1.1 **Objetivos da pesquisa e sistematização da tese**

A presente pesquisa tem por objetivo geral construir as memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. Este processo perpassou todo o período de realização do curso e foi realizado entre 2014 e 2018. Além do objetivo geral, foram estabelecidos quatro objetivos específicos que visam clarificar alguns aspectos da investigação, os quais, enumero a seguir:

1) Examinar o processo das "bandas filarmônicas" à luz da migração portuguesa a partir da descrição dos fluxos migratórios que lhes deram origem;
2) Compreender a prática das bandas filarmônicas em Portugal e investigar o seu processo de criação e implementação na cidade do Rio de Janeiro;
3) Construir as memórias desses grupos musicais da cidade do Rio de Janeiro, com base em levantamento documental e entrevistas com atores desse processo;
4) Investigar os motivos que levaram à situação atual de declínio das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro.

Uma vez definidos os objetivos da investigação, foram formuladas três questões de pesquisa que serviram como norte para a definição dos procedimentos metodológicos a serem utilizados. As questões de pesquisa com relação ao meu objeto emergiram a partir da minha experiência pessoal de mais de 30 anos de envolvimento com as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, as quais, apresento a seguir:

1) Quais fenômenos motivaram os fluxos migratórios e a consequente criação das bandas filarmônicas nos espaços de migração portuguesa?

2) Como se deu o processo de criação e manutenção das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro considerando a relação lembrança/esquecimento?
3) Que motivos levaram as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro a situação atual de declínio se comparada à vivenciada até o início dos anos 1990?

A fim de responder às questões de pesquisa, estruturei este trabalho em sete capítulos e sua distribuição foi concebida da seguinte forma: 1 - Introdução, 2 - Metodologia 3 - Contextualização, 4 - Bandas Filarmônicas no Espaço da Migração Portuguesa, 5 - Memórias das Bandas Portuguesas da cidade do Rio de Janeiro na Imprensa, 6 - Narrativas e Memórias das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, 7 - Conclusão.

No capítulo 2 - Metodologia apresentarei a descrição pormenorizada dos procedimentos metodológicos adotados na presente pesquisa e do *corpus* reunido a fim de cumprir os objetivos da investigação e responder às questões de pesquisa. O *corpus* em que se baseia a tese foi gerado entre 2014 e 2018, num processo sincrônico, através de pesquisa em periódicos locais, a partir de 1920 e na Internet; revisão de literatura sobre as bandas filarmônicas em Portugal e sobre a migração portuguesa; realização de um grupo focal e entrevistas individuais com maestros, músicos e dirigentes que atuaram ou que ainda atuam nas bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro; e trabalho de campo com observação participante em Portugal e nos Estados Unidos.

O terceiro capítulo da tese, Contextualização, é dedicado à atuação das bandas filarmônicas em Portugal a fim de compreender as principais semelhanças e diferenças com relação às bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro e como este fenômeno se replicou nesta cidade. Começo o capítulo realizando um breve histórico da pesquisa etnomusicológica em Portugal e o estado da arte sobre a investigação a propósito das bandas filarmônicas naquele país, focando em trabalhos que abordam as bandas civis amadoras numa perspectiva histórica, de estudo de caso, de análise e mudanças dos repertórios ou etnográfica. Contextualizo também o processo de formação das bandas filarmônicas em Portugal e, a partir da minha observação participante, descrevo minha atuação como músico na Banda Nova de Fermentelos durante o período em que cursei o Doutorado Sanduíche em Portugal, entre maio e agosto de 2017, evidenciando as práticas comuns às bandas filarmônicas em Portugal, relacionando-as com a minha experiência nas bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro.

O capítulo 4 evidencia como o fenômeno das bandas filarmônicas se expandiu no espaço da migração portuguesa. Inicialmente apresento uma análise teórica relacionando música, migração e memórias baseada no conceito de memória coletiva (HALBWACHS, 1994)

analisando como a memória atua como elemento de coesão e pertencimento no âmbito das bandas filarmônicas nos países de acolhimento. A seguir analiso o associativismo no contexto da migração como instrumento de união das comunidades migrantes, cooperação mútua, inserção social e no mercado de trabalho, fundamentado nos trabalhos de Nogueira (1998) e Turino (2008). Também analiso como as instituições fundadas pelos migrantes operam como lugares de memória (NORA, 1993), nos quais as ritualizações e práticas da terra natal são materializadas. Apresento, por fim, um mapeamento das bandas filarmônicas portuguesas em atividade nos países de destino da migração onde constatamos a existência destes grupos musicais, descrevendo, também, os fluxos migratórios que lhes deram origem em países como Estados Unidos, Canadá, Venezuela, França e Austrália.

No capítulo 5 apresento um breve histórico da migração portuguesa para o Brasil e para a cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e 1980 baseado em autores como Pires (2010) e Menezes (2012). Apresentarei, também, os resultados da construção das memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro com base no levantamento documental e na pesquisa nos periódicos locais a partir de 1920. Esta investigação revelou, por exemplo, bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro cuja existência eu desconhecia, além de outras informações relevantes para a construção das memórias destas instituições e para a compreensão da realidade atual, como contextos de atuação, sujeitos, tensões e conflitos e cisões nos grupos.

O capítulo 6 traz a análise das narrativas colhidas nas entrevistas individuais e no grupo focal constituído por músicos profissionais que tiveram sua iniciação ou participaram por um período de tempo das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. No início do capítulo trago uma fundamentação teórica sobre o estudo das narrativas baseada em autores como Labov (1972) e Bastos (2005, 2008) e posteriormente, tendo como fundamentação teórica a análise temática (RIESSMAN, 2008), cujo foco central da análise concentra-se no conteúdo das narrativas, analiso os segmentos narrativos colhidos no grupo focal e nas entrevistas individuais a fim de responder às duas últimas questões de pesquisa.

Na Conclusão do trabalho explicito os resultados da pesquisa no tocante à criação das bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa; ao processo de criação e manutenção das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro considerando a relação lembrança/esquecimento; e os motivos que, na minha percepção, contribuíram para a situação atual de declínio se comparada à vivenciada até o início dos anos 1990.

2 **METODOLOGIA**

Neste capítulo apresentarei a descrição detalhada dos procedimentos metodológicos adotados na presente investigação e do *corpus* reunido a fim de cumprir os objetivos específicos da pesquisa elencados na Introdução desta tese, que aqui retomo com o intuito de facilitar a compreensão do leitor: 1) examinar o processo das "bandas filarmônicas" à luz da migração portuguesa a partir da descrição dos fluxos migratórios que lhes deram origem; 2) compreender a prática das bandas filarmônicas em Portugal e investigar o seu processo de criação e implementação na cidade do Rio de Janeiro; 3) construir as memórias desses grupos musicais da cidade do Rio de Janeiro, com base em levantamento documental e entrevistas com atores desse processo; 4) investigar os motivos que levaram à situação atual de declínio das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro.

O *corpus* em que se baseia a tese foi gerado entre 2014 e 2018 e a pesquisa documental perpassou todo este período, inicialmente através de um mapeamento das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, a partir das poucas referências que eu dispunha sobre estes grupos musicais e, a seguir, através da pesquisa nos periódicos locais que evidenciou uma grande quantidade de matérias referentes a estas instituições, sobretudo no tocante às atividades sociais e recreativas. Paralelamente, foram adotados outros procedimentos metodológicos como a revisão de literatura sobre as bandas filarmônicas em Portugal e sobre a migração portuguesa; pesquisa na Internet sobre as bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa; realização de um grupo focal e entrevistas individuais com maestros, músicos e dirigentes que atuaram ou que ainda atuam nas bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, entre 2015 e 2018; e trabalho de campo com observação participante em Portugal e nos Estados Unidos em 2017.

2.1 **Pesquisa bibliográfica**

A pesquisa bibliográfica foi um dos procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa e, conforme relatei anteriormente, perpassou todo o período do doutoramento. Nesta seção detalharei as diferentes perspectivas adotadas na pesquisa bibliográfica para a elaboração da tese.

2.1.1 Mapeando as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro

Conforme evidenciei na Introdução desta tese a revisão de literatura preliminar para a elaboração do artigo a mim solicitado pela Confederação Musical Portuguesa sobre as bandas

portuguesas no Brasil (2012), revelou que o único trabalho acadêmico sobre o tema, até então, era a dissertação de Nogueira (1998).

A partir das referências apresentadas nesta dissertação, tomei conhecimento do *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil* (1929). Editado por Theóphilo Carinhas e elaborado para a Exposição Internacional de Sevilha, esta publicação procura abranger a trajetória da colônia portuguesa no Brasil, desde o final do século XIX, enfatizando o papel do empreendedorismo lusitano no processo de modernização da sociedade brasileira e enaltecendo os feitos da colônia e dos migrantes portugueses nas mais diversas áreas como comércio, indústria, agropecuária, artes e beneficência, entre outras. O álbum faz referência a duas bandas portuguesas no então estado da Guanabara, atual cidade do Rio de Janeiro - a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, fundada em 1920, e a Banda Lusitana, fundada em 1923. Este livro data de 1929 e a pesquisa nos periódicos locais, que será detalhada adiante, revelou que, à altura, já existiam outras duas bandas portuguesas no estado da Guanabara - a Banda Portugal, fundada em 1921 e a Banda União Portuguesa, fundada em 1924, contudo, a publicação não faz referência a estes dois últimos grupos. Neste sentido, Gondar (2016) aponta que um dos binarismos presentes no campo da Memória Social diz respeito às relações entre lembrança e esquecimento. Para autora, perceber o esquecimento enquanto um mal a ser evitado – implica na manutenção da dicotomia que neutraliza e elide a dimensão política de toda memória. Para Gondar (2016) esquecer é um ato que se encontra presente, invariavelmente, em qualquer construção mnemônica e para que uma memória se configure e se delimite, coloca-se, antes de mais nada, o problema da seleção ou da escolha, ou seja, a cada vez que escolhemos transformar ideias, percepções ou acontecimentos específicos em lembranças, outros tantos são relegados ao esquecimento. Segundo a autora, o problema da seleção e da escolha faz da memória o "resultado de uma relação complexa e paradoxal entre processos de lembrar e de esquecer, que deixam de ser vistos como polaridades opostas e passam a integrar um vínculo de coexistência paradoxal." (GONDAR, 2016, p.28). Em consonância com as considerações de Gondar (2016) observamos no *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil* (1929) uma clara escolha pelo esquecimento de duas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. Uma hipótese para a ausência de qualquer referência a estas duas bandas pode ser a obrigatoriedade da aquisição de cotas comerciais para a publicação e anúncio, que as bandas não quiseram ou não puderam pagar.

Apesar do objeto da pesquisa ser as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, no capítulo referente à construção das memórias destas instituições apresentarei as bandas portuguesas identificadas em outros estados do país. O *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil* (1929) também faz referência a duas dessas representantes da filarmonia portuguesa no Brasil,

das quais não tínhamos conhecimento - a Sociedade União Portuguesa, em Santos (SP) e a Banda Luso Sport Club, em Manaus (AM).

As referências encontradas no *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil* a propósito da Banda da Sociedade União Portuguesa, em Santos (SP), levaram-nos ao *Almanaque de Santos* (1971), escrito por Olao Rodrigues e que dedica uma seção às "Bandas Musicais do Passado Santista". Nesta seção do almanaque o autor relata que houve períodos nos quais a cidade contava com 3 ou 4 bandas em atividade, mas que à época da edição da publicação, só a Banda Carlos Gomes estava em funcionamento ainda assim, segundo Rodrigues (1970), "por abnegação dos integrantes e dedicação íntima da diretoria" (RODRIGUES, 1970, p. 84). O autor relaciona, ainda, algumas bandas musicais que em diferentes períodos tiveram destaque no município e é curioso observar a existência de diversas bandas portuguesas das quais também não tínhamos conhecimento, além da Sociedade União Portuguesa, já citada anteriormente, como a Sociedade Musical Luso-Brasileira, a Sociedade Musical Lusitana e a Banda Colonial Portuguesa.

Outra fonte consultada, a partir de pesquisa realizada na Internet foi o livro "Homens e Instituições no Rio" - de autoria de C. Cortés e que foi publicado em 1957. Neste livro o autor afirma que, tendo chegado há dois anos na cidade do Rio de Janeiro, se interessou por saber o que era e quem eram as instituições e personagens cujos nomes figuravam, diariamente, na imprensa, no rádio e na televisão e eram temas de conversas correntes. O livro, editado pelo próprio autor, teve como fontes de pesquisa, visitas às instituições, repartições e entidades, questionários enviados às personalidades sobre sua vida e obra e consultas nos arquivos da Agência Nacional. Cortés (1957) justifica a realização deste trabalho afirmando que para conhecer e compreender uma cidade "é necessário estudar as suas unidades básicas, quer dizer, as suas instituições e a força atuante das mesmas, seja, as unidades humanas a cujo cargo estão. " (CORTÉS, 1957, p. VIII). Neste livro, na seção referente às instituições, o autor reserva uma parte específica para as Associações Portuguesas da cidade do Rio de Janeiro e, nela, discorre sobre a Banda Lusitana e a Banda Portugal informando dados de fundação, endereço, composição da diretoria, à época, e, no caso da Banda Portugal, uma relação com os sócios fundadores da entidade - os músicos que participaram do primeiro em ensaio, em 26 de agosto de 1921.

No Livro "Rio de Janeiro, uma cidade portuguesa, com certeza: uma proposta para manter a característica lusitana da cidade" - Escrito por Helio de Araujo Evangelista (2008), encontramos algumas referências aos orfeões e bandas fundadas pelos migrantes portugueses

na cidade do Rio de Janeiro. Em determinado trecho, o autor cita, nominalmente, a Banda Portugal e a Banda Lusitana:

No que diz respeito às bandas e orfeões temos: Orfeão Português (fundado em 15/6/1915 para promover coral e um corpo de clarinete); Banda de Portugal (fundada em 26/8/1921 com o nome "Sociedade Nova Banda de Música da Colônia Portuguesa", posteriormente, passou a se denominar Banda de Portugal, em 5/8/1925); Orfeão Portugal do Rio de Janeiro (fundado em 26/5/1923 para desenvolver a música); Banda Lusitana (fundada em 19/6/1923). (EVANGELISTA, 2008, p. 59)

Observamos que, apesar de Evangelista ter escrito seu livro em 2008, a citação acima não faz nenhuma referência à Banda Irmãos Pepino, que ainda segue em atividade, ou às demais bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, possivelmente pelo fato de que o autor tomou como referência para citar as bandas e orfeões o livro "Homens e Instituições no Rio", escrito por C. Cortés que data de 1957, sobre o qual já explanamos anteriormente.

Também conseguimos obter, nesta pesquisa preliminar, dois registros fonográficos comerciais da Banda Portugal e da Banda Lusitana, os quais detalharemos abaixo

1) O LP Portugal Canta e Dança no Brasil, lançado pelo selo "Sagres" com direção musical e regência do Maestro Jaime Mendes, não indica a data da gravação nem do lançamento[2]. Possui, na Face B uma "Rapsódia de Temas Folclóricos" com arranjo de Lopes de Figueiredo e orquestração do maestro Jaime Mendes executada pela Banda Portugal e Banda Lusitana do Rio de Janeiro em conjunto. Em uma das entrevistas com o maestro José Soares, atual maestro da Banda Portugal, o mesmo informou que participou dos ensaios, mas não atuou na gravação do disco por problemas pessoais. Ele também nos informou que a rapsódia em questão se chama, na verdade, "Portugal de Norte a Sul" e que seria uma composição do próprio maestro Jaime Mendes.

2) O LP Portugal Canta e Dança no Brasil vol. 2, lançado em 1972 pelo selo "Tropicana" presta homenagem a duas localidades de Portugal - Lisboa e Póvoa de Varzim. O Lado B do LP, que presta homenagem à cidade de Lisboa, é executado pelo Grupo do Orfeão Português do Rio de Janeiro em conjunto com a Banda Lusitana e apresenta uma série de Marchas Populares de Lisboa[3]. Não há referências, no LP, à direção musical nem à regência dos grupos.

---

[2] No capítulo 5 apresentaremos um pequeno resumo biográfico do maestro Jaime Mendes, onde consta que ele viveu no Brasil em dois períodos distintos, o primeiro deles entre 1951 e 1958 e o segundo entre 1960 e 1968. Pelas características da gravação acreditamos que este LP tenha sido gravado no segundo período em que esteve no Brasil. O maestro José Soares não soube precisar o ano durante a suas entrevistas.

[3] Desfile organizado que ocorre em Lisboa, na véspera do dia de Santo Antônio, no qual, grupos de marchantes, em representação dos seus bairros, cantam e dançam, ao longo do trajeto que percorre a Avenida da Liberdade até a Praça dos Restauradores, onde são avaliados por uma comissão julgadora, acompanhados por um pequeno grupo

Por fim consegui reunir, no meu acervo pessoal, além da minha carteirinha de músico da Banda Lusitana emitida em 21 out. 1988, fotos da participação da Banda Lusitana no XIV Encontro Estadual de Bandas de Música Civis realizado, em 1989, na cidade de Nova Friburgo (RJ), e algumas fotos da apresentação que a banda fez em Varginha (MG), em 1990, além de algumas fotos da banda tocando em sua sede por ocasião de um dos seus aniversários. Também do meu acervo pessoal constam dois DVDs, originalmente gravados em fitas VHS, da Banda Lusitana se apresentando no XIV Encontro Estadual de Bandas de Música Civis realizado, em 1989, na cidade de Nova Friburgo (RJ) e do Encontro de Bandas Luso-Brasileiras promovido pelo Radialista Antônio Vieira criador e apresentador do Programa "Encontro Com Portugal" (*in memoriam*), em 1993, na sede da Banda Irmãos Pepino com a participação da Banda Portugal, Banda Lusitana, Banda Irmãos Pepino e da Banda Luso-Brasileira de Niterói.

2.1.2 Uma arqueologia sobre as bandas filarmônicas em Portugal

Quando iniciei, em 2014, a pesquisa a propósito das bandas civis fundadas pelos migrantes portugueses na cidade do Rio de Janeiro no século XX, no âmbito do doutoramento, procurei compreender como se operava esta realidade em Portugal e suas semelhanças/diferenças com as bandas portuguesas desta cidade. Tive acesso, logo no começo da pesquisa, a dois trabalhos acadêmicos que foram fundamentais para que eu iniciasse a compreensão das características e práticas destes grupos musicais em Portugal - a tese de doutorado de Katherine Brucher (2005), na qual a autora faz uma etnografia da Festa de Santo Antonio na freguesia dos Covões a partir da sua atuação e pesquisa junto à banda daquela localidade e a dissertação de mestrado de André Granjo (2005), cujo foco do trabalho reside nas práticas das bandas de música em Portugal.

Entre maio e agosto de 2017 realizei meu Doutorado Sanduíche em Portugal com apoio da CAPES, onde estive sob a orientação da Profa. Dra. Maria do Rosário Pestana, professora da Universidade de Aveiro e coordenadora de diversos projetos de pesquisa, dentre os quais, o projeto "A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)", que tem como objeto principal as bandas filarmônicas em Portugal.

Logo que cheguei à Universidade de Aveiro a Profa. Rosário Pestana me recomendou que realizasse revisão de literatura a propósito das bandas filarmônicas em Portugal a fim de

---

de sopros e percussão chamado "cavalinho", cuja constituição está fixada, no regulamento do certame, desde 1996, por um clarinete, um saxofone alto, dois trompetes, um trombone, um bombardino, uma tuba e uma caixa. (CASTELO-BRANCO, 2010, p. 272 e p.741-742)

conhecer o que foi produzido academicamente até o presente e compreender a dinâmica e peculiaridades destes grupos musicais em terras lusitanas. Esta revisão de literatura durou os quatro meses da minha estada em Portugal e se processou da seguinte maneira:

1) O recorte escolhido para leitura dos trabalhos e publicações excluiu as teses, dissertações e demais publicações sobre Bandas Militares, Educação Musical e Análise Musical, focando as leituras em trabalhos que abordassem as bandas civis amadoras numa perspectiva histórica, de estudo de caso, de análise e mudanças dos repertórios ou etnográfica.

2) Foram consultados, para leitura do recorte definido, os repositórios das bibliotecas da Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Aveiro, Universidade de Coimbra, Universidade de Évora, Universidade do Minho, Universidade do Porto e Universidade de Lisboa e foram selecionadas para leitura e estudadas 3 teses[4] (Lourosa, 2012; Sousa, 2013; Minelli, 2013) e 6 dissertações[5] (Lemos, 2013; Neto, 2009; De Matos, 2009; Peixe, 2012; Lopes, 2012; Moreira, 2014).

A partir do contato com o professor André Granjo, professor de Regência de Orquestra de Sopros, também na Universidade de Aveiro, e estudioso das bandas filarmônicas em Portugal, me foi recomendada a leitura de dois capítulos de livros e um artigo publicado[6] em um periódico científico, todos de sua autoria, com foco nas mudanças de contextos

---

[4] LOUROSA, Helena Maria Matos. À sombra de um passado por contar: Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Tese de Doutoramento - Universidade de Aveiro, 2012.
SOUSA, Pedro Alexandre Marcelino Marquês de Sousa. As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas. Tese de Doutoramento - Universidade de Aveiro, 2013.
MINELLI, Carla. Sem Música Não Há Festa! Apresentação e Participação Cívica Entre Compromissos e Brio na Pocariça. Tese de Doutoramento - Universidade Nova de Lisboa, 2013.
[5] LEMOS, Ana Silvia Alves. A Banda Filarmónica como Associação e meio de Animação Sociocultural: Estudo de Caso da Banda de Amares. Dissertação de Mestrado - Universidade do Minho, 2013.
NETO, Manuel Bernardo dos Santos. A Sociedade Filarmónica Lousanense: Contributo Para a Sua História Entre 1853 e a Implantação da República. Dissertação de Mestrado - Universidade de Coimbra, 2009.
DE MATOS, Vítor Hugo Ferreira. A Sociedade Filarmónica Vimaranense e a Figura de Sousa Morais (1863-1919). Dissertação de Mestrado - Universidade do Minho, 2009.
PEIXE, Maria José Carrasco. Contributos para as Memórias Musicais do Concelho de Cascais - Estudo de casos das Bandas de Carcavelos e de Talaíde nas suas identidades, performances, patrimonializações, encenações… Dissertação de Mestrado - Universidade Nova de Lisboa, 2012.
LOPES, Ana Rita Oliveira. Filarmónica Recreio dos Artistas: Processos de Sociabilidade em Contextos de Exibição e Performance. Dissertação de Mestrado - Universidade Nova de Lisboa, 2012.
MOREIRA, Fausto Manuel Nunes. O reportório das Bandas Filarmónicas dos distritos de Aveiro e Coimbra. Análise e estudo da sua evolução desde 1980. Dissertação de Mestrado - Universidade de Aveiro, 2014.
[6] GRANJO, André. O projecto de encomendas de música para banda da S:E:C: de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais. In: CARDOSO, J.M. Barbosa; MIRANDA, Margarida Lopes de (coord.). Sons do Clássico no 100° Centenário de Maria Augusta Barbosa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. P.229-247.
GRANJO, André. As mudanças institucionais no universo das Bandas Filarmónicas. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.). Do século XX ao século XXI: processos, práticas musicais e músicos emergentes. Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debate, 2010.
GRANJO, André et al. Do Coreto ao Auditório (evolução do paradigma estético e performativo das Bandas Filarmónicas Portuguesas). In: Glosas, n.3, Lisboa, 2011. P. 77 - 81.

performativos e repertórios das bandas civis amadoras, sobretudo após a Revolução dos Cravos, em 1974, analisando as iniciativas do novo governo democrático de apoio às filarmônicas como o projeto de encomenda de obras para banda (1975-1983) a alguns dos mais importantes compositores portugueses deste período.

No fim da minha estada de quatro meses em Portugal me reuni com a Profa. Dra. Salwa Castelo-Branco, presidente do Instituto de Etnomusicologia - música e dança (INET-md) e uma das mais importantes e respeitadas etnomusicólogas do país, na Universidade Nova de Lisboa, que me recomendou a leitura das entradas relacionadas às bandas filarmônicas na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*[7], coleção elaborada sob sua direção e que aborda diversos aspectos inerentes a estes grupos musicais. A leitura deste material foi efetuada no meu retorno ao Brasil, pois consegui adquirir os quatro volumes em Portugal e, no decorrer deste trabalho, faremos referência por diversas vezes a esta fonte que trouxe, também, relevantes contribuições à investigação.

Em dezembro do mesmo ano retornei a Portugal para participar do Post-in-progress - VI Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos em Música e Dança – Aveiro, quando adquiri o recém-lançado livro *Bandas de Música Na História da Música em Portugal* (2017), de Pedro Marquês de Sousa cuja leitura foi realizada no Brasil e também serviu de importante subsídio para a presente pesquisa

A leitura de todas estas fontes me permitiu compreender melhor o universo das bandas filarmônicas em Portugal no tocante a diversos aspectos como: influência do elemento religioso na criação destes grupos, contextos performativos, mudanças nos repertórios, elevação do nível artístico, territorialidades e rivalidades, dentre outros, e que fundamentarão teoricamente, juntamente com a observação participante que realizei junto à Banda Nova de Fermentelos, as semelhanças e diferenças na reprodução do modelo das filarmônicas portuguesas pelas suas congêneres na cidade do Rio de Janeiro, nosso principal objeto de estudo e com as quais tenho uma ligação de trinta anos atuando como músico, maestro, diretor e colaborador.

2.1.3 Etapas iniciais da compreensão da migração portuguesa

Sempre me intrigou a possibilidade de que só existissem bandas portuguesas, fora de Portugal, no estado do Rio de Janeiro, visto que o fenômeno da migração portuguesa se deu em grande escala e para diversos países, conforme informa Pires (2010). Quando indagava os migrantes portugueses que atuavam nas bandas da colônia da cidade do Rio de Janeiro se

[7] CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Org.) Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debate, 2010.

tinham conhecimento da existência de outras bandas portuguesas no Brasil, ou mesmo no exterior, a resposta era negativa. Tal como a obsessão do homem em encontrar vida no universo, iniciou-se a minha busca à possível existência de bandas filarmônicas portuguesas fora de Portugal e do Brasil, pois, se haviam bandas portuguesas no Rio de Janeiro por que não haveria de existir em outros países de destino da migração?

O ponto de partida para que eu pudesse verificar a existência de bandas filarmônicas portuguesas em alguns dos diferentes países de acolhimento da migração lusa foi o site www.bandasfilarmonicas.com. Este site, idealizado e mantido pela loja de instrumentos musicais "Palácio dos Músicos - Cardoso e Conceição", é dedicado às bandas filarmônicas em Portugal e contém uma série de informações a propósito destes grupos musicais no país como: catalogação das bandas filarmônicas por distrito com respectivos históricos; relação dos maestros das bandas e seus currículos; entrevistas; programação de atividades das bandas; classificados; vídeos; reportagens; artigos; e uma das seções que mais nos chamou atenção no que tange à pesquisa - a catalogação de bandas filarmônicas portuguesas em diferentes países de destino da migração portuguesa, a saber: Estados Unidos, Canadá, Austrália, França e Brasil.

A partir das informações disponibilizadas nesse site, iniciei intensa pesquisa pela internet e me deparei com fontes que informavam da existência de outras bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa que não constavam do site. As fontes visitadas foram os *sites* das próprias bandas, além dos seguintes *sites*: Portal das Comunidades Portuguesas[8]; Museu da Emigração Açoriana[9]; Lusoplaza[10] - site que divulga as touradas na Califórnia; A Diáspora[11] - site canadense para divulgação das atividades da colônia portuguesa naquele país; e Roteiro das Bandas Filarmónicas dos Açores/Comunidades[12], site mantido pelo Governo Regional dos Açores e dedicado às bandas filarmônicas nos Açores e às bandas filarmônicas fundadas pelos migrantes açorianos nos países de destino da migração portuguesa. Cabe ressaltar que no início da pesquisa, em 2014, muitas das bandas identificadas possuíam *sites* próprios. No decorrer da pesquisa pude verificar que, gradativamente, a maioria destas bandas excluiu seus *sites* e migrou para a rede social Facebook onde mantêm páginas para divulgação das suas atividades.

---

[8] O endereço do Portal das Comunidades Portuguesas é <https://www.portaldascomunidades.mne.pt/pt/> Acesso em 08 ago.2018

[9] O endereço do site do Museu da Emigração Açoriana <http://www.cm-ribeiragrande.pt/mea/> Acesso em 08 ago.2018

[10] O endereço do site Lusoplaza é <http://lusoplaza.com/> Acesso em 10 ago.2018

[11] O endereço do site A Diáspora é <www.adiaspora.com> Acesso em 20 ago.2018

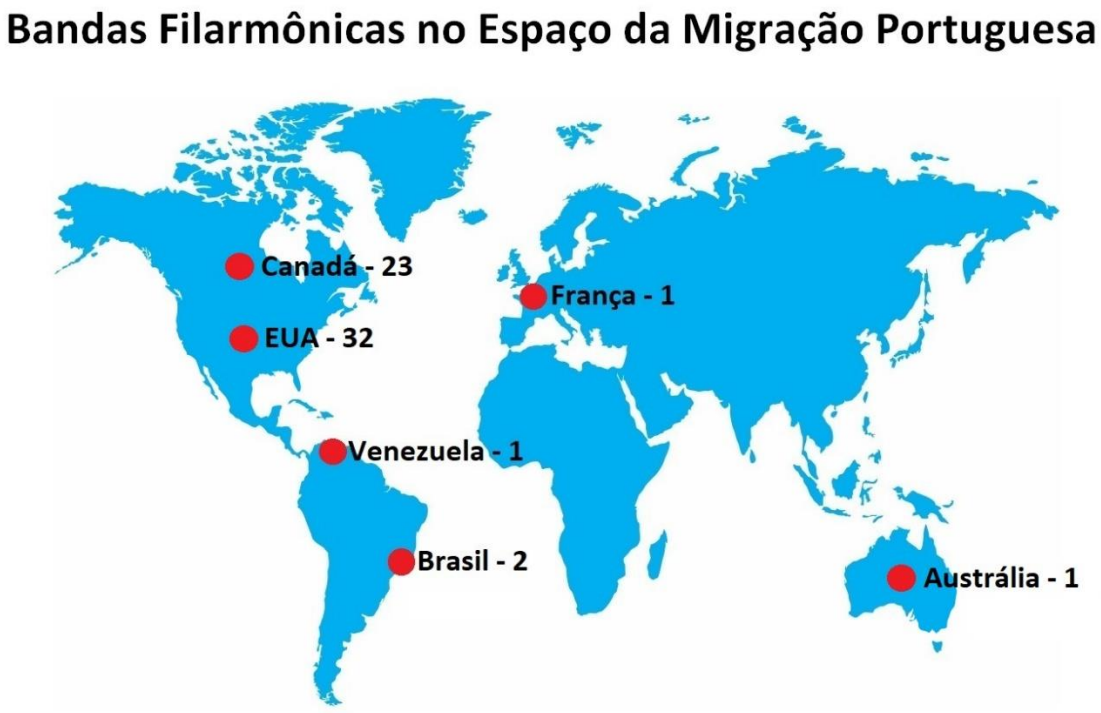
[12] O endereço do site Roteiro das Bandas Filarmónicas dos Açores/Comunidades é <pt.filarmonicasazores.com> Acesso em 28 jun.2018

Uma vez identificadas as bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa procurei compreender os fluxos migratórios que lhes deram origem e, neste sentido, a revisão de literatura sobre a migração portuguesa revelou-se de extrema importância. A principal fonte consultada foi o livro *Portugal - Atlas das Migrações Internacionais* (2010), organizado por Rui Pena Pires no âmbito das comemorações pelo centenário da República em Portugal. Este livro aborda, inicialmente, a história da migração portuguesa, de meados do século XIX ao final da década de 1970. Em seguida, são tratados os principais fluxos migratórios com origem em Portugal a partir de 1850 - em primeiro lugar, o fluxo migratório transatlântico, que teve o Brasil como principal destino e, posteriormente, a migração dentro da Europa dominante a partir da década de 1960, que teve a França como destino mais procurado. Interrompida, segundo Pires (2010) em 1974, a migração portuguesa voltou a crescer no quadro da integração europeia, contudo não foi retomada para os destinos transatlânticos do século XX. Brasil e Venezuela, bem como os Estados Unidos e o Canadá, já não mais exerciam a atração de antes, conforme abordaremos no capítulo 4.

Outras fontes foram consultas, de forma complementar a Pires (2010), no tocante à migração portuguesa para os países nos quais identificamos a existência de bandas civis amadoras fundadas pelos migrantes portugueses nos moldes das bandas filarmônicas em Portugal, tais como Ricou (2006), Leal (2007), Rogers (2008) e Almeida (2009), com referência à migração portuguesa para os Estados Unidos; Cabral (2002) a propósito da migração portuguesa para o Canadá; Gomes (2009) sobre a migração portuguesa para a Venezuela; Fontes (s.d.) e Bizarro (2006) com relação à migração portuguesa para a França; Veloso (2002) e Christello (2010) no tocante à migração portuguesa para a Austrália; e Fontes (s.d.) e Menezes (2012) com referência à migração portuguesa para o Brasil.

O cruzamento de todas estas fontes me permitiu construir um painel da distribuição das bandas filarmônicas portuguesas em atividade no espaço da migração portuguesa, no ano de 2018, conforme ilustra o mapa abaixo.

Figura 1 - Mapa com a distribuição das bandas filarmônicas portuguesas em atividade no espaço da migração portuguesa, em 2018. Os números indicam a quantidade de bandas filarmônicas portuguesas identificadas em cada país.



O mapa evidencia que, durante a pesquisa, conseguimos identificar a existência de 32 bandas portuguesas em atividade nos Estados Unidos, 23 no Canadá, duas no Brasil, uma na Venezuela, uma na França e uma na Austrália cujos detalhamentos serão apresentados no capítulo 4 desta tese.

2.1.4 Periódicos locais e as bandas filarmônicas portuguesas na cidade do Rio de Janeiro

Uma parte relevante da pesquisa documental foi realizada em periódicos locais disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no Acervo Digital do jornal *O Globo* entre as décadas de 1920 e 2010. A relação com os periódicos consultados está descrita no Anexo 1 desta tese, e a pesquisa nesses periódicos nos revelou a existência de bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro das quais não tínhamos conhecimento como a Banda União Portuguesa e a Banda Luso-Brasileira.

A pesquisa anos periódicos locais decorreu entre 2014 e 2018, durante todo o percurso do doutoramento, e a grande maioria das notícias publicadas nos jornais locais a propósito das bandas portuguesas, em especial, após o ano de 1926, dizem respeito às atividades recreativas e sociais. Em alguns periódicos as notícias relacionadas a estas instituições figuravam nas colunas dedicadas às sociedades recreativas como os Democráticos, Fenianos, Tenentes do Diabo e Ameno Resedá, além de associações recreativas portuguesas como os Orfeões Português e Portugal e o Clube Fraternidade Lusitânia, entre outras. Outros periódicos

possuíam seções dedicadas à comunidade portuguesa no Rio de Janeiro como o *Diário de Notícias*, com a seção "Portugal Continental e Ultramarino", *O Paiz*, com a coluna "Seção Portuguesa", *O Imparcial* com a "Secção Portugueza" e o *Correio da Manhã*, com a coluna "Portugal no Brasil", que publicavam notícias de Portugal e informavam das atividades associativas da colônia no Rio de Janeiro, nelas incluídas as atividades das bandas portuguesas.

Abaixo apresentamos duas tabelas referentes às ocorrências sobre as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro que constam nos periódicos locais consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional entre as décadas de 1920 e 2010. À esquerda constam os nomes das bandas identificadas na pesquisa, por ordem cronológica de fundação e, cada coluna, informa o número de ocorrências referentes à cada banda por década.

Tabela 1: Ocorrências de cada banda por década na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Décadas de 1920 a 1960)

Banda/Décadas	1920	1930	1940	1950	1960
Centro Musical da Colônia Portuguesa	683	17	-	-	-
Nova Banda da Colônia Portuguesa	154	-	-	-	-
Banda Lusitana	706	1290	667	408	361
Banda União Portuguesa	550	21	-	-	-
Banda Portugal	2189	5529	3433	2362	1191
Sociedade Musical Brasil-Portugal	-	-	-	01	01
Banda Irmãos Pepino	-	-	-	02	05
Banda Luso-Brasileira	-	-	-	-	-
Banda Portuguesa da Guanabara	-	-	-	-	-

Tabela 2: Ocorrências de cada banda por década na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Décadas de 1970 a 2010)

Banda/Décadas	1970	1980	1990	2000	2010
Centro Musical da Colônia Portuguesa	-	-	-	-	-
Nova Banda da Colônia Portuguesa	-	-	-	-	-
Banda Lusitana	176	102	04	-	-
Banda União Portuguesa	-	-	-	-	-
Banda Portugal	851	746	52	05	-
Sociedade Musical Brasil-Portugal	02	12	-	-	-
Banda Irmãos Pepino	16	16	02	01	-
Banda Luso-Brasileira	-	-	-	-	-
Banda Portuguesa da Guanabara	23	04	-	-	-

De forma análoga apresentamos, abaixo, duas tabelas referentes às ocorrências sobre as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro que constam no Acervo Digital do jornal *O Globo* entre as décadas de 1920 e 2010.

Tabela 3: Ocorrências de cada banda por década no jornal *O Globo*
(Décadas de 1920 a 1960)

Banda/Décadas	1920	1930	1940	1950	1960
Centro Musical da Colônia Portuguesa	09	-	-	-	-
Nova Banda da Colônia Portuguesa	-	-	-	-	01
Banda Lusitana	58	99	37	16	63
Banda União Portuguesa	02	-	-	-	-
Banda Portugal	92	394	92	39	190
Sociedade Musical Brasil-Portugal	-	-	-	-	01
Banda Irmãos Pepino	-	-	-	-	02
Banda Luso-Brasileira	-	-	-	-	01
Banda Portuguesa da Guanabara	-	-	-	-	-

Tabela 4: Ocorrências de cada banda por década no jornal *O Globo*
(Décadas de 1970 a 2010)

Banda/Décadas	1970	1980	1990	2000	2010
Centro Musical da Colônia Portuguesa	-	-	-	-	-
Nova Banda da Colônia Portuguesa	-	-	-	-	-
Banda Lusitana	30	36	04	-	-
Banda União Portuguesa	-	-	-	-	-
Banda Portugal	67	137	192	05	03
Sociedade Musical Brasil-Portugal	-	10	-	-	-
Banda Irmãos Pepino	11	28	06	01	-
Banda Luso-Brasileira	-	-	-	-	-
Banda Portuguesa da Guanabara	22	05	-	-	-

As tabelas acima evidenciam o quantitativo de matérias consultadas ao longo da pesquisa e denotam, também, o gradativo processo de apagamento pelo qual passaram estas instituições, sobretudo a partir da década de 1940, quando podemos perceber uma queda acentuada no número de ocorrências relativas a estas associações e seus corpos executantes. Cabe destacar que a quantidade de periódicos em circulação também diminuiu com o passar dos anos, em virtude do surgimento dos novos meios de comunicação.

A consulta aos periódicos foi fundamental no processo de construção das memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, pois revelou informações relevantes como grupos dos quais não tínhamos conhecimento; ocasiões e locais nos quais as bandas se apresentavam; repertórios que as bandas executavam; nomes de maestros, músicos e diretores; atividades sociais e recreativas promovidas pelas bandas entre outras informações que serão apresentadas no capítulo 5 referente à construção das memórias destes grupos musicais da cidade do Rio de Janeiro.

2.2 **Entrevistas**

> O emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social que introduz, então, esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos atores em termos mais conceptuais e abstratos, muitas vezes em relação a outras observações. A entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos. (GASKELL, 2015, p.65)

A citação que abre esta seção evidencia a relevância do uso da entrevista na pesquisa qualitativa como procedimento metodológico que tem por objetivo compreender, de forma detalhada, as relações entre os atores sociais em contextos sociais específicos.

Durante a presente pesquisa foram adotados, também como procedimentos metodológicos, a realização de um grupo focal e entrevistas individuais com sujeitos que atuaram ou ainda atuam nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro.

Todos os participantes leram e assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) antes do início de cada entrevista[13] e autorizaram a publicação dos seus nomes reais na pesquisa. Alguns participantes como Fábio Brum, Nélson Oliveira e Delton Martins, pediram, inclusive, que eu mencionasse seus nomes e sobrenomes, pois gostariam que fossem evidenciadas e ficassem registradas as suas participações na pesquisa.

2.2.1 Grupo focal

Outro procedimento metodológico que embasa a presente pesquisa foi a realização de um grupo focal. O grupo focal é um procedimento metodológico utilizado na pesquisa qualitativa, no qual, um grupo de participantes interage orientado por um mediador que é o catalisador da interação ao social (comunicação) entre estes participantes, conforme define, Gaskell (2015). Sua principal diferença com relação à entrevista individual é o número de participantes envolvidos. No grupo focal interagem diversos participantes, enquanto que, na entrevista individual interagem, somente, o entrevistador e o entrevistado.

---

[13] Com relação à ética na pesquisa científica, a presente investigação foi aprovada na Plataforma Brasil, em 29 maio 2015, e está registrada sob o número CAAE 47701715.7.0000.5285.

Flick (2009) considera que a marca que define os grupos focais é o uso explícito da interação do grupo para a produção de dados e insights que seriam menos acessíveis sem a interação verificada em um grupo. Neste sentido, Gaskell (2015) considera que o objetivo do grupo focal é estimular os participantes a falar e a reagir àquilo que outras pessoas no grupo dizem. Para o autor, o grupo focal é uma interação social mais autêntica do que a entrevista individual, pois nela os sentidos ou representações que emergem são mais influenciados pela natureza social da interação do grupo em vez de se fundamentarem na perspectiva individual, como no caso da entrevista individual. Contrastando com a narração produzida em forma de monólogo na entrevista individual, os processos de construção da realidade social são apresentados de modo que integram as narrativas conjuntas dos participantes. Os grupos focais partem de uma perspectiva interacionista e buscam mostrar o modo como uma questão é construída e alterada ao ser debatida em uma discussão de grupo, avalia Flick (2009). Na perspectiva de Gaskell (2015), a interação do grupo pode gerar humor, emoção, espontaneidade e intuições criativas. Para o autor, nos grupos focais, os participantes estão mais propensos a acolher novas ideias e a explorar suas implicações. Neste sentido, para o autor, o grupo focal é um ambiente mais natural e holístico, no qual, os participantes levam em consideração os pontos de vista dos outros na formulação de suas respostas e comentam suas próprias experiências e as dos outros.

Flick (2009) considera que os grupos focais podem ser aplicados como um método em si mesmo ou em combinação com outros métodos – levantamento documental, observações e entrevistas individuais, como é o caso da presente pesquisa. Contudo, o autor aponta algumas desvantagens na realização dos grupos focais que ilustram as vantagens da entrevista individual: nem todos os convidados comparecem e alguns grupos planejados são difíceis de reunir, por exemplo, pessoas de idade avançada ou mães com filhos muito pequenos. Para Flick (2009), estes problemas podem ser contornados através de entrevistas individuais, que podem ser agendadas para um tempo e lugar conveniente para o entrevistado, como foi o caso da nossa pesquisa com relação aos dois maestros das duas bandas portuguesas em atividade na cidade do Rio de Janeiro, que atualmente, estão na faixa dos 80 anos de idade.

O grupo focal foi realizado no dia 20 de julho de 2015 em uma das salas do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. A interação foi toda registrada em áudio e teve duração de 02h17min56seg. A negociação para a realização deste grupo focal não foi fácil, pois todos os participantes são músicos profissionais de destaque nas suas respectivas áreas e, por isso, muito ocupados. Entre idas e vindas a negociação durou cerca de um mês até que conseguíssemos uma data e horário nos quais todos pudessem estar presentes. A pretensão

inicial era convidar participantes que, através do meu conhecimento pessoal prévio, tivessem recebido sua iniciação musical ou atuado, quando jovens, em uma das bandas portuguesas da cidade vindo, posteriormente, a se profissionalizar na música, pois era minha intenção demonstrar a relevância das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro como instrumento de educação musical. Foram convidados para a realização do grupo focal seis participantes e, no dia estabelecido, todos compareceram além de mim e da Profa. Dra. Diana de Souza Pinto que atuamos como mediadores. De forma não intencional percebi posteriormente que, entre os seis participantes, havia quatro luso-descendentes - três deles - Nelson Henrique, Nelson Oliveira e Carlos Soares de primeira geração - e Fábio Brum de segunda geração. O avô do participante Delton Martins era espanhol, mas tocou muitos anos na Banda Portugal e na Banda Portuguesa da Guanabara, onde ensinou os primeiros passos ao neto, segundo seu próprio relato de experiência pessoal. Somente o participante Levi Chaves, não é descendente próximo de outra nacionalidade diferente da brasileira. Apesar de todos serem profissionais da música, atuam em segmentos distintos. Muitos deles não tinham contato ou não se viam há muitos anos o que foi muito interessante pois, antes mesmo que fizéssemos qualquer pergunta do roteiro previamente estabelecido teve início, espontaneamente, uma interação muito rica em informações que foi, em grande parte registrada em áudio. Neste momento da interação, por exemplo, o tema da rivalidade entre as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro emergiu de forma espontânea e veremos no capítulo 5 que este tema foi recorrente em todas as entrevistas realizadas para a pesquisa. O áudio do grupo focal foi transcrito na íntegra, inicialmente por uma pessoa cujo resultado final e o preço não me agradaram. Posteriormente recebi a indicação a propósito da colega do PPGMS Clara Martins que executava este serviço e que acabou por refazer esta transcrição e também transcrever, na íntegra, todas as entrevistas individuais.

A seguir apresentarei um quadro que contém algumas informações sobre os participantes do grupo focal a fim de melhor contextualizar o leitor. Estas informações foram obtidas através de um formulário individual de informações elaborado por mim e que foi preenchido por todos os participantes ao término de suas respectivas entrevistas, no qual, foram solicitadas as seguintes informações:

- Nome
- Data de Nascimento
- Idade
- Local de Nascimento

- Nacionalidade (s)
- Instrumento (s) que toca
- Onde teve sua iniciação musical?
- Qual sua formação profissional?
- De quais (s) banda (s) portuguesa (s) participou? Por quanto tempo?
- Exerceu algum cargo de direção ou função administrativa nestes grupos? Por quanto tempo?
- Participou de alguma outra banda não portuguesa? Qual (s)?

As idades dos participantes informadas no quadro abaixo referem-se à época da realização do grupo focal.

Quadro 1 - Informações sobre os participantes do grupo focal realizado em 20 jul. 2015

Nome	**Migrante ou luso-descendente**	**Idade**	**Profissão**	**Bandas portuguesas em que atuou**	**Funções que desempenhou nesta (s) Banda (s)**	**Tempo de atuação considerando todas as bandas portuguesas que participou**
Nelson Henrique	Luso-descendente de 1ª. geração	56 anos	Músico freelancer	Banda Lusitana, Banda Portuguesa da Guanabara e Banda Portugal	Músico	Não informado
Nelson Oliveira	Luso-descendente de 1ª. geração	47 anos	Músico de orquestra sinfônica	Banda Portuguesa da Guanabara e Banda Portugal	Músico	6 anos
Carlos Soares	Luso-descendente de 1ª. geração	55 anos	Professor de Música	Banda Portuguesa da Guanabara e Banda Portugal	Músico	43 anos
Delton Martins	Não	46 anos	Músico de orquestra sinfônica	Banda Portuguesa da Guanabara e Banda Portugal	Músico	4 anos
Levi Chaves	Não	43 anos	Músico militar	Banda Lusitana, Banda Portugal e Banda Irmãos Pepino	Músico	5 anos
Fábio Brum	Luso-descendente de 2ª. geração	33 anos	Músico de orquestra sinfônica	Banda Irmãos Pepino	Músico	8 anos

Foi estabelecido um roteiro aberto prévio para nortear a interação do grupo focal elaborado em conjunto por mim e pela Profa. Dra. Diana de Souza Pinto. As perguntas abertas têm como objetivo promover a interação entre os participantes e explicitar narrativas. O roteiro foi composto das seguintes perguntas:

1) Em que medida a participação em uma banda portuguesa contribuiu para a sua formação como músico?

2) Como era a relação entre as bandas portuguesas? Como você a caracterizaria?

3) Havia pessoas que se destacavam na instituição? Se sim, quem eram e quais seus papeis?

4) Você conhece alguma outra banda portuguesa no Rio de Janeiro que não a Banda Portugal, Banda Irmãos Pepino, Banda Lusitana e Banda Portuguesa de Niterói?

5) Como você avalia a situação das bandas portuguesas no presente e o que você acredita ter contribuído para a situação atual destas instituições?

As narrativas obtidas durante a interação suscitaram questões de diversas ordens como a rivalidade entre as bandas e relações familiares, além dos possíveis motivos para a situação atual das bandas que serão analisados no capítulo 6 referente à construção das memórias das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro com base nas narrativas colhidas durante a interação.

2.2.2 Entrevistas individuais

Outro procedimento metodológico utilizado foi a realização de entrevistas individuais com maestros, músicos e diretores que atuaram ou ainda atuam nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. Foram realizadas sete entrevistas com cinco participantes diferentes José Ferreira, maestro da Banda Irmãos Pepino; José Soares, maestro da Banda Portugal; Arlindo Schovinder (*in memorian*), ex-presidente da Banda Portugal; Graça Mendes - esposa de Arlindo que atuou como porta bandeira, diretora e atualmente é musicista na Banda Portugal; e José Catarino, músico e diretor na Banda Portuguesa da Guanabara e na Banda Portugal. Os maestros José Ferreira, da Banda Irmãos Pepino, e José Soares, da Banda Portugal foram entrevistados duas vezes cada um em virtude de algumas dúvidas que surgiram a partir da pesquisa nos periódicos locais ou de informações da primeira entrevista e que serão evidenciadas nas subseções 2.2.2.1.1 e 2.2.2.1.2, respectivamente.

As entrevistas individuais foram registradas em áudio e realizadas entre março de 2016 e maio de 2018, conforme evidencia a tabela abaixo.

Tabela 5 - Datas de realização das entrevistas e respectivas durações

Datas de realização das entrevistas e respectivas durações		
José Soares 1	03 mar.2016	02h04min16seg
José Ferreira 1	01 jun.2016	01h43min53seg
Arlindo	01 abr.2017	00h44min04seg
Graça	01 abr.2017	00h49min58seg
José Catarino	11 abr.2017	01h26min15seg
José Ferreira 2	18 fev.2018	01h16min39seg
José Soares 2	02 mai.2018	01h45min53seg

Assim como no grupo focal, foi estabelecido um roteiro aberto prévio que constou das seguintes perguntas:

1 – Conta para gente como foi o processo da sua participação em uma banda portuguesa da cidade do Rio de Janeiro. Como se deu a escolha da (s) banda (s) que participou?

2 - Como era a relação entre as bandas portuguesas? Como você a caracterizaria? Dê algum exemplo...

3 - Como era a relação entre a diretoria e a banda (maestro e corpo executante)? Era tranquila ou havia tensões? Se havia tensões, por quais motivos?

4 - Como a banda se mantinha?

5 - Quais eram as ocasiões em que a banda se apresentava? Havia alguma ocasião em especial? Você se lembra de alguma ocasião em especial em que algo marcante aconteceu? (Pode ser algo triste, engraçado, etc...)

6 - Você considera que é importante a existência das bandas portuguesas? Por que?

7 – Como você avalia a situação das bandas portuguesas, atualmente, e o que você acredita ter contribuído para a situação destas instituições nos dias de hoje?

Nas seguintes subseções descreverei como se deram cada as interações nas entrevistas individuais.

2.2.2.1 Os entrevistados

Nesta subseção descreverei as entrevistas individuais realizadas com cada um dos participantes da pesquisa evidenciando aspectos como: duração das entrevistas; locais de realização; relação prévia com os entrevistados; informações sobre os entrevistados; como se deu o convite para participar da pesquisa; e a negociação para participar das entrevistas.

2.2.2.1.1 Maestro José Soares

A primeira entrevista individual para a pesquisa foi realizada com o maestro José Soares, atual maestro da Banda Portugal, no dia 03 março de 2016. A entrevista ocorreu num dia de semana, à tarde, foi registrada somente em áudio e teve duração aproximada de duas horas. Fiz contato com ele, antes da entrevista, por telefone e expliquei do que se tratava a minha pesquisa e que gostaria de entrevistá-lo, ressaltando a importância da sua participação na investigação. O maestro prontamente aceitou o convite e agendou a entrevista para a semana seguinte numa sala comercial de sua propriedade na região central da cidade do Rio de Janeiro, onde funciona sua alfaiataria. O maestro migrou para o Brasil em 1955, e relatou que a primeira banda portuguesa em que atuou na cidade do Rio de Janeiro foi a Banda Lusitana. Conheço o maestro José Soares há muitos anos, por conta da minha vivência no seio das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, e nosso relacionamento sempre foi muito cordial e cerimonioso, sobretudo, depois que comecei a atuar como regente. O maestro, que tinha 85 anos quando da realização da primeira entrevista, já havia assistido alguns concertos da Banda Filarmônica do Rio de Janeiro (BFRJ), grupo que dirijo desde 2010 e, desde então sempre se referiu a mim como “maestro Seixas”. Também nos encontrávamos, por vezes, nas assembleias da Associação de Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro (ASBAM-RJ), mas conversávamos pouco e sobre amenidades.

No dia marcado para a entrevista fui até sua sala comercial e, antes do início da interação, presenteei-lhe com uma garrafa de vinho português. O maestro, espontaneamente, começou a me mostrar partituras e a falar sobre compositores portugueses, quando lhe pedi autorização para começar a gravar, pois percebi que poderiam emergir informações relevantes. Após essa interação inicial entreguei o TCLE e pedi que lesse e assinasse autorizando o registro da entrevista bem como a sua utilização na pesquisa. Estávamos somente os dois na sala e, a seguir ao preenchimento do TCLE, iniciei a entrevista que seguiu ao roteiro aberto apresentado na subseção 2.2.2 desta tese. Ao final da entrevista o maestro me entregou algumas fotos, programas de concerto e matérias de jornais referentes à Banda Portuguesa da Guanabara e à Banda Portugal que levei para analisar posteriormente.

A segunda entrevista individual com o maestro José Soares ocorreu no dia 02 de maio de 2018 no mesmo local da entrevista anterior, também, num dia de semana à tarde. A interação teve duração aproximada de 01h45min e foi registrada somente em áudio. Solicitei esta nova entrevista, pois a pesquisa nos periódicos locais e a transcrição da primeira entrevista, além do material que o maestro havia deixado comigo ao fim do primeiro encontro, suscitaram algumas

dúvidas que achei relevante tentar elucidar. Entrei em contato com o maestro e expliquei que gostaria de encontrá-lo novamente para devolver o material que havia deixado comigo e fazer mais algumas perguntas a propósito das dúvidas que eu tinha anotado. Elaborei um pequeno roteiro aberto com as questões que eu queria clarificar, do qual constaram as seguintes perguntas:

1) Quem era o Maestro da Banda Lusitana quando o senhor entrou em 1955?
2) O senhor conheceu o Maestro Tavares?
3) Em algumas matérias de jornais que encontrei durante a pesquisa, o Luciano Coelho aparece como presidente da Banda Lusitana e regente, na década de 1960. Alguns anos depois as matérias mostram o Antonio Monteiro regendo a banda e, posteriormente, volta o Luciano Coelho. O que houve neste período?
4) Na foto da Banda Portugal em frente à Casa de Viseu quem era o trombonista careca? O Heitor estava tocando neste dia?
5) O senhor comentou que tinha o material da rapsódia do Jaime Mendes que foi gravada pelas bandas Portugal e Lusitana. Posso ver esse material?
6) O maestro Jaime Mendes regeu a banda durante algum tempo ou foi só para a gravação do disco?

Durante a segunda entrevista individual o maestro respondeu suscintamente às minhas dúvidas e deteve-se, na maior parte do tempo, em situações e fatos que já havia descrito na primeira entrevista. Cabe ressaltar que, em ambas as entrevistas, grande parte das informações que o maestro forneceu referiram-se ao período em que assumiu a regência da Banda Portugal, a partir de 1994, contudo suas contribuições foram relevantes para a pesquisa como poderemos verificar, sobretudo, no capítulo 6, dedicado às memórias colhidas nas narrativas dos participantes da pesquisa.

2.2.2.1.2 Maestro José Ferreira

O maestro José Ferreira, atual maestro da Banda Irmãos Pepino, é um velho conhecido meu, pois, além do nosso contato de muitos anos no ambiente das bandas portuguesas da cidade do Rio de janeiro - eu já havia, inclusive, tocado com a sua banda em um concurso na década de 1990 - também nos encontrávamos nas assembleias realizadas pela extinta Federação Fluminense de Bandas, da qual ele era membro da diretoria, também na década de 1990. Posteriormente nos reencontramos, no ano de 2002, no âmbito da ASBAM-RJ, da qual somos membros fundadores. Muitas das assembleias gerais da ASBAM-RJ foram realizadas na sede da Banda Irmãos Pepino, onde eram sempre seguidas de um farto e delicioso almoço preparado

por sua esposa, D. Josefa. O fato de atuarmos em conjunto na diretoria da ASBAM-RJ acabou por nos aproximar e, em meados de 2004, comecei a frequentar os ensaios da sua banda. Inicialmente eu ia somente para assistir e confraternizar com ele e sua esposa após o ensaio, contudo, o maestro me incentivou a trazer meu instrumento e comecei a tocar bombardino na banda. Em pouco tempo fui promovido a maestro adjunto e diretor da banda, e lá permaneci até 2009, quando me afastei por conta de uma desavença numa assembleia geral. A realização das entrevistas acabou por me reaproximar da banda e voltei a frequentá-la quando retornei da observação participante em Portugal.

A primeira entrevista individual com José Ferreira foi realizada em 01 junho de 2016 na própria sede da banda situada no bairro de Maria da Graça, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, num final de tarde de um dia de semana. O maestro migrou para o Brasil em 1958 e, recém-chegado ao Rio de Janeiro, participou da fundação da Banda Irmãos Pepino naquele mesmo ano. Entrei em contato com o maestro alguns dias antes para explicar-lhe do que se tratava a pesquisa e saber se ele aceitaria participar. Ele aceitou o convite e disse que eu poderia passar na sede da banda qualquer dia após às 18h que ele e a esposa estariam à disposição, com exceção das quintas feiras, dias de ensaio da banda. A ideia inicial para esta entrevista é que participassem o maestro e sua esposa, Sra. Josefa, que acompanha a banda há mais de 40 anos e na instituição faz um pouco de tudo - de porta-bandeira da banda até à sopa que é servida aos músicos no término de cada ensaio. Expliquei ao casal que eu gravaria aquele nosso encontro para ser utilizado posteriormente na pesquisa e solicitei que assinassem os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido, informando-lhes do que se tratava aquele documento e da sua relevância para a pesquisa acadêmica que envolve pessoas. Terminada esta fase inicial posicionei os gravadores e quando avisei que ia começar a gravar, a Sra. Josefa me pediu licença, pois ia comprar pão para comermos com um caldo verde que ela havia preparado para que tomássemos ao término da entrevista. Deixei-a à vontade julgando que ela retornaria logo, pois a padaria não fica distante da sede da banda. Infelizmente ela demorou praticamente todo o tempo da entrevista na rua (quase duas horas) e, quando retornou, ficou cuidando de outras atividades, pois a sede da banda possui um ginásio esportivo que é alugado para escolas e para jogos de futebol de salão, e ela se deteve nessa atividade e não participou da entrevista. Pessoalmente acho que ela não se sentiu muito à vontade diante dos gravadores e "estrategicamente" conseguiu uma forma de driblar a sua participação o que foi uma pena pois ela certamente traria contribuições significativas para a pesquisa participando do processo de construção das memórias da Banda Irmãos Pepino e das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro na interação comigo e com o esposo. Após a entrevista o maestro José Ferreira me

deu algumas partituras que haviam pertencido à Banda Portugal e que foram jogadas no lixo quando a banda deixou sua sede, em 2012, tendo sido encontradas por músicos que tocam nas duas bandas e trazidas para a Banda Irmãos Pepino. Ele também me deu algumas revistas que eram editadas pela banda, na década de 1970, e que eram distribuídas aos associados e continham diversas informações relativas às atividades sociais e recreativas da instituição, além de uma seção dedicada exclusivamente à banda de música.

A segunda entrevista com o maestro José Ferreira foi realizada em 18 de fevereiro de 2018, também na sede da banda. Na ocasião, novamente, sua esposa não participou da interação alegando que tinha que comprar alguma coisa para comermos mais tarde. Esta nova entrevista individual teve duração aproximada de 1h45min e também foi registrada somente em áudio. Assim como no caso do maestro José Soares, elaborei roteiro aberto com as dúvidas que eu havia anotado com relação à pesquisa nos periódicos locais ou informações fornecidas na primeira entrevista. Este roteiro constou das seguintes questões:

1) Você ouviu falar do maestro José Rodrigues Pinho?
2) Em uma das matérias de jornais, do ano de 1967, consta que a sede da banda era na Av. Suburbana, 2446. Que local era este?
3) Em outra matéria encontrei a informação de que, em 1976, a banda ensaiava no Higienópolis Atlético Clube. Por que ela ensaiava lá?
4) Uma das matérias cita que a Banda Irmãos Pepino teria ido a Portugal. Isso foi verdade? A mesma matéria cita a “Comissão Pro-Banda” criada em 1982. O que foi esta comissão?
5) O senhor comentou que tinha o material da rapsódia do Jaime Mendes que foi gravada pelas bandas Portugal e Lusitana. Posso ver esse material?
6) Na entrevista anterior você citou diferentes maestros que regeram Banda Irmãos Pepino nestes 60 anos de existência. Por que eles mudavam tanto?

Diferentemente do maestro José Soares, na segunda entrevista individual o maestro José Ferreira discorreu longamente sobre cada uma das questões que eu havia levado que acabaram por evocar outras memórias, além daquelas que ele já me havia relatado na primeira entrevista. O maestro também retomou algumas situações e fatos da entrevista anterior. Cabe aqui destacar que o maestro, por ser um dos fundadores da banda, acompanha suas atividades initerruptamente há 60 anos e o roteiro aberto mostrou-se uma importante ferramenta no tocante aos pontos que eu queria investigar. Eram tantas as memórias que ele queria compartilhar que, por vezes, desvirtuava-se completamente do assunto e era necessário que eu retomasse a

questão do roteiro. Muitas das suas contribuições para a pesquisa serão evidenciadas nos capítulos 5 e 6.

2.2.2.1.3 Arlindo, Graça e José Catarino

As entrevistas individuais com Arlindo Schovinder (*in memoriam*) e sua esposa, Graça Mendes, foram realizadas num bar de propriedade do casal no bairro da Lapa, região central da cidade do Rio de Janeiro em 01 de abril de 2017. Eu já conhecia Arlindo há muitos anos, como Presidente da Banda Portugal, mas não tinha contato pessoal com ele nem sua esposa. Nossa aproximação se deu em virtude da ASBAM-RJ, da qual fomos fundadores. Como ele sempre ia às reuniões da ASBAM-RJ na companhia de sua esposa Graça, acabei por fazer amizade com ela também. Graça sempre foi uma faz-tudo na Banda Portugal - carregava a bandeira da banda nas festas, preparava o lanche dos músicos e cuidava das fardas, assim como a D. Josefa na Banda Irmãos Pepino. Há alguns poucos anos ela começou a estudar teclado na Escola de Música Villa-Lobos e, atualmente, toca percussão na Banda Portugal.

Minha intenção inicial era que os dois participassem juntos da entrevista, contudo as entrevistas ocorreram separadamente, pois Arlindo me solicitou que não queria que sua esposa presenciasse sua interação nem queria estar presente durante a dela. Arlindo a considerava fã número 1 da Banda Portugal enquanto que ele se afastara da banda por problemas com a diretoria e pude perceber que, por conta disso, guardava uma certa magoa da instituição. Outro complicador para a realização da entrevista individual com Arlindo foi o fato dele trabalhar no seu bar sozinho, durante todo o dia, atendendo os clientes, pois não tinha empregados. Quando entrei em contato com ele para consultá-lo sobre a possibilidade de conceder a entrevista, expliquei-lhe do que se tratava e ele se prontificou em participar, com a ressalva que a entrevista deveria ser realizada num sábado entre 15h e 17h, pois este era o horário de menor movimento no bar e ele poderia me dar atenção e responder às minhas perguntas. Posteriormente pude perceber que o horário escolhido também lhe era adequado, pois coincidia com o ensaio da Banda Portugal, no qual sua esposa estaria participando e, portanto, não presenciaria sua interação comigo. Perguntei-lhe se a entrevista não poderia acontecer num domingo, seu dia de folga, e ele disse que não seria possível, pois, com sol ou chuva, ele invariavelmente desfrutava sua folga na praia e não abriria mão dessa condição. Após algumas tentativas frustradas finalmente consegui agendar a entrevista com ele e sua esposa e combinamos da seguinte forma: eu o entrevistaria em um sábado entre 15 e 17h e, após esse horário, entrevistaria Graça. No dia estabelecido fui até o seu bar e na hora que cheguei realmente não havia nenhum cliente. Entreguei-lhe o TCLE e pedi que ele lesse e o assinasse, antes do início da entrevista. A

interação durou, aproximadamente, 45 minutos e foi registrada somente em áudio. Arlindo foi bastante econômico nas suas respostas e sua entrevista individual foi a que teve menor duração. Por volta das 18h do mesmo dia Graça chegou no bar para sua entrevista individual. Fomos para uma sala anexa ao bar e ali realizei a entrevista que teve duração de quase 50min e foi registrada somente em áudio. Antes do início da entrevista pedi que ela assinasse o TCLE explicando-lhe do que se tratava. Ressalto que, durante a entrevista com Graça, Arlindo sempre arranjava uma maneira de estar por perto para ouvir o que conversávamos e, por vezes, interferia na nossa interação discordando de alguma resposta ou complementando alguma informação dada por ela. No dia 28 do mesmo mês viajei para Portugal, para cursar o Doutorado Sanduíche e quando retornei, quatro meses depois, Arlindo estava hospitalizado, vítima de câncer nos pulmões. Ainda tive tempo de visitá-lo no hospital, logo que cheguei, mas infelizmente ele veio a falecer no dia seguinte à minha visita.

José Catarino atuou como músico e diretor na Banda Portuguesa da Guanabara e na Banda Portugal, onde seu pai foi maestro, entre 1948 e 1991. Eu não o conhecia pessoalmente, somente de vista nas ocasiões nas quais as Bandas Portugal e Lusitana atuavam no mesmo evento. Eu sabia quem ele era, pois, seu pai era o famoso maestro Heitor Catarino, da Banda Portugal, e sua fama vinha a reboque da do pai. Justamente por não ter qualquer contato com ele, não considerava convidá-lo para participar da pesquisa, contudo, quis o destino que viéssemos a nos aproximar: sua sobrinha estava pesquisando na Internet sobre o avô quando se deparou com um artigo de minha autoria no qual eu o citava. O artigo continha meu e-mail e ela fez contato comigo informando que havia ficado muito emocionada em encontrar uma pesquisa que incluía seu avô e que o havia enviado para o seu tio José Catarino. Respondi o e-mail agradecendo suas palavras e perguntei se ela se incomodava de me passar o contato dele. Ela retornou me passando o contato do seu tio e ainda informou que ele gostaria muitíssimo de participar da pesquisa. Liguei para José Catarino e ele demonstrou muito entusiasmo com a minha investigação e se prontificou a participar concedendo a entrevista, com a ressalva de que a mesma deveria ser realizada no seu estabelecimento comercial na localidade de Itaipuaçú, região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro, onde reside atualmente, pois, como não tem funcionários, não poderia deixar a loja sozinha. Ele informou, inclusive, que como ficava na loja de domingo a domingo, eu não precisaria nem agendar a entrevista, bastando ir ao seu encontro. Preferi não correr riscos, visto que a viagem até Itaipuaçú dura cerca de uma hora, e liguei para saber se poderia ir até lá no dia seguinte, no que ele concordou prontamente.

A interação ocorreu na manhã do dia 11 de abril de 2017 na sua loja e foi registrada, somente, em áudio, com duração aproximada de 1h26min. Enquanto atendia seus clientes - seu

estabelecimento comercial é uma loja de materiais de construção - ele ia respondendo às questões do roteiro aberto estabelecido previamente. A entrevista fluiu com muita informalidade e, ao final, ele me convidou para almoçarmos juntos. Durante o almoço emergiram ainda outras memórias que não as que eu havia registrado durante a entrevista e, por fim, me arrependi de não ter gravado aquele momento. A realização da entrevista acabou por nos aproximar e nos falamos constantemente através do WhatsApp.

Por fim cabe assinalar uma conversa entre mim e o Sr. José Vieira realizada em 13 de março de 2018 na Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro, situada no bairro do Estácio, Zona Central da cidade do Rio de Janeiro, antes do ensaio da Banda Filarmônica do Rio de Janeiro grupo, do qual, fomos fundadores em 2010. Meu contato com o Sr. José Vieira já vem de muitos anos, pois também fomos fundadores da ASBAM-RJ, em 2002. Ele é militar reformado e atuou como músico e regente na Banda do Batalhão de Guardas, na cidade do Rio de Janeiro. José Vieira tem 87 anos e, ainda hoje, ministra cursos de reparos de instrumentos de sopros por todo país e em Portugal. Além disso mantém uma oficina para conserto dos instrumentos numa sala na sede da Banda Irmãos Pepino onde é diretor há mais de 20 anos.

O registro em áudio dessa conversa e sua utilização na pesquisa não foram programados, contudo ao começarmos a falar sobre a minha investigação o Sr. José Vieira relatou que havia regido a Banda Lusitana na década de 1980. Neste momento pedi autorização para gravar a conversa que, apesar de não seguir nenhum roteiro, demonstrou-se extremamente rica em informações, sobretudo, partindo de um maestro cuja experiência prévia se deu nas bandas do exército. A conversa revelou, por exemplo, que, apesar da sua expertise como regente, era um *outsider* no que tange às bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, como será evidenciado no capítulo 6 referente à análise das narrativas. Ele autorizou o uso do registro em áudio na pesquisa e, posteriormente, fui até a sua residência onde solicitei que preenchesse o TCLE.

A seguir apresentarei um quadro que contém algumas informações sobre os participantes das entrevistas individuais a fim de melhor contextualizar o leitor. Estas informações foram obtidas através de um formulário individual de informações elaborado por mim e que foi preenchido por todos os participantes ao término de suas respectivas entrevistas, no qual, foram solicitadas as seguintes informações:

- Nome
- Data de Nascimento
- Idade

- Local de Nascimento
- Nacionalidade (s)
- Instrumento (s) que toca
- Onde teve sua iniciação musical?
- Qual sua formação profissional?
- De quais (s) banda (s) portuguesa (s) participou? Por quanto tempo?
- Exerceu algum cargo de direção ou função administrativa nestes grupos? Por quanto tempo?
- Participou de alguma outra banda não portuguesa? Qual (s)?

As idades dos participantes informadas no quadro abaixo referem-se à época da realização do grupo focal.

Quadro 2 - Informações sobre os entrevistados para a pesquisa

Nome	Migrante português ou Luso - Descendente	Idade	Profissão	Bandas portuguesas em que atuou	Funções que desempenhou nesta (s) banda (s)	Tempo de atuação considerando todas as bandas portuguesas que participou
José Ferreira	Migrante português - chegou no Brasil em 1958	80 anos	Açougueiro (aposentado)	Banda Irmãos Pepino, Banda Portuguesa da Guanabara, Banda Portugal e Banda Portuguesa de Niterói	Diretor Musical e maestro na Banda Irmãos Pepino. Músico nas demais bandas.	60 anos
José Soares	Migrante português- chegou no Brasil em 1955	87 anos	Alfaiate (aposentado)	Banda Lusitana, Banda Portuguesa da Guanabara e Banda Portugal	Músico na Banda Lusitana, maestro assistente na Banda Portugal e maestro na Banda Portugal.	58 anos
Arlindo	Não	69 anos	Comerciante	Banda Portugal	Presidente, Vice-Presidente e Diretor	40 anos
Graça	Não	61 anos	Aposentada	Banda Portugal	Diretora e musicista	37 anos
José Catarino	Luso-descendente	64 anos	Comerciante	Banda Portuguesa da	Músico e Secretário	24 anos

	de 1ª. geração			Guanabara, Banda Portugal e Banda Irmãos Pepino		

2.3 **Observações participantes**

Durante a pesquisa foram realizadas observações participantes em Portugal e nos Estados Unidos, também como procedimentos metodológicos. As observações participantes foram realizadas junto à Banda Nova de Fermentelos, em Portugal, onde atuei como músico durante quatro meses, e durante o 14 Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia, ambas em 2017.

Flick (2009) considera a observação participante uma importante ferramenta de coleta de dados na pesquisa qualitativa. Para o autor, este procedimento metodológico deve ser concreto e concentrado nos aspectos essenciais às questões de pesquisa e o pesquisador deve, cada vez mais, tornar-se um participante e obter acesso ao campo e às pessoas. Neste sentido, Nettl (2008) analisa que a coleta de dados etnomusicológicos é, essencialmente, uma troca humana, e a qualidade da relação humana entre pesquisador e informante está no centro do esforço. Segundo Nettl (2009) a pesquisa etnomusicológica tem percorrido um longo caminho buscando compreender quanto o processo de trabalho de campo afeta o resultado final da pesquisa e quão importante é para o leitor ter uma noção das relações desenvolvidas pelo pesquisador no campo. Para além de uma fria descrição das atividades no campo, o autor considera que, o mais significativo na pesquisa etnomusicológica, é compreender como a experiência no campo nos afeta e às nossas ideias, e como nós, enquanto visitantes, afetamos nossos anfitriões. Nessa perspectiva, Nettl (2009) destaca que, muitas vezes nossos informantes tornam-se parte da nossa família ou, mais provavelmente, nos tornamos parte da família deles.

Nas duas observações participantes que realizei pude experimentar este mesmo sentimento, em consonância com a reflexão de Nettl (2009). Em Portugal, por vezes, eu era obrigado a desligar o telefone celular para poder estudar, pois os amigos que lá fiz, em especial, Paulo Marçalo, engenheiro que toca tuba na Banda Nova de Fermentelos há mais de 20 anos e José Estima, aposentado, que esteve migrado nos Estados Unidos durante dois períodos e tocou na Banda Nova de Fermentelos durante mais de 40 anaos, me convidavam quase que diariamente para jantar em suas residências ou passear com suas famílias. Nos Estados Unidos não foi diferente e, nos poucos dias que lá fiquei, alguns amigos como Daniel Silva e Paulo

Costa queriam estar comigo todo o tempo e nos falamos com regularidade até os dias de hoje. Cabe ressaltar que o fato de eu não ser um *outsider*, foi um grande facilitador na realização das observações participantes, as quais, descrevo a seguir.

2.3.1 Observação participante em Portugal

Mesmo antes de ser selecionado para o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, em Portugal, tinha a convicção de que a minha percepção a propósito do movimento filarmônico em terras lusitanas não seria a mesma se eu não tivesse a oportunidade de participar de uma banda filarmônica, como músico, e vivenciar o seu dia a dia.

No dia 29 de abril de 2017 cheguei em Portugal e fui recebido, no aeroporto, pelo maestro e compositor Valdemar Sequeira, músico militar reformado que conheci, em 2009, quando fui a Portugal, pela primeira vez, participar de um curso de regência de banda organizado pela Banda Sinfónica Portuguesa. O curso decorreu na cidade do Porto e o grupo utilizado nas aulas de regência foi a Banda Militar do Porto, da qual Valdemar fazia parte à época, como músico. Ele participou também do curso como aluno e pude, durante os dias do evento, estabelecer uma amizade com ele que perdura até os dias atuais. Valdemar Sequeira é uma figura proeminente no cenário filarmônico português e pude constatar, no decorrer da pesquisa, que suas obras são executadas pelas bandas filarmônicas em Portugal e no espaço da migração portuguesa. Nos Estados Unidos algumas bandas apresentaram obras de sua autoria durante os concertos do festival. No Brasil, as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro executam suas marchas e rapsódias e a Filarmónica Portuguesa de Paris executou uma rapsódia, também de sua autoria, no concerto que realizou no dia da minha chegada, na cidade de Macedo de Cavaleiros. Após me buscar no aeroporto fomos almoçar num restaurante - por coincidência era dia do seu aniversário - e durante o almoço ele me convidou a participar da banda que dirige na cidade de Vale de Cambra situada a 50km de Aveiro onde residi no período de estudos. Infelizmente não foi possível concretizar o convite do maestro Sequeira, pois não havia disponibilidade de transporte, sobretudo nos finais de semana, de Aveiro para Vale de Cambra e vice-versa.

Alguns dias depois o maestro João Neves, amigo que conheci em 2001 no Brasil quando da vinda da Banda Nova de Fermentelos para uma turnê, me convidou para jantar com ele em Fermentelos, freguesia do Concelho de Águeda e distante 18km da cidade de Aveiro, na casa de primos seus. Apesar de nascido nesta freguesia e ter atuado como maestro da Banda Nova de Fermentelos durante 25 anos, ele reside em Almada, região metropolitana de Lisboa. Atuou como músico e regente na Banda da Guarda Nacional Republicana e, atualmente reformado,

dirige a banda da Sociedade Filarmónica Progresso Matos Galamba, na cidade de Alcácer do Sal, Distrito de Setúbal, que dista cerca de 90km de Lisboa. João Neves só vai a Fermentelos esporadicamente visitar a família e amigos e o jantar para o qual me convidara seria uma destas ocasiões. Neste jantar estavam presentes, dentre os diversos convidados, o atual presidente da Banda Nova de Fermentelos, Aurélio Carvalho, ex-músico da banda e com a qual também havia estado no Brasil, além do atual maestro Orlando Rocha. Durante o jantar o presidente comentou que estava precisando de um trombonista para atuar junto à banda nas festas que começariam no mês seguinte, e o maestro João Neves disse-lhe que eu estava exatamente à procura de um grupo para tocar no período que passaria em Portugal. Naquele instante o presidente me perguntou se eu aceitaria tocar com a banda naquela temporada o que prontamente aceitei tendo recebido a aprovação do maestro Orlando Rocha.

Durante os quatro meses que atuei junto à Banda Nova de Fermentelos, que coincidiram com o verão em Portugal, período no qual as bandas filarmônicas atuam nas festas religiosas das diferentes localidades, pude participar de diversos ensaios e apresentações. Havia levado um caderno de campo do Brasil no qual descrevia detalhadamente, ao fim de cada dia, as observações do campo nas atividades junto à banda. Estas descrições incluíam locais como a sede da banda, a freguesia de Fermentelos e as localidades nas quais a banda se apresentava; horários de ensaios, viagens e apresentações; sujeitos e suas características (maestro, músicos, diretores, familiares e colaboradores da banda); práticas recorrentes como as procissões e *despiques* nas festividades religiosas; características das bandas que tocavam nas mesmas festas que a Banda Nova como repertórios, indumentária e número de componentes; repertórios executados nos ensaios e apresentações pela Banda Nova; dinâmica dos ensaios; rivalidade entre as bandas; convívio entre os músicos; disputas e conflitos internos; as tensões entre a Banda Velha e a Banda Nova que são um dos principais assuntos entre os adeptos da Banda Nova; colaboradores "ocultos" - cujo trabalho é fundamental para a manutenção e desenvolvimento da banda mas que não têm a visibilidade que o corpo musical possui, como o Sr. Fernando Cozinheiro que é responsável por toda parte de comunicação da banda; contexto associativo e escola de música da banda, entre alguns outros mais, que me permitiram reunir um rico e vasto corpora a propósito da Banda Nova de Fermentelos e da atuação das bandas filarmônicas em Portugal. Também registrei, em fotos, os ensaios, as instalações da banda, e os diversos momentos da participação da banda nas festas das diversas localidades.

Todos os *corpora* reunidos na observação participante serão detalhados no capítulo 3 da tese com o objetivo de compreender a prática das bandas filarmônicas em Portugal e

investigar o seu processo de criação e implementação na cidade do Rio de Janeiro, observando-se características comuns e possíveis adaptações e alterações nas filarmônicas desta cidade.

2.3.2 Observação participante nos Estados Unidos

Entre os dias 08 e 13 de novembro de 2017 fui aos Estados Unidos participar do 14º Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia. O convite para que eu fosse ao evento se deu através do maestro da Azores Band of Escalon, Terry Silveira que conheci via rede social Facebook por intermédio do maestro e compositor português Valdemar Sequeira, que é amigo comum e recebera uma encomenda para compor uma marcha que seria executada por todas as bandas em conjunto no festival. A partir do contato com o maestro Terry, obtive maiores informações sobre do que se tratava o evento e como estava estruturado, e decidi que seria importante ir assisti-lo pessoalmente para ver como era o cenário das bandas portuguesas em outro país e traçar paralelos com as minhas experiências no Brasil e em Portugal. Munido do meu caderno de campo, descrevi detalhadamente a preparação para o evento; local de realização; sujeitos e suas características; características das bandas portuguesas do Estado da Califórnia, como o uso de instrumentos que já não são utilizados nas bandas filarmônicas em Portugal como trombones a pistons ou sax-horns altos; inovações introduzidas no âmbito destas bandas; a dinâmica do festival; e os repertórios executados, entre outras. Também registrei em fotos todas as etapas da observação participante.

O 14º Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia foi realizado nos dias 10 e 11 de novembro e, embora a Azores Band of Escalon fosse a organizadora do evento, o mesmo ocorreu, por questões logísticas, na vizinha cidade de Oakdale, na sede da Irmandade do Divino Espírito Santo daquela localidade, também fundada por migrantes açorianos. O festival é um evento relevante para a banda que o organiza, pois se reverte em lucro, obtido a partir da venda de bebidas e comida no restaurante organizado e administrado pela banda anfitriã, além do dinheiro obtido com o leilão de caixas de vinho - na Califórnia há uma grande produção de vinhos - e outros objetos doados por comerciantes e pela comunidade portuguesa local. O evento também é importante para as demais bandas participantes, pois reúne todos os grupos congêneres do estado da Califórnia e dá-lhes visibilidade, visto que o evento é amplamente divulgado nos meios de comunicação da comunidade portuguesa nos Estados Unidos e teve cobertura, também da RTP Internacional, para qual concedi uma entrevista durante o evento a propósito da minha pesquisa no âmbito do doutoramento[14]; estimula as trocas de experiências

[14] Disponível em: <https://www.rtp.pt/acores/cultura/bandas-filarmonicas-da-california-exibem-se-em-festival-video_56201> Acesso em 08 out.2018.

e o convívio entre os participantes; e aproxima os membros da comunidade portuguesa de todo o estado.

O festival acaba por estimular a rivalidade e também a cooperação entre as bandas. Fui informado, durante a observação participante, que na primeira vez que a Azores Band organizou o festival, há alguns anos, a banda Sociedade Artística Nova Açoreana não participou, visto que a banda anfitriã havia se originado a partir de uma dissidência desta banda. Contudo, também pude verificar, durante o festival, que alguns músicos chegaram a tocar em três bandas diferentes com o intuito de ajudá-las a suprir a falta de músicos.

Foi relevante observar, durante o festival, que muitas das práticas das bandas filarmônicas de Portugal foram mantidas, como os uniformes em estilo militar e os repertórios constituídos de gêneros musicais e compositores portugueses. Contudo, outras práticas foram introduzidas pelas bandas portuguesas do Estado da Califórnia, como o fato da diretoria desfilar à frente da banda trajando um uniforme próprio diferente do uniforme da banda. Estas práticas serão objeto de detalhamento no capítulo 4 referente às bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa.

Neste capítulo descrevemos, pormenorizadamente, todos os procedimentos metodológicos adotados na presente pesquisa. No próximo capítulo, a partir da revisão de literatura sobre as bandas filarmônicas em Portugal e da observação participante naquele país, contextualizaremos a atuação das filarmônicas em terras lusitanas, com o objetivo de compreender a prática destes grupos musicais, em Portugal, relacionando-as com as bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO

> *Onde se trabalha cantando, trabalho não é escravatura. Se a casa humilde do camponês tem, como em Portugal, uma roseira junto à porta e um craveiro na janela, lá mora a alegria de viver. A filarmônica nasceu daí: da mistura de um pouco de beleza às agruras do trabalho. O músico da filarmônica é amador. Aprende, ensaia e toca nas horas vagas do seu ofício. A banda é um ramalhete de brios da localidade. Em noites de festa, há desafios de filarmônicas nos arraiais. E os foguetes sublinham a alegria do triunfo. Música de filarmônica nas províncias de Portugal é aroma de craveiro à porta de casa de camponês, é manjericão na janela, é confissão de educação estética e alegria de viver. (Portugal Canta e Dança no Brasil - Contracapa - Maestro Rodrigues Matias - s.d.)*

Neste capítulo descreverei a atuação das bandas filarmônicas em Portugal a fim de compreender as principais semelhanças e diferenças com relação às bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro e como este fenômeno se replicou nesta cidade. Começarei o capítulo realizando um breve histórico da pesquisa etnomusicológica em Portugal e o estado da arte sobre a investigação a propósito das bandas filarmônicas em Portugal focando em trabalhos que abordam as bandas civis amadoras numa perspectiva histórica, de estudo de caso, de análise e mudanças dos repertórios ou etnográfica. A seguir contextualizarei, também, o processo de formação das bandas filarmônicas naquele país e, a partir da minha observação participante junto à Banda Nova de Fermentelos, descreverei diversos aspectos que me pareceram relevantes no tocante à banda de música e à instituição a fim de estabelecer comparações com as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. Finalizo o capítulo com uma etnografia da minha participação em uma das festas nas quais pude atuar durante o período de investigação em Portugal como músico na Banda Nova de Fermentelos.

3.1 **Bandas filarmônicas em Portugal - os estudos sobre Música Tradicional Portuguesa e bandas de música em Portugal**

As bandas filarmônicas representam um aspecto significativo da cultura popular portuguesa, segundo Granjo (2005). Contudo, é comum entre os estudiosos sobre o tema (GRANJO, 2005; BRUCHER, 2010) a opinião de que existem, ainda, poucos trabalhos acadêmicos, em Portugal, sobre o assunto. Granjo (2005) observa que “Bandas e Banda de Música são ainda uma das áreas mais negligenciadas da pesquisa musicológica em Portugal.”

(GRANJO, 2005, p.2, tradução nossa) e destaca o livro de Pedro de Freitas “História da Música Popular em Portugal” (FREITAS, 1946) como o mais importante trabalho escrito, até então, sobre as práticas e a história das bandas filarmônicas portuguesas. O autor atribui como razões para a ausência de pesquisas sobre as bandas a falta de uma definição clara para a palavra “banda” pois, em muitos países, os termos “banda” e “orquestra” ainda são usados alternadamente, além do preconceito para com as bandas de música, por serem funcionais, populares, muitas vezes militares, e, portanto, representarem tudo aquilo que não é “culto”. As bandas são móveis, dão concertos informais ao ar livre, executam formas mais leves de música popular como entretenimento para um público de massa e fornecem música apropriada, segundo Granjo (2005), para cada ocasião cerimonial ou social possível.

Salwa Castelo-Branco e Maria Toscano (1998) explicam que a Etnomusicologia só foi introduzida como disciplina acadêmica no sistema universitário português em 1981 com a fundação do Departamento de Musicologia na Universidade Nova de Lisboa. As autoras afirmam que o termo Música Tradicional Portuguesa é uma adição recente às demais denominações já existentes para designar a música tradicional como: música popular, música folclórica, música regional e canção rústica, termos que não possuem definição e, algumas vezes, são intercambiáveis; contudo, diversos critérios que balizam seu uso estão implícitos em algumas publicações e incluem autenticidade, origem rural, transmissão oral, anonimato na criação, integração contínua na vida do grupo e conservação. Katherine Brucher (2010) pondera que as bandas filarmônicas atraíram pouca atenção dos estudiosos da música na cultura portuguesa, pois, até o final do século XX, o clima político e ideológico, em Portugal, favoreceu os pesquisadores que se concentraram nas tradições orais e comunidades rurais, ou seja, na Música Tradicional Portuguesa (MTP), e as bandas filarmônicas não se encaixavam nas definições estabelecidas para a música folclórica nem o Governo as considerou adequadas aos esforços políticos que envolviam a construção da cultura nacional através do folclore. Esforços para coletar, documentar e escrever histórias e etnologias da MTP começaram no século XIX e continuam até os dias atuais.

Segundo Castelo-Branco e Toscano (1998), a pesquisa musical portuguesa pode ser dividida em três períodos: 1) 1870-1926; 2) 1926-1974 (Ditadura Nacional, 1926-1933 e Estado Novo, 1933-1974, ditadura fascista liderada por António Salazar e seu sucessor Marcello Caetano); e 3) 1974 aos dias atuais.

No primeiro período, os folcloristas e filólogos começaram a recolher canções folclóricas de origem rural e pastoril. Almeida Garret, um escritor, político, dramaturgo e fundador do então Conservatório Real de Lisboa, foi o pioneiro na coleta da literatura oral,

particularmente, músicas da Península Ibérica, durante a primeira metade do século XIX. Para Garret e seus sucessores, o “Romantismo Português” foi caracterizado "Pela busca das raízes autênticas da cultura portuguesa nas tradições rurais, especialmente na literatura oral.” (CASTELO-BRANCO e TOSCANO, 1998, p. 149-150). As mudanças impostas em Portugal com o advento da Primeira República, em 1910, impulsionaram os intelectuais pró-republicanos a considerar a cultura popular como a base para uma cultura nacional. Filólogos e folcloristas vislumbraram, na coleta e documentação de canções e danças camponesas, a maneira de provar a existência de uma cultura nacional baseada no "fato científico”. Em 1885, por exemplo, Teófilo Braga, um etnólogo e, posteriormente, presidente de Portugal na Primeira República, apresentou uma visão sistematizada de "todas as manifestações da vida portuguesa”, a fim de apresentar uma "base positiva da nacionalidade" no seu livro “O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições”. Neste livro, Braga documentou canções camponesas das áreas rurais e também discorreu sobre o fado, um gênero de canção urbana acompanhado pela guitarra portuguesa que, no século XIX, foi associado às classes mais baixas de Lisboa. Braga acreditava que o fado era uma forma degenerada de música derivada do árabe e do francês. Sua crença de que gêneros urbanos, como o fado, eram impuros reforçavam suas convicções e dos seus contemporâneos de que as tradições camponesas retratavam a cultura portuguesa em estado puro, não contaminadas pelo mundo externo. Para Brucher (2010) as bandas filarmônicas certamente não se encaixavam em tais concepções de música popular pois seus músicos tocavam instrumentos de sopros importados de outros países da Europa. Além disso, as bandas não eram baseadas na tradição oral pois dependiam da notação musical ocidental para executar seu repertório e os uniformes dos músicos, seguindo modelos militares, também sugeriam tradições musicais trazidas a partir do exterior.

O segundo período de pesquisa em música delimitado por Castelo-Branco e Toscano (1998), 1926-1974, é marcado pelo aumento sistemático do estudo da música de regiões específicas em Portugal. Embora grande parte da pesquisa tenha sido realizada por estudiosos com a missão de "salvar" o que eles julgavam como o desaparecimento das tradições rurais, o Estado Novo financiou estudos sobre cantos e danças regionais de camponeses como parte de uma política de governo com o objetivo de encorajar o tradicionalismo regional. Para Brucher (2010) as bandas civis, baseadas num modelo advindo do século XIX com raízes claras na música militar francesa, não se encaixavam na definição de cultura popular do governo. Além disso, segundo a autora, as bandas filarmônicas possuíam forte associação com o republicanismo burguês, uma condição que ia na contramão dos esforços do Estado Novo em criar uma cultura nacional baseada nas tradições camponesas regionais. Em fins do século XIX

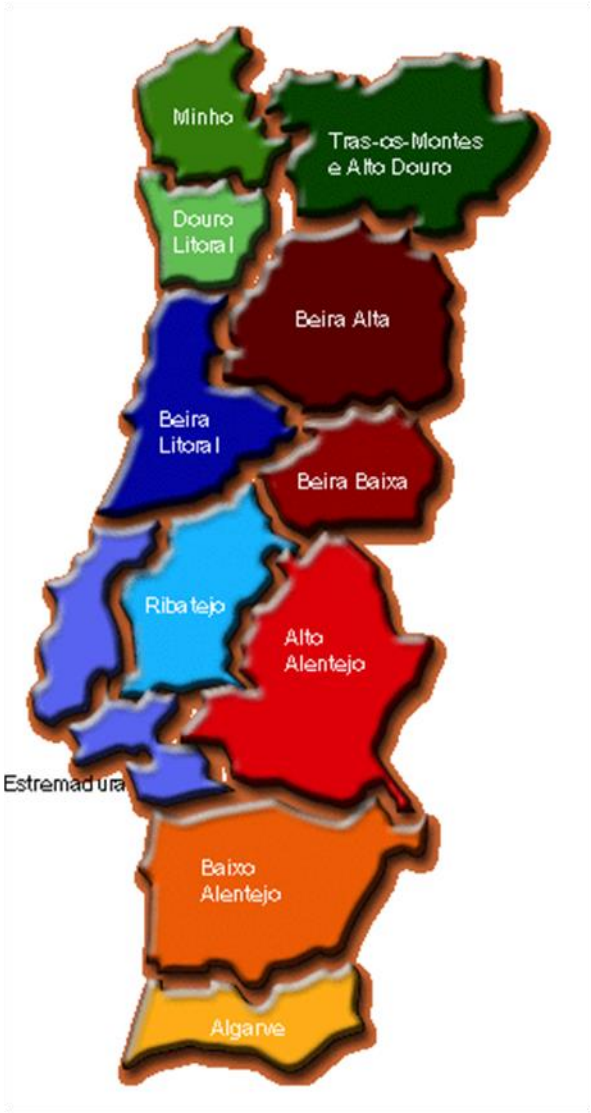
e início do século XX a popularidade das bandas civis cresceu, pois o movimento republicano e os partidos políticos as patrocinavam em seus esforços para atrair eleitores.

A imagem da aldeia rural como um bastião da cultura popular capaz de resistir às influências externas domina a escrita etnográfica em Portugal no século XX. Castelo-Branco e Toscano (1998) consideram que os antropólogos e etnomusicólogos focaram suas pesquisas, predominantemente, em aldeias no Norte, nas províncias do Douro Litoral, Minho, Trás-os-Montes e Beira Alta, excluindo as áreas costeiras e urbanas, pois consideravam o relativo isolamento das aldeias nestas regiões como uma condição ideal para o estudo do modo de vida não contaminado pela modernização. As regiões costeiras e áreas urbanas foram associadas às indústrias marítimas de Portugal, à imigração, ao turismo e ao comércio internacional, portanto, empobrecidas de práticas e valores culturais tradicionais.

Hoje, em Portugal, as bandas civis são mais difundidas nas áreas rurais, mas suas raízes estão nos portos marítimos e centros urbanos. Os primeiros pesquisadores a coletar informações sobre a música popular estavam preocupados com as tradições orais e consideravam as bandas de música muito distantes da realidade da música camponesa por acreditarem que atuavam não só fora da cultura popular rural, mas também em oposição a ela justificando-se a ausência desses grupos na literatura oficial dos dois primeiros períodos apontados por Castelo-Branco e Toscano (1998).

Apresentamos, abaixo, um mapa de Portugal continental dividido por regiões a fim de possibilitar uma melhor compreensão do descrito a propósito do segundo período de investigação da Música Tradicional Portuguesa proposto por Castelo-Branco e Toscano (1998).

Figura 2 - Mapa de Portugal por Regiões



Fonte: Disponível em: https://visitandoportugal.files.wordpress.com/2014/01/mapa-das-11-regioes-ou-provincias-portuguesas-de-portugal-continental.png - Acesso em: 04/05/2018.

A Revolução dos Cravos (1974) marcou o fim do regime ditatorial em Portugal e estabeleceu, para Castelo-Branco e Toscano (1998), o início do terceiro período na pesquisa sobre as práticas musicais portuguesas. Data deste período a introdução da disciplina Etnomusicologia no currículo acadêmico das universidades em Portugal, e as autoras consideram que, a partir de 1974, os estudiosos voltaram a sua atenção para a musicologia urbana, a renovação musical e para a música trazida a Portugal por refugiados das antigas colônias. A democracia e o processo de descolonização influenciaram os estudos acadêmicos realizados por pesquisadores portugueses que, neste terceiro período, já consideram o papel das bandas filarmônicas na sociedade contemporânea. Brucher (2010) afirma que o etnomusicólogo Paulo Lameiro (1997, 1999) estudou os papeis das bandas filarmônicas nas procissões e festas

de Santos Padroeiros, mas seus artigos não têm circulado fora de Portugal e que, até o presente, não havia sido realizada nenhuma grande etnografia das bandas filarmônicas e seus papeis na cultura portuguesa. Segundo a autora os estudiosos tendem a separar a "música artística" e a "música popular" em diferentes esferas de estudo o que é um desafio no caso do estudo sobre as bandas filarmônicas pois estas se situariam em algum lugar, no estudo das práticas musicais, entre o popular e o artístico. No nosso ponto de vista, a banda de música se situa nesse *entre-lugar* (HANCIAU, 2005), pois alguns estudiosos não levam em conta a função social que exercem, como constata Freire (1992) ao afirmar que considera "música e sociedade como conceitos inseparáveis, mas também que a sociedade, em certo sentido, depende da música, que exerce, inquestionavelmente, função/ou funções de natureza social. " (FREIRE, 1992, p. 7)

A propósito do conceito de "entre-lugar", Hanciau (2005) observa como este se constitui:

> Passagem do velho ao novo, do homogêneo ao heterogêneo, do singular ao plural, da ordem à desordem, a idéia de mistura/hibridação/mestiçagem compreende, desde então, conotações complexas e apriorismos ambíguos, que pressupõem a existência de grupos humanos puros, fisicamente distintos e separados por fronteiras, as quais a mistura dos corpos viria pulverizar. O fenômeno da mistura tornou-se realidade quotidiana, visível nas ruas e nas telas. Multiforme e onipresente, associa seres e formas que, *a priori*, nada aproximaria. Esta telescopagem de estilos prolifera, surpreende e sacode as referências tradicionais. Um mundo moderno, homogêneo e coerente vai ceder lugar a um universo pós-moderno, fragmentado, heterogêneo e imprevisível. (HANCIAU, 2005, p. 220)

A citação de Hanciau (2005) nos permite uma reflexão da complexidade do estudo das bandas filarmônicas se pretendermos situá-las, de um lado como prática musical puramente popular ou de outro como prática musical puramente artística, como expõe Brucher (2010), sem que levemos em conta as características e idiossincrasias que estes grupos musicais possuem, justamente por não pertencerem totalmente a nenhum dos dois lados (popular ou artístico), mas, ao mesmo tempo, transitarem em ambos.

Atualmente o panorama da pesquisa sobre as bandas de música - civis e militares, em Portugal, tem vindo a se alterar com o advento de novos trabalhos como os de PEREIRA (2008), SOUSA (2013, 2017), BRUCHER (2010, 2013), GRANJO (2010, 2011 e 2012), LOUROSA (2012), MILHEIRO (2013), MINELLI (2013) e MOREIRA (2014), dentre outros, ampliando a pesquisa e a discussão dos papeis das bandas filarmônicas na sociedade em diversos níveis como: arquivos de repertórios que atravessam os séculos XIX ao XXI; seus papeis na educação musical, no fazer musical comunitário e na socialização; suas relações locais e territoriais; seus contextos de atuação; as alterações nos repertórios nos últimos anos; e estudos de casos.

Há que se ressaltar, também, o valoroso contributo da Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (CASTELO-BRANCO, 2010) que me foi sugerido pela própria organizadora, Profa. Dra. Salwa Castelo-Branco, quando nos reunimos na Universidade Nova de Lisboa durante minha observação participante em Portugal. Além das entradas sobre "banda filarmónica" e "banda militar", encontramos, nesta publicação, diversas referências complementares sobre os contextos e locais de performance, repertórios, regentes, compositores e grupos de referência, entre outras.

Destaque-se, por fim, o projeto de pesquisa em curso na Universidade de Aveiro e coordenado pela Professora Dra. Maria do Rosário Pestana, minha orientadora nesta universidade quando da realização do Doutorado Sanduíche em 2017, e ao qual estou integrado como investigador, desde então, intitulado "A Nossa Música, o nosso mundo – Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)"[15]. Este estudo dirige-se ao saber-fazer musical que é tecido, voluntariamente, nas associações/coletivos musicais, tendo como enfoque principal as bandas filarmônicas. O estudo inclui, também, outros coletivos como os grupos folclóricos e os coros, instituições que apesar da grande participação na vida dos portugueses ao longo de décadas, somente têm despertado interesse acadêmico na passagem para o século XXI, nas palavras da etnomusicóloga Maria do Rosário Pestana, devido à persistência de um paradigma essencialista nos estudos musicológicos em Portugal que rejeita as práticas que se encontram entre as elites culturais e o saber popular, ou seja, nos entre-lugares. O projeto, conforme descrito no seu título, aborda as práticas musicais de expressão local como sendo estruturantes das sociedades locais, onde estas associações/coletivos, seus membros e apoiadores mobilizam as comunidades nos seus diversos momentos marcantes dinamizando o espaço público, além de atuar tanto na formação musical inicial como na formação ao longo da vida dos seus participantes.

Na próxima seção abordaremos o processo de constituição das bandas filarmônicas, em Portugal, e suas principais características nas diferentes regiões do país.

3.2 **Breve histórico da formação das bandas filarmônicas em Portugal**

Bandas filarmônicas ou somente filarmônicas são os nomes dados, em Portugal, às bandas de música civis constituídas majoritariamente por músicos não profissionais. Consideraremos, para efeito de definição, a banda de música como um conjunto musical cuja estrutura básica se apoia nos sopros. Segundo Henrique Dourado (2004), a banda de música

[15] Projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito dos programas FCT, POCI-01-0145-FEDER-016814 - PTDC/CPC-MMU/5720/2014

moderna é formada pelo naipe de madeiras (flautas, oboés, clarinetas, fagotes e saxofones), pelo naipe de metais (trompas, trompetes, trombones, bombardinos e tubas) e pelo naipe de percussão (bombo, caixa, pratos, triângulos, tímpanos, xilofone, vibrafone, marimba, etc.).

Pedro de Freitas (1946), considera que as bandas civis amadoras surgiram em Portugal a partir da novidade da Sociedade Filarmônica, instituída através do liberal João Domingos Bomtempo, pianista e compositor português de grande prestígio, que conheceu na Inglaterra o modelo de Sociedade Filarmônica e fundou, em 1822 na cidade de Lisboa, a primeira congênere do país, no âmbito do movimento liberal, consagrado pela Constituição de 1822. Em 1828 D. Miguel I, irmão mais novo do Imperador D. Pedro I do Brasil, assumiu o trono português e instaurou, novamente, o regime absolutista em Portugal. Nesta altura os liberais foram obrigados a fugir do novo regime o que interrompeu as atividades da Sociedade Filarmônica de Lisboa. O reinado de D. Miguel I foi marcado por muitas revoltas e instabilidade política internas e a partir de 1833, em reação ao regime absolutista, formaram-se batalhões constitucionais para a defesa da liberdade política. Nas fileiras destes batalhões foram criadas bandas de música dando início à popularidade das bandas civis amadoras por todo o país, num período em que estes grupos musicais contribuíram para divulgar a música na vida pública através das sociedades recreativas e em alguns casos com a integração das bandas filarmônicas aos partidos políticos.

Pedro Marquês de Sousa (2017) atribui o início efetivo do movimento filarmônico em Portugal à restauração da monarquia liberal no país, ainda no período conturbado que se seguiu à queda do reinado de D. Miguel I, em 1834, à luz da nova Constituição liberal de 1838 que deu liberdade de associação e abriu caminho ao associativismo cultural e recreativo. O autor descreve que, a partir de 1834, surgiram os primeiros clubes e associações em Lisboa e nas décadas de 1840 e 1850 estas sociedades de concertos da burguesia lisboeta serviriam de modelo e influenciariam a criação das sociedades filarmônicas nas comunidades dos bairros urbanos e da periferia da cidade. Sousa (2017) ressalta que algumas destas primeiras sociedades de concertos possuíam pequenas orquestras e bandas marciais civis que atuavam nos seus bailes e *soirées*. Neste sentido, o autor considera que o movimento associativo musical no país, onde também se insere a expansão do movimento filarmônico, verificou-se concomitantemente em duas direções - das elites para as classes populares e das cidades para a periferia até o campo, como é possível constatar na criação das sociedades musicais e recreativas de bairro, das bandas de empresas e das sociedades filarmônicas das localidades no meio rural, posteriores a 1850.

Na segunda metade do século XIX, prevalecia em Portugal um ambiente liberal "romântico" e de forte influência da cultura francesa nos diversos domínios da cultura, o

chamado “francesismo”. Neste solo fértil, a música ganhou grande relevância vindo a tornar-se uma das principais formas de sociabilidade no seio das elites e, posteriormente, também das classes trabalhadoras, momento em que se observa a proliferação das bandas filarmônicas, trazendo à luz a atividade amadora das classes sociais menos favorecidas numa dimensão única de desenvolvimento e de democratização cultural, segundo Sousa (2017).

O autor considera que no século XIX e no início do século XX, as sociedades filarmônicas foram as principais responsáveis pela democratização da cultura musical, através dos eventos frequentados pela burguesia nos espaços públicos, em especial ao ar livre, onde encontravam-se grupos de diferentes origens sociais. As bandas de música promoveram, nestes espaços, a difusão de obras de música orquestral sinfônica, através do seu repertório, e contribuíram para a ampliação do gosto por este gênero musical. Esta prática teve início em 1836, no Passeio Público em Lisboa, e dali se expandiu para outros espaços da capital até as vilas, onde a presença de bandas nos coretos se tornou muito frequente.

Sousa (2017) atribui o desenvolvimento das bandas civis em Portugal às bandas militares e sua forte presença na sociedade civil. Segundo o autor, destaca-se, neste sentido, o exército, pois, através do seu amplo aparato territorial, mantinha em todas as capitais dos distritos e algumas outras localidades, bandas de músicas com um conjunto de músicos profissionais que exerciam, paralelamente às suas atribuições militares, outras atividades como professores e mestres das bandas de música das vilas e aldeias nas proximidades do local onde estavam situadas as bandas militares.

Ainda com relação às bandas militares, Sousa (2017) observa que sua influência sobre as bandas civis se deu em diversos aspectos: na organização, no repertório e até nos uniformes, como podemos observar nas figuras abaixo.

Fotografia 1 - Sociedade Filarmônica Bejense (1873)

Fonte: Freitas (1946) - p. 166

Fotografia 2 - Sociedade Filarmónica Barreirense (1895)

Fonte: Freitas (1946) - p. 338

Podemos observar, nas figuras 2 e 3, a influência das bandas militares sobre as filarmônicas com relação aos uniformes das bandas civis, prática que, em muitos casos, é recorrente ainda nos dias de hoje, como veremos nos capítulos 4 e 5 dedicados às bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa e à construção das memórias das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, respectivamente.

Granjo (2012) observa que no período compreendido entre as décadas de 1910 a 1940 as bandas filarmônicas conheceram uma das suas fases mais ativas e florescentes, como é possível comprovar através dos diversos periódicos musicais dedicados à edição de partituras para banda e dos diversos artigos sobre a importância destes grupos musicais e sua atividade presentes na revista *Arte Musical* ao longo da década de 1930. Segundo o autor, o período pós-Segunda Guerra Mundial, com todos os problemas econômicos, sociais e políticos que atingiram Portugal, seria marcado por um declínio progressivo das bandas e um empobrecimento da qualidade e quantidade do seu repertório. Também são apontados como motivos para este declínio, que se estendeu até a década de 1970, as sucessivas ondas migratórias para outros países, sobretudo de jovens adultos, e posteriormente o recrutamento para as diferentes frentes da Guerra Colonial. Alie-se a todos estes fatores, a concorrência dos pequenos grupos instrumentais de música popular, conhecidos como *Jazzes*. Nesta altura, segundo Granjo (2012), começaram a surgir algumas ações que procuraram chamar a atenção das autoridades políticas e agentes sociais e culturais para as dificuldades que as bandas atravessavam e que se refletiam no empobrecimento cultural, social e educativo das populações, sobretudo nas zonas rurais do país. A partir de 1973 uma série de ações governamentais foram implementadas com o objetivo de dar apoio às bandas filarmônicas como o plano de financiamento da compra de instrumentos musicais para as bandas, o financiamento à manutenção das escolas de música das bandas e a concessão de apoios para formação para maestros e jovens músicos das bandas através de cursos intensivos coordenados muitas vezes com o Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL) e até com a Fundação Calouste Gulbenkian. A partir de 1977 passou, também, a fazer parte deste esforço a encomenda de obras musicais para serem distribuídas a todas as filarmônicas.

Estas ações acabaram por surtir efeito e, depois de três décadas de crise, Sousa (2017) afirma que em muitos distritos verificou-se uma explosão de energia com a criação de novas bandas e a reorganização de outras. A década de 1980 abriria um novo capítulo no movimento filarmônico em Portugal, com o surgimento de 40 novas bandas e a reorganização de outras 50 em Portugal continental. Nos arquipélagos dos Açores e da Madeira também se registrou um aumento significativo com a criação de 20 novas bandas - 15 nos Açores e 5 na Madeira.

Conforme explica Sousa (2017), nas décadas de 1970 e 1980, grande parte das sociedades musicais formalizaram suas condições como Pessoas Jurídicas junto ao governo o que passou a ser necessário para que pudessem receber os apoios oficiais. No site da Banda Nova de Fermentelos encontramos uma descrição que ilustra a explicação de Sousa (2017):

> Na vertente económica, o aparecimento de inúmeras pequenas e médias empresas, mercê da maior liberdade de concorrência, denunciava o fortalecimento da actividade empresarial. Isso iria reflectir-se na parte cultural e, no que à Banda Nova interessava, nas colectividades artísticas. Estas, para poderem demarcar o seu espaço, impondo-se na nova sociedade, não podiam manter-se limitadas ao modo puramente amador e, digamos até, artesanal como funcionavam. Os músicos reuniam apenas para ensaiar e participar nos serviços da Banda, não havendo local para conviverem entre si ou com os simpatizantes. [...] Assim, tomando uma medida revolucionária na época, em 26 de Novembro de 1977, reuniu a Assembleia Geral da Banda Nova de Fermentelos, na sua sede, com a seguinte ordem de trabalhos: "Designar a Comissão Instaladora da 'Associação Cultural e Recreativa Banda Nova de Fermentelos'". (Disponível em: < https://www.bandanovafermentelos.com/index.php/associacao/historial/constituicao-da-associacao> Acesso em 15 out. 2018)

Com a entrada de Portugal na Comunidade Econômica Europeia, em 1986, algumas bandas puderam pleitear, para além dos apoios autárquicos, financiamento da União Europeia para renovação do instrumental ou das suas instalações.

Na década de 1990, o forte crescimento econômico experimentado por Portugal, por conta da sua entrada na Comunidade Europeia, aliado aos recursos enviados pelos imigrantes do exterior para suas comunidades natais, proporcionou melhorias na cultura como um todo no país. Granjo (2010) considera que o crescimento econômico proporcionou significativas mudanças institucionais no universo das bandas filarmônicas e analisa que, apesar das *festas* se manterem como principal espaço performativo destes grupos musicais, estes sentiram, em alguma medida, a diminuição do seu espaço de atuação nestas ocasiões devido à grande proliferação de cantores e conjuntos de música *pop*.

Há de se ressaltar, contudo, iniciativas mais recentes no sentido de valorizar e preservar as bandas filarmônicas como a instituição do “Dia Nacional das Bandas Filarmónicas”, em 2013, por iniciativa do então secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier, aprovada pelo Conselho de Ministros e que se celebra no dia 01 de setembro de cada ano com diversas atividades envolvendo as bandas por todo o país. Também no dia 01 de setembro de 2018, foi apresentado oficialmente o processo de candidatura das “Bandas Filarmónicas Civis” à lista representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, liderada pela Câmara Municipal de Alcácer do Sal e com o apoio da Fundação INATEL.

Assim como as *Jazzes* às quais nos referimos anteriormente e que tiveram enorme êxito num determinado período em Portugal, cabe aqui um parêntese para destacarmos um fenômeno similar nos dias atuais. Observamos hoje, no seio das bandas filarmônicas da região norte do

país, a tendência à criação de fanfarras de rua ou *brass bands*. Estes grupos musicais, sem formação instrumental definida, contêm de seis a doze músicos de sopros e percussão, normalmente originários de uma mesma filarmônica ou de bandas de uma mesma região, e atuam nas ruas e praças, durante o verão, onde divulgam seu trabalho, além de arrecadar algum dinheiro junto aos turistas. Também atuam em eventos particulares ou públicos como pude assistir no Agitágueda[16], em 2017, no qual ocorreu o III Encontro de Fanfarras com a participação de diversos desses grupos. Duas características performáticas a destacar nestes grupos são o repertório, composto essencialmente de música pop internacional e cujos arranjos são elaborados pelos próprios membros da fanfarra de rua, e a atuação realizada com roupas casuais e descontraídas e sempre com muita movimentação corporal por parte dos seus integrantes, contrapondo-se à rigidez herdada pelas bandas filarmônicas às bandas militares.

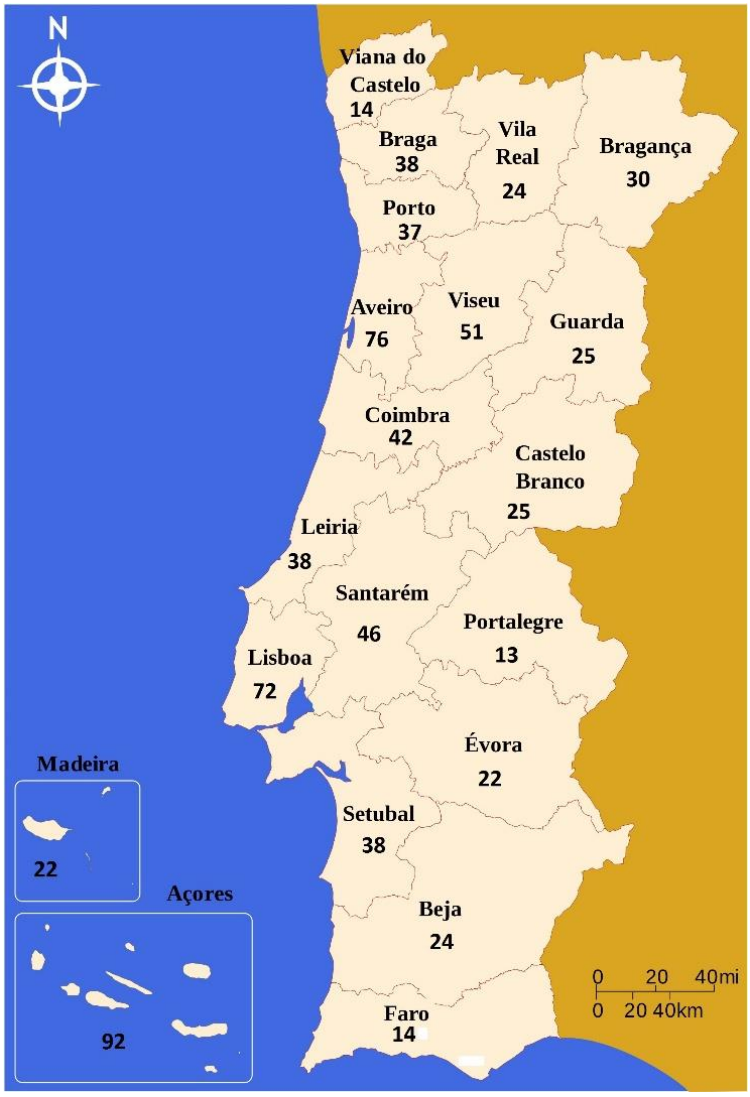
Como pudemos observar, o movimento filarmônico ganhou grande impulso a partir da década de 1980 escrevendo uma nova história para estes grupos musicais em Portugal, que têm vindo a se desenvolver cada vez mais até os dias de hoje. Apresentaremos, na seguinte seção, a distribuição das bandas filarmônicas em atividade por distrito, em Portugal, e também nas regiões autônomas dos Açores e da Madeira, além das principais características e diferenças destes grupos musicais nas regiões norte e sul do país.

3.3 **Diferenças entre as bandas do norte e do sul do país**

Iniciaremos esta seção apresentando um mapa que evidencia a distribuição geográfica das bandas em Portugal.

[16] O Agitágueda é um festival que ocorre, anualmente, desde 2006, durante o mês de julho na cidade de Águeda, distrito de Aveiro, organizado pelo governo daquela localidade e envolve diversas manifestações artísticas e gastronomia.

Figura 3 - Mapa de Portugal por Distritos e número de bandas filarmônicas por Distrito e Regiões Autônomas

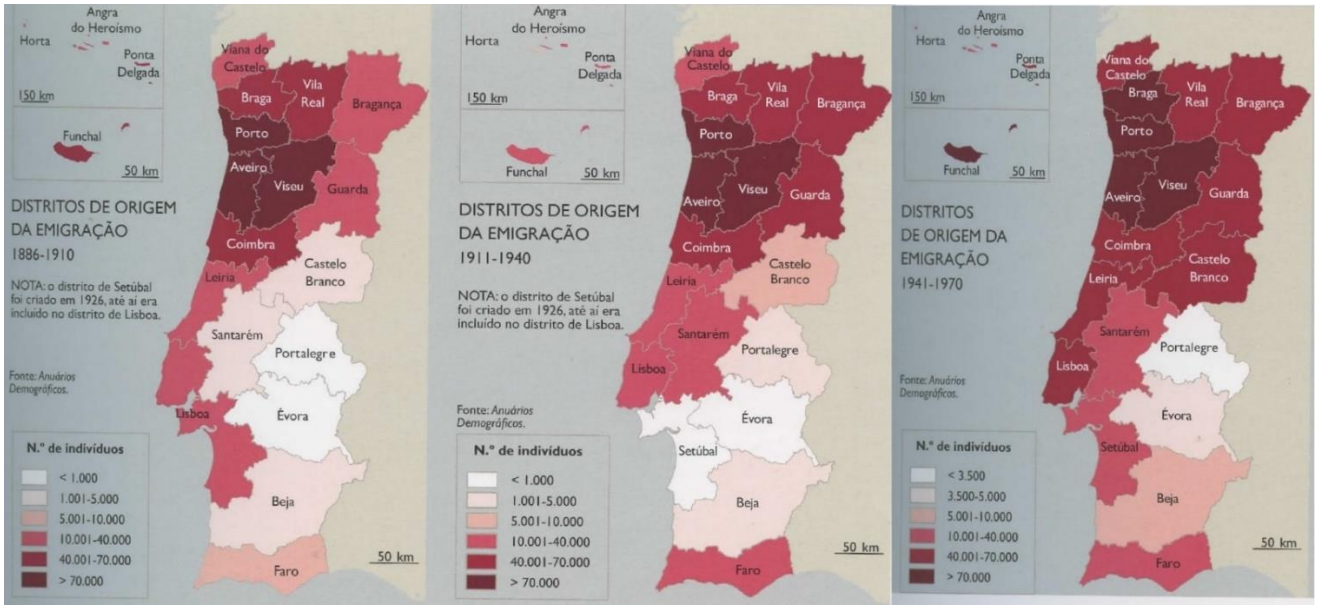


Fonte: www.bandasfilarmonicas.com. Acesso em 05 ago. 2018.

Uma leitura preliminar do mapa acima nos permite inferir que se tomarmos a porção centro-norte de Portugal que inclui os Distritos de Leiria, Castelo Branco, Coimbra, Guarda, Viseu, Aveiro, Porto, Braga, Vila Real, Bragança e Viana do Castelo, observaremos que o número de bandas filarmônicas nestas localidades é de 400 bandas, e na região centro-sul que inclui os Distritos de Lisboa, Portalegre, Évora, Setúbal, Beja e Faro o número de bandas filarmônicas é de 229 bandas. Há uma maior concentração de bandas na porção centro-norte do país, se nos referirmos ao continente, mas também cabe destacar o número de bandas nas regiões autônomas dos Açores e da Madeira que somam, juntas, 114 bandas filarmônicas, um número bastante significativo se considerarmos suas pequenas extensões territoriais, demografias e a distância com relação ao continente Europeu.

A seguir apresentaremos três mapas que apresentam a migração portuguesa por distrito em três diferentes períodos, do final do século XIX até 1970.

Figura 4 - Mapas da migração portuguesa de 1886 a 1970



Fonte: Portugal: Atlas das Migrações Internacionais (2010) - p.27

Ao analisarmos os mapas acima, podemos observar que os distritos de onde partiram a maior parte dos migrantes portugueses foram Porto, Aveiro e Viseu, além dos arquipélagos da Madeira e dos Açores. Destaque-se também que, segundo os mapas, a maior parte da migração portuguesa, partiu, em Portugal continental, dos distritos do centro e norte do país, além da grande migração verificada na sua porção insular. Nesta perspectiva, se compararmos os mapas acima ao mapa com a distribuição das bandas filarmônicas em Portugal (Figura 7), constatamos que a maior parte da migração portuguesa se deu nas regiões que possuem o maior número de bandas filarmônicas, portanto, a existência de bandas filarmônicas fundadas por migrantes portugueses nos países de destino da migração, inclusive na cidade do Rio de Janeiro, nosso objeto de estudo, faz todo sentido, uma vez que, como veremos mais à frente, as bandas filarmônicas têm grande atuação nas regiões centro e norte do país, principalmente nas festividades ligadas à Igreja Católica.

Com relação às diferenças nas origens das bandas filarmônicas das regiões norte e sul do país, Sousa (2017) explica que nas regiões da Beira Litoral (Aveiro) e do Minho (Viana do Castelo e Braga), algumas bandas tiveram origem em agrupamentos musicais da Igreja, de Irmandades ou Ordens Religiosas, e nas regiões da Beira Alta, Beira Baixa e no distrito de Coimbra diversas bandas foram fundadas pelos padres das paróquias, que em alguns casos, também viriam a ser seus primeiros professores e maestros. Nestas regiões grande parte das

bandas não possuía sede própria e acabava por realizar seus ensaios em espaços cedidos pelas próprias paróquias. Também no norte do país muitas bandas foram fundadas por nobres ou proprietários de casas agrícolas, fora do âmbito da Igreja. O autor considera que no sul do país, nas regiões da Estremadura, Alentejo e do Algarve, o papel do clero no fomento ao movimento filarmônico foi bastante reduzido, se comparado às regiões centro e norte. Ao contrário da região norte, as bandas foram criadas sem qualquer vínculo religioso, integradas em associações ou sociedades musicais desde a sua origem, no século XIX. A constituição das bandas como associações somente seria verificada anos mais tarde no norte de Portugal, muitas vezes vinculadas nos corpos de bombeiros, casas do povo ou como bandas municipais, antes de se constituírem como associações autônomas como, por exemplo, a Banda dos Bombeiros Voluntários de Esposende e a Banda dos Bombeiros Voluntários de Arrifana, que mantêm estes nomes até os dias atuais possuindo, contudo, autonomia própria.

Atualmente o modelo organizacional das bandas filarmônicas em Portugal é basicamente o mesmo em todo país – associações culturais e recreativas, sem fins lucrativos, constituídas de sócios que pagam anuidades e que compõem uma Assembleia Geral e uma Diretoria Administrativa, responsável pela gerência de suas atividades em conjunto com um maestro, segundo Granjo (2005). Em geral, o maestro é pago para reger a banda e lecionar ou coordenar a sua escola de música. A Diretoria Administrativa organiza os concertos, assina os contratos em nome da instituição e cuida da parte financeira da sociedade, do marketing e demais funções administrativas.

Sousa (2017) observa, ainda, que as diferenças entre as bandas do Norte e do sul do país também se refletiam na forma de participação destes grupos musicais nas festas religiosas. No sul do país o componente secular das festas ganhou força mais cedo, no ambiente liberal do século XIX, enquanto que no Norte as regras da Igreja prevaleceram por muito mais tempo. Enquanto que no norte do país as bandas participavam das missas festivas, possuindo, inclusive, um repertório litúrgico para tal, no Sul não havia esta prática musical, prevalecendo as festividades religiosas populares, nas quais a Igreja tinha pouca ou quase nenhuma gerência.

A ausência de constituição jurídica formal nas bandas do norte de Portugal acabou por estabelecer um *modus operandi* muito particular no que tange à remuneração dos músicos nesta região do país, segundo Sousa (2017). Como nesta região as bandas não tinham o mesmo tipo de organização como associação, com sede e associados, as receitas obtidas com as participações das bandas nas festas eram divididas entre os músicos e o maestro, ficando uma pequena parte para as despesas como transporte, por exemplo. No Sul, como regra geral, os

músicos não recebiam pagamento pelos *serviços*[17], pois integravam uma associação que era, inclusive, proprietária dos instrumentos e responsável pela aplicação dos recursos obtidos. Também há que se destacar a menor quantidade de serviços em festas religiosas com relação às bandas da região norte. Como a grande maioria dos migrantes portugueses que se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro era oriundo destas regiões de Portugal, observamos que a prática de remunerar os *serviços* aos músicos se replicou nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro e permanece até os dias atuais nas bandas portuguesas que ainda estão em atividade, contudo cabe ressaltar que esta prática, no Rio de Janeiro, já era adotada na década de 1920, conforme informa a matéria do jornal *O Brasil* na qual foi publicada uma carta aberta de um grupo de músicos comunicando a fundação da Banda Lusitana[18]. Em determinado trecho da carta é relatado que:

> Tínhamos alguns dinheiros a receber de pequenas festas dadas e para isso pedimos ao tesoureiro que fosse marcado o dia em que pudéssemos ser embolsados, sendo por este marcado o dia 12 do mês corrente. (*O Brasil* - 26 jun. 1923 - p.06)

Vale destacar que, em Portugal, que este *modus operandi* persiste até os dias atuais, e pudemos constatá-lo quando da observação participante realizada em 2017 junto às bandas do distrito de Aveiro. No norte do país as bandas ainda remuneram seus músicos pelos *serviços* e, como pude averiguar em conversas com maestros e diretores de diferentes bandas daquela região, a divisão do valor entre os músicos obedece a critérios particulares em cada banda. Na Banda Nova de Fermentelos, por exemplo, há diferentes faixas de pagamento correspondentes à parte que o músico executa. Os instrumentistas responsáveis pela execução das primeiras vozes ganham um percentual maior. Os responsáveis pelas segundas vozes recebem um percentual menor e os músicos que executam as terceiras vozes um pouco menos ainda. Há ainda uma quarta categoria no que tange aos pagamentos que são os aprendizes, músicos formados na Academia da Banda Nova, recém integrados ao grupo principal e que recebem menos que as três anteriores. As tubas e percussão, por serem naipes em que não há divisão por vozes, têm um sistema diferenciado para participar do rateio dos *serviços*. Cabe destacar que na Banda Nova de Fermentelos os músicos que participam em todas as atividades dos *serviços* recebem o valor integral referente ao rateio da remuneração, contudo, se algum músico não participar de algum momento do *serviço* terá um desconto proporcional à parte da qual não participou. Desta forma é comum ver os fagotistas ou oboístas da banda carregando o estandarte

---

[17] "Serviço" é a denominação atribuída à participação de uma banda em uma festa religiosa nos seus diversos momentos sagrados e seculares e será pormenorizada adiante, neste capítulo.
[18] *O Brasil* - 26 jun. 1923 - p.06

da associação nos desfiles e nas procissões, pois como estes músicos não tocam com seus instrumentos nestas ocasiões por conta da dificuldade de execução em movimento, carregam a bandeira nestes momentos para não sofrer nenhum desconto. Os *serviços* são pagos aos músicos em cheque, emitido pela diretoria da banda, e o valor pago geralmente ao final de cada dois meses, mediante assinatura de um recibo para fins de contabilidade e prestação de contas com o fisco.

Outros fatores acabam, ainda, por fazer parte do cálculo do pagamento dos *serviços* na Banda Nova de Fermentelos, como a pontualidade, assiduidade e frequência nos ensaios. Aqui faço uma importante consideração: as bandas filarmônicas, em Portugal, não remuneram seus músicos para participar dos ensaios, realidade que nos causou estranheza, pois nas bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro esta prática existe, pelo menos, desde a década de 1980, quando ingressei como músico na Banda Lusitana. A prática de remunerar a participação nos ensaios parece ser exclusiva das bandas filarmônicas portuguesas no Brasil, pois, a partir do meu contato com as bandas portuguesas nos Estados Unidos, Canadá, França e Venezuela, durante a pesquisa, pude constatar que nenhuma delas utiliza esta prática. Veremos inclusive, no capítulo 5, que esta prática foi adotada quando começaram a faltar músicos portugueses e luso-descendentes nas bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro e estes foram substituídos por músicos brasileiros remunerados, o que acabou por trazer consequências que contribuíram para a sua situação atual de declínio.

Cabe ressaltar que nas festas mais importantes, em Portugal, as bandas contratam músicos extras, geralmente profissionais ou alunos em estágio avançado dos conservatórios e universidades e negociam valores caso a caso de acordo com a sua necessidade ou com a competência do músico convidado. No caso dos músicos extras, o valor contratado varia conforme a duração do *serviço* - se é executado na parte da manhã; manhã e tarde ou manhã, tarde e noite. Por vezes a necessidade e a procura por músicos é tão grande que há, inclusive, um grupo na rede social Facebook chamado “Músicos Contratados Para Bandas Filarmônicas” (https://www.facebook.com/groups/863171280385375/) que possui cerca 2.500 membros e onde as bandas que necessitam de músicos para as festas e *serviços* colocam suas necessidades para determinada data e também os músicos se oferecem para tocar em determinadas datas que têm livres nas suas agendas. Pude observar que, nas bandas filarmônicas com as quais tive contato no distrito de Aveiro, curiosamente o responsável por arregimentar os músicos extras para os *serviços* é o presidente da banda ou um diretor. O maestro indica as necessidades de quais instrumentistas irá necessitar e cabe ao presidente da banda ou ao diretor fazer contato com os músicos, negociar o cachê e as condições. Um maestro me informou que agir desta

forma é normal, pois muitos maestros também atuam como instrumentistas convidados em outras bandas e, para não passar a impressão de que estaria dando a preferência para determinado músico em detrimento de outro que poderá vir a convidá-lo futuramente, preferem isentar-se desta função delegando-a a uma pessoa da associação que, geralmente, não é músico ou se o é não atua profissionalmente.

A atuação das bandas filarmônicas nas festas religiosas das localidades no centro-norte de Portugal será abordada na próxima seção, além da relação entre estes grupos musicais e suas principais características na atualidade.

3.4 **Festa na Aldeia! - A atuação das bandas filarmônicas em Portugal**

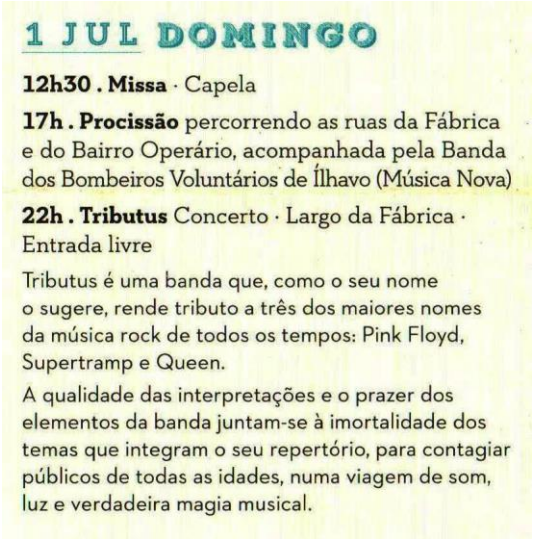
Segundo Salwa Castelo-Branco (1997), a vida das bandas filarmônicas em Portugal está intimamente ligada ao ciclo anual de festas religiosas e profanas, nas quais desempenham um papel fulcral, sobretudo nas regiões centro e norte do país. As *festas* são a denominação dada às celebrações públicas em honra de um santo ou da Virgem Maria associada a uma determinada localidade, normalmente uma Freguesia (Paróquia) ou Concelho (Município). A grande maioria das *festas* é realizada durante o verão Europeu, no período entre os meses de junho e setembro e, para inúmeras comunidades, a *festa* ou *romaria* é o evento mais importante do ano, inclusive com significativas implicações econômicas, pois neste período, que coincide com as férias, muitos migrantes retornam às suas terras natais com suas famílias, o que contribui para a atividade econômica das localidades.

A autora afirma que antes do advento dos microfones e meios elétricos de amplificação, em meados do século XX, as bandas filarmônicas, presentes em todos os momentos mais importantes das *festas*, eram responsáveis por assegurar a sua paisagem sonora. Os instrumentos de sopros possuem maior projeção sonora e por isso, segundo Reily e Brucher (2013), são preferidos em eventos públicos ao ar livre em todo o mundo. Castelo-Branco (1997) considera que, na percepção local, as bandas filarmônicas desempenham um papel de síntese dos componentes sagrados e seculares da festa e esta é, possivelmente, a razão pela qual são também designadas pelo termo genérico de "*a música*". Complementarmente à análise da autora, Granjo (2005) afirma que estas *festas*, ainda hoje, continuam a ser os locais mais importantes para as apresentações destes grupos musicais.

A figura abaixo, extraída do panfleto da Festa em Honra de Nossa Senhora da Penha de França realizada na Fábrica Vista Alegre, em Ílhavo, distrito de Aveiro, que ocorreu entre 29 de junho e 2 de julho de 2018, ilustra as considerações de Castelo-Branco a propósito da

denominação da banda filarmônica como *"a música"*. Nele podemos observar o anúncio de que a Banda dos Bombeiros Voluntários faria a procissão às 17h e, entre parênteses, há uma referência à banda como a "Música Nova", pois esta banda foi criada a partir de uma dissidência da Sociedade Filarmónica Ilhavense, em 1900, que naturalmente, passou a ser referida como a "Música Velha". Em 1986 a Filarmónica Ilhavense sofreu uma alteração nos seus estatutos passando a denominar-se Filarmónica Gafanhense, permanecendo, contudo, o título de "Música Velha".

Figura 5 - Parte do panfleto da Festa em Honra de Nossa Senhora da Penha de França realizada na Fábrica Vista Alegre, em Ílhavo, distrito de Aveiro, que ocorreu entre 29 de junho e 2 de julho de 2018, no qual podemos observar a denominação de "Música Nova" à Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo.



1 JUL DOMINGO

12h30 . Missa · Capela

17h . Procissão percorrendo as ruas da Fábrica e do Bairro Operário, acompanhada pela Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo (Música Nova)

22h . Tributus Concerto · Largo da Fábrica · Entrada livre

Tributus é uma banda que, como o seu nome o sugere, rende tributo a três dos maiores nomes da música rock de todos os tempos: Pink Floyd, Supertramp e Queen.

A qualidade das interpretações e o prazer dos elementos da banda juntam-se à imortalidade dos temas que integram o seu repertório, para contagiar públicos de todas as idades, numa viagem de som, luz e verdadeira magia musical.

Fonte: Acervo pessoal.

Durante o trabalho de campo realizado em Portugal, tive a oportunidade de atuar, como músico da Banda Nova de Fermentelos, em diversas destas festividades. Estas *festas*, que decorrem durante um dia inteiro, são o que as bandas denominam por *serviços* e neles se apresentam em diferentes momentos como na *arruada* ou *entrada*, que é o desfile matinal para saudar o local da festa, seus organizadores - também conhecidos como mordomos ou comissão de festas - e os principais patrocinadores, na missa, na procissão e nos concertos que podem decorrer várias vezes ao dia e que, à noite, é seguido pela *despedida* que encerra as atividades da banda na festa, naquele dia. É comum, nessas festas, a participação de, pelo menos, duas bandas, o que evoca um tema muito presente na relação entre as bandas filarmônicas em Portugal - a rivalidade. Brucher (2005) considera que, no centro e no norte de Portugal, as bandas filarmônicas constroem suas reputações em apresentações chamadas *despiques* nas quais, durante os concertos, duas bandas se alternam apresentando números musicais como

parte do entretenimento secular. A autora atesta que, embora um *despique* não seja, oficialmente, uma competição, não tem valor se não for competitivo.

Durante o trabalho de campo, pude constatar que nas *festas* ou *romarias*, normalmente, duas bandas são escolhidas pelas comissões de festas para atuar nestas ocasiões. Normalmente há uma filarmônica que é a “banda da festa” e outra banda que é a “banda convidada”. A banda da festa é a que desfila primeiro na *arruada*, se apresenta durante a missa, desfila à frente na procissão e dá início ao *despique*. Ser a “banda da festa” dá a este grupo a vantagem de impor o repertório durante o *despique*, já que a competição se desenrola dentro de certas convenções nas quais a banda que inicia a apresentação executa uma obra e a banda convidada tem que “responder”, a seguir, com uma obra do mesmo gênero musical da executada pela banda anterior. Repetir uma peça já executada ou mudar de gênero musical viola as "regras do *despique*”. Granjo (2005) destaca que essas regras são conhecidas pelo maestro e músicos, embora os termos não sejam estabelecidos em acordo oral ou escrito. Nas apresentações junto à Banda Nova de Fermentelos, observei, inclusive, que o maestro da banda possui um caderno no qual toma nota das obras que a sua banda executou em cada festa e as que as outras bandas executam, pois caso venha a se apresentar com a mesma banda em uma outra festa, já está preparado para saber as músicas que poderão ser executadas pela outra filarmônica e também para não repetir obras que já tenha apresentado em alternância com ela, pois repetir uma obra em dois *serviços* com uma mesma banda é considerado um sinal de fraqueza, conforme pude observar em algumas *festas* nas quais nos apresentamos mais de uma vez em alternância com a mesma banda. O maestro tomava o cuidado de não repetir nenhum número que já havia executado e ficava atento à outra banda, consultando seu caderno de anotações, para certificar-se de que também não repetiriam nenhum número executado na *festa* anterior. Após cada música os fãs da banda que termina de tocar, posicionados em frente à sua respectiva banda, aplaudem enquanto a outra banda afixa um cartaz anunciando sua próxima peça.

Fotografia 3 - Visão frontal do coreto da Banda da Nova de Fermentelos na Festa em Honra de Nossa Senhora do Livramento, realizada em 29 de julho de 2018 em Fomariz, Paredes de Coura, distrito de Viana do Castelo. Na foto, à esquerda, podemos observar a placa com o nome da música que a banda irá executar ao lado de uma faixa com o nome da banda.

Fonte: Acervo Pessoal

Além da escolha do repertório executado pelas bandas outra estratégia utilizada pelas filarmônicas para tentar se sobressair nos *despiques* é a apresentação de obras solo, com caráter virtuosístico, executadas por solistas da própria banda. Os *despiques* podem se estender até a madrugada e, normalmente, são encerrados pelas duas bandas efetuando a *despedida*.

Pude constatar que nas *festas* os músicos se referem à participação das filarmônicas nestes eventos por tocar "contra" a outra banda, salientando o espírito competitivo, embora a propaganda oficial divulgada nos meios de comunicação e nos sites das próprias bandas informe que determinada filarmônica irá se apresentar "em alternância" com a outra. Também pude observar que alguns maestros se referem os *despiques* como *derby*, que é uma expressão típica do vocabulário desportivo para designar um confronto entre duas equipes. Brucher (2005) aponta que os membros das bandas filarmônicas consideram um "*despique* ideal" quando este inflama tanto o entusiasmo dos músicos como o do público enquanto as bandas travam um "duelo sonoro". Segundo a autora, num *despique* cada banda representa sua aldeia ou cidade e

sobe ao coreto, local onde habitualmente as bandas se apresentam nos concertos nos dias das festas, para "defender a sua terra".

A propósito do coreto, o “palco por excelência” das bandas de música, Granjo (2011) considera que ao longo da história da arquitetura urbana, podemos considerar duas tipologias de coretos: os *coretos volantes*, que eram montados para determinado evento e desmanchados ao seu término, e os *coretos fixos* que surgiram no decorrer do século XIX desenhados e projetados por ilustres arquitetos portugueses e cujo período de maior esplendor se deu no final do século XIX e início do século XX. O autor destaca que o coreto passou a integrar a paisagem urbana e se tornou indispensável em qualquer festa ao ar livre. Como exemplo o autor cita o casamento do Rei D. Carlos I, ocorrido em 22 de maio de 1886, para o qual foi construído um coreto fixo na Praça do Comércio, em Lisboa.

Cabe ressaltar que os coretos foram construídos numa época, em Portugal, em que as bandas filarmônicas não possuíam mais do que 30 músicos. Nos dias de hoje é difícil assistir uma filarmônica no centro e norte de Portugal que se apresente com menos de 60 músicos. A Banda Nova de Fermentelos, por exemplo, nunca se apresenta com menos de 80 músicos o que também acabar por lhe imprimir uma característica que a difere das demais congêneres - o tamanho da banda. O grande crescimento numérico de músicos das filarmônicas, ocorrido a partir da década de 1980, acabou, também, por lhes acarretar um problema quando necessitam se apresentar nos coretos. É comum que as bandas solicitem às comissões de festas que providenciem uma extensão na parte traseira externa do coreto onde, normalmente, fica posicionado o naipe de percussão, que anteriormente era composto, basicamente, por bombo, caixa e pratos, mas que com o crescimento das bandas e seu desenvolvimento artístico também se ampliou em número de executantes e variedade de instrumentos. Pude verificar que, em algumas festas, os mordomos se recusam a ampliar os coretos, e as bandas têm que fazê-lo por conta própria. Lembro-me que numa festividade realizada em Resende, Paredes de Coura, distrito de Viana do Castelo, o Sr. José Rosa, conhecido na banda por “Zé Pitrolino” e que toca tuba na Banda Nova de Fermentelos há mais de 20 anos e é proprietário de uma empresa de materiais de construção, cedeu a extensão para o coreto gratuitamente e ainda a levou num caminhão da sua empresa, tendo chegado muito mais cedo do que a banda no local da festa para poder montar o acréscimo pessoalmente com andaimes e tábuas. Lembro-me, também, que nesta *festa*, por conta da questão do espaço para os integrantes da banda dentro do coreto, houve uma acalorada discussão entre um músico e o maestro que culminou com a dispensa do músico, naquele dia, e um ambiente muito ruim na banda em todo o concerto da manhã.

Em muitas das localidades nas quais me apresentei foi possível verificar a existência de dois coretos, um em frente ao outro, para a apresentação das bandas, como podemos observar na figura abaixo.

Fotografia 4 - Dois coretos enfeitados para a Festa em Honra de Nosso Senhor dos Remédios, realizada em 09 de julho de 2017 em Rio de Moinhos, Penafiel, distrito do Porto. No coreto à esquerda apresentou-se a Banda Nova de Fermentelos e no coreto à direita a Banda de Rio de Moinhos.

Fonte: Acervo Pessoal

Na cidade do Rio de Janeiro podemos constatar uma realidade semelhante na Basílica Santuário de Nossa Senhora da Penha, localizada no bairro da Penha, zona norte da cidade do Rio de Janeiro onde, durante todo mês de outubro, é realizada uma festa de origem portuguesa, na qual as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro participaram durante muitos anos atuando nas procissões e nos dois coretos situados no sopé da escadaria que conduz ao templo principal, nos moldes dos *despiques* realizados em Portugal. Também em outras tantas festas nas quais atuei como músico, na Banda Lusitana, eram montados coretos móveis em frente às igrejas onde as bandas portuguesas se apresentavam em *despiques* como, por exemplo, na Paróquia de São Tiago, no bairro de Inhaúma, zona norte da cidade do Rio de Janeiro e na

Capela de Nossa Senhora de Fátima, no bairro da Ponta d`a Areia, também conhecido como "Portugal Pequeno", em Niterói onde, inclusive, ficava a sede da Banda Portuguesa de Niterói.

Ainda com relação aos *despiques*, Brucher (2005) analisa que estes têm implicações sociais e econômicas reais para ambas as bandas e para as comunidades que as recebem para o evento, pois, quando é bem-sucedido, ajudam as bandas a estabelecer e manter suas reputações quanto ao nível artístico. É importante ressaltar que as comissões de festas (mordomos) preferem contratar as bandas que são conhecidas por realizarem grandes apresentações, pois essas bandas têm o potencial de atrair mais público para as *festas*. Também pude constatar que as diretorias de algumas bandas costumam visitar as comissões de festas durante o ano a fim de estabelecer contato e oferecer suas filarmônicas para as *festas*.

É importante ressaltar que o espírito competitivo dos *despiques* se restringe à esfera musical. Nos dias de festas é praxe as bandas se saudarem mutuamente quando da *arruada* e da *despedida*. No mais puro espírito de "fair-play" uma banda vai em direção ao coreto oposto e, diante da outra banda, a saúda com uma marcha, e os músicos da banda que está sendo saudada aplaudem de pé a congênere. Finda esta apresentação a banda retorna ao seu coreto para ser saudada pela filarmônica que fora homenageada que faz o percurso inverso. Durante estas saudações também é comum a troca de presentes entre as diretorias das bandas como CDs, flâmulas e placas comemorativas. A este propósito, Sousa (2017) considera que a tradicional forma das filarmônicas abrilhantarem as festas, tocando ao *despique*, com suas torcidas e apoiadores, permitem um saudável espírito de competição, que também acaba por dinamizar o movimento filarmônico.

O repertório das bandas filarmônicas inclui marchas de rua, marchas de procissão, marchas de concerto, missas cantadas e tocadas, arranjos de canções populares e danças folclóricas, rapsódias, transcrições orquestrais e obras originais para grupos de sopros em geral. Cada momento da *festa* em que as filarmônicas participam requer um tipo de música apropriado, e as bandas possuem, normalmente, um amplo repertório para atender a cada um deles. Brucher (2005) destaca, ainda, que o repertório é, também, um diferencial para a contratação das bandas para essas festas. A banda que se destaca por tocar algo diferente ou que nenhuma outra banda executa recebe mais contratos para as festas.

Conforme descrito na introdução desta tese, realizei trabalho de campo, com observação participante, em Portugal como um dos procedimentos metodológicos da pesquisa a fim de compreender a dinâmica das bandas filarmônicas naquele país e como esta prática, trazida pelos migrantes portugueses, se processou na cidade do Rio de Janeiro. Na seção seguinte descreverei minha participação junto à Banda Nova de Fermentelos e suas principais características no

tocante à formação dos músicos, ensaios, saber-fazer construído com a experiência prática e as novas tendências que têm surgido no seio das bandas filarmônicas com a formação de grupos menores intitulados “fanfarras”.

3.5 **Etnografia participante junto à Banda Nova de Fermentelos - características e atuações de uma banda filarmônica do norte de Portugal**

Entre os dias 30 de abril e 04 de setembro de 2017 residi em Portugal, no distrito de Aveiro, com bolsa da CAPES[19] obtida através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), como aluno da Universidade de Aveiro, sob a orientação da Profa. Dra. Maria do Rosário Pestana com o objetivo de conhecer *in loco* a realidade das bandas filarmônicas em Portugal e, em especial, as do distrito de Aveiro, distrito do país que reúne o maior número de filarmônicas em atividade, conforme nos informa o site www.bandasfilarmonicas.com, e eu onde eu iria residir e estudar.

Durante os preparativos para a viagem fiz contato com alguns maestros e músicos que já conhecia previamente de outras passagens por Portugal para informá-los da minha ida e do período e local em que eu permaneceria naquele país a fim de prospectar a possibilidade de conhecer o trabalho que desenvolviam junto às bandas em que participavam. Neste sentido no dia da minha chegada em Portugal, em 29 de abril, fui recebido no Aeroporto Francisco de Sá Carneiro, no Porto, pelo amigo Valdemar Sequeira, famoso maestro e compositor no âmbito das bandas filarmônicas.

Naquele mesmo dia prossegui para Macedo de Cavaleiros, cidade situada na região de Trás-os-Montes, nordeste de Portugal, para assistir a um concerto da Filarmónica Portuguesa de Paris, que atuaria à noite, e encontrar com a colega pesquisadora Maria Helena Milheiro que desenvolve sua pesquisa de doutorado sobre aquela banda na Universidade Nova de Lisboa. A observação sobre o concerto da Filarmónica Portuguesa de Paris encontra-se descrita no capítulo 4 dedicado às bandas portuguesas no espaço da migração portuguesa desta tese.

Próximo ao primeiro fim da semana em terras lusitanas, fiz contato com o maestro João Neves, amigo que também conheci no Brasil quando da vinda da Banda Nova de Fermentelos. João Neves, maestro e compositor bastante conhecido e respeitado no meio filarmônico, é natural de Fermentelos e iniciou seus estudos musicais na Banda Nova de Fermentelos. Atualmente aposentado, foi músico e maestro da Guarda Nacional Republicana de Lisboa e atuou como maestro titular da Banda Nova de Fermentelos por 25 anos (1989-2014). João

[19] Bolsista da CAPES/Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior/Processo n° 88881.132465/2016-01

Neves reside em Almada, região metropolitana de Lisboa, distante aproximadamente 3 horas de Aveiro e, naquele fim de semana, iria a Fermentelos visitar parentes e amigos. Quando soube que eu estava em Aveiro me convidou para ir com ele e sua esposa a um jantar na casa de sua prima Sra. Fátima Neves e seu esposo Sr. Gil Pires, ambos nascidos na Venezuela, filhos de migrantes, e que retornaram a Portugal e vivem em Fermentelos.

No dia combinado o maestro João Neves buscou-me em Aveiro e fomos à residência do casal. A casa possui uma grande mesa na sua parte externa onde estavam cerca de quinze convidados. Dentre os convidados estavam parentes, amigos, músicos, o atual maestro Orlando Rocha e diretores da Banda Nova de Fermentelos, dentre eles, Aurélio Carvalho, atual presidente da banda. Fui apresentado como maestro da Banda Filarmônica do Rio de Janeiro e músico da Orquestra Sinfônica Brasileira, que estava em Portugal em virtude da minha pesquisa de doutorado e que, inclusive, procurava uma banda com a qual pudesse atuar, como parte da investigação. Imediatamente o presidente falou com o maestro Orlando Rocha da minha situação, pois, para minha sorte, a banda necessitava de um trombonista para aquela temporada, e me perguntaram se eu gostaria de atuar junto à Banda Nova de Fermentelos durante o período em que ficaria em Portugal. Fiquei muito feliz com o convite, agradeci, e aceitei prontamente. Neste ponto é interessante destacar que a minha inserção no campo de estudo foi bastante facilitada pelo fato de eu não ser um *outsider* em relação ao objeto de estudo, ao contrário - minha expertise como maestro e músico no Brasil, além do aval do maestro João Neves, me credenciaram a atuar no campo de estudo sem maiores dificuldades o que, de fato, foi um grande facilitador, no meu caso.

Na sexta-feira seguinte, seria o meu primeiro ensaio junto à Banda Nova de Fermentelose o amigo Artur Neves, que morava em Fermentelos e que eu havia conhecido em 2001, também quando da viagem da banda ao Brasil, trabalhava na Orquestra Filarmonia das Beiras, em Aveiro, se ofereceu para me levar de carro ao ensaio e depois me trouxe de volta a Aveiro. No dia seguinte também haveria ensaio, e Artur procedeu da mesma forma. Neste interim Artur comentou que havia conseguido um emprego nos Estados Unidos e que migraria para lá em poucos dias. Com isso colocou-se um problema: não havia transporte público de Aveiro para Fermentelos, apesar das localidades distarem cerca de 20 km entre si. Com a viagem de Artur eu ficaria impossibilitado de frequentar os ensaios o que seria muito ruim para as minhas pretensões no tocante à pesquisa e à observação participante. Ciente disto Artur se prontificou para colaborar no êxito da minha empreitada e me ofereceu sua casa para que eu lá ficasse das sextas-feiras para os sábados, dias de ensaio da banda, ou outros dias quaisquer que fossem necessários. A casa de Artur ficaria vazia no período em que estivesse fora e, por isso,

ele fez uma cópia da chave da casa e deixou em meu poder para que eu utilizasse sua residência sempre que preciso. Artur chegou mesmo a oferecer que eu ficasse com seu carro para que eu tivesse como me locomover no período em que estivesse fora, mas desta oferta eu, gentilmente, declinei.

No primeiro fim de semana após a viagem do Artur para os Estados Unidos o presidente da banda, Aurélio Carvalho, foi me buscar em Aveiro para o ensaio na sexta-feira à noite. Antes do ensaio levou-me à sua casa para jantar e depois fomos para o ensaio. Após o ensaio fui para a casa do Artur que fica a cerca de cinco minutos de distância a pé da sede da banda, pois no dia seguinte teríamos ensaio à tarde.

No sábado pela manhã fui à sede da banda e observei que estava bastante movimentada, pois havia vários jovens recebendo aulas de instrumentos e teoria musical - era a Academia da Banda Nova. O presidente chegou à sede da banda e me perguntou onde eu iria almoçar. Eu disse-lhe que não sabia ainda e ele me convidou para que almoçasse na sua casa. Por volta das 13h saíram vários carros da sede da banda em direção à casa do presidente com todos que lá iriam almoçar. Neste dia estávamos eu, o maestro Orlando Rocha; Carlos Tomaz, maestro assistente e solista de clarineta da banda; Áurea Araújo, namorada do Carlos e também clarinetista da banda; Xavier Santos que, na altura, lecionava flauta para os iniciantes da banda, além do presidente e sua família. Enquanto desfrutávamos do delicioso almoço preparado pela esposa do presidente, a Sra. Lurdes Neves, irmã gêmea da Sra. Fátima Neves, tive a oportunidade de conversar com os outros presentes que, curiosos, perguntavam sobre as bandas de música no Brasil, a Banda Filarmônica do Rio de Janeiro e minha pesquisa de doutorado. Percebi, naquele momento, que a interação com os presentes me havia inserido um pouco mais no grupo pois, quando comentei da situação da locomoção de Aveiro para Fermentelos, todos se prontificaram a me levar de volta a Aveiro naquele dia. Carlos comentou que morava em Aveiro, próximo à minha residência, e que também estudava na Universidade de Aveiro, onde cursava mestrado em clarineta assim como sua namorada, que cursava licenciatura em violino e que eu poderia ir com ele para os ensaios às sextas-feiras em Fermentelos e retornar com ele aos sábados após o ensaio. Carlos e Áurea ficavam quase sempre de sexta-feira para sábado em Fermentelos, assim como o maestro Orlando Rocha, num apartamento do maestro João Neves que havia sido cedido para esta finalidade. Estavam resolvidos meus problemas referentes à locomoção e estadia e pude, então, dar continuidade à observação participante com a tranquilidade necessária para o desenvolvimento das atividades sem a expectativa iminente de qualquer sobressalto.

3.5.1 Fermentelos

Fermentelos é uma freguesia do concelho de Águeda situada no Distrito de Aveiro, Região da Beira Litoral, centro-norte de Portugal. Tem uma população de 3.258 habitantes[20] e está localizada na sub-região da Bairrada, famosa em todo o país pelo leitão, preparado à moda da Bairrada, e os seus vinhos. Possui uma área urbana, na região central da freguesia e uma área rural nos arredores onde os moradores praticam a agricultura doméstica e criam alguns animais de pequeno e médio porte, normalmente, para consumo próprio.

Esta freguesia é conhecida, em Portugal, pelo seu principal atrativo turístico - a Pateira de Fermentelos, maior lago natural da Península Ibérica[21]. Às margens da Pateira foi construído o Monumento ao Emigrante, revelando a vocação móvel da população daquele lugar. Praticamente todas as pessoas com quem conversei durante o tempo em que lá estive possuem um parente ou um conhecido que migrou para outro país em busca de melhores condições de vida. Nas décadas de 1950 e 1960, segundo os informantes, os destinos mais comuns eram o Brasil e a Venezuela. A partir da década de 1970 estes destinos foram se alterando para países como Estados Unidos, Canadá e França e, mais recentemente, para Luxemburgo, Suíça e Inglaterra.

A localidade tem um clube de futebol, o Sporting Clube de Fermentelos, dois ranchos folclóricos e diversas associações recreativas, mas é na rivalidade histórica entre as duas bandas do lugar que talvez resida, depois da Pateira, a maior notoriedade atribuída àquela localidade. A Banda Marcial de Fermentelos, também conhecida como “Banda Velha” ou “Rambóia”, foi fundada em 1868, e a Banda Nova de Fermentelos, também conhecida como “Pinha”, “Pinha Nova” ou somente “Banda Nova”, foi fundada a partir de uma dissidência da Banda Marcial, em 1921.

A cisão teria se dado por conta da sucessão do maestro Luís Ferreira Abrantes que, naquele ano, decidiu retornar para o Brasil, onde já havia migrado anteriormente. O maestro indicou o irmão para substituí-lo na regência da banda, ao que se opôs Jeremias Pires Brigeiro, que também almejava assumir o cargo e contava com o apoio de vários outros músicos. Segundo o livro “Banda Nova de Fermentelos - 1991-2001”, realizou-se uma eleição para a

---

[20] Dados de 2011 do censo realizado pelo Instituto Nacional de Estatísticas de Portugal. Disponível em: <http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=censos_quadros>. Acesso em: 27 ago. 2018.
[21] Fonte: Site da Câmara Municipal de Águeda. Disponível em: <www.cm-agueda.pt/pateira> Acesso em: 27 ago.2018.

escolha do novo maestro e Jeremias Brigeiro foi aclamado o novo regente. No dia estabelecido pelo novo maestro para o primeiro ensaio, conforme relata o livro, "[...] apenas compareceram para ensaiar os músicos que nele tinham votado, estando a sala de ensaio encerrada e tendo sido retirados os instrumentos e o arquivo das partituras" (Banda Nova de Fermentelos - 1991-2001 - p.01). Curiosamente o livro "140 anos de história - Banda Marcial de Fermentelos" traz uma versão diferente para este acontecimento em depoimento do Sr. António Adail Pires da Rosa, abaixo reproduzido:

> No final daquele dia deu-se um acontecimento que marcou definitivamente a história das bandas. O grupo que queria Jeremias Pires Brigeiro para maestro preparava-se para assaltar a sede da banda, no largo do Cruzeiro, encostada à barbearia do Costa. Mas esqueceu-se que o tesoureiro da banda, José Costa Vinagre (que vivia em frente à sede), tinha conseguido formar um outro grupo [...] para retirarem da sede todas as partituras, instrumentos e a bandeira. Por esse motivo o grupo que queria assaltar a sede encontrou-a vazia. (BARBOSA, 2008, p. 45)

A diferença nas versões, apresentadas acima, é apenas um dos inúmeros exemplos dos elementos que alimentam a rivalidade entre as duas bandas. Esta rivalidade é tão evidente que quando apresentei uma conferência sobre a minha pesquisa na Universidade de Aveiro informei que estava realizando observação participante junto à Banda Nova de Fermentelos. Neste momento a Professora Dra. Susana Sardo, coordenadora do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, interrompeu minha fala e disse: "O Antonio foi parar logo no olho do furacão!" fazendo referência à notória rivalidade entre esses grupos musicais.

Na freguesia tudo com relação às bandas é dividido igualmente para que nenhuma banda se sinta desprestigiada com relação à congênere. Um exemplo desta divisão equânime observa-se com relação às quatro principais celebrações religiosas do lugar - a Festa de Santo Antônio é sempre realizada pela Banda Nova e a Festa do Sagrado Coração de Jesus é sempre realizada pela Banda Velha. Na Festa de Nossa Senhora da Saúde, festa mais importante da freguesia, ocorre uma alternância entre as bandas - nos anos pares se apresenta a Banda Nova e nos anos ímpares a Banda Velha. A banda que toca na Festa de Nossa Senhora da Saúde também é a mesma que tocará na Festa de Santo André naquele ano.

O mapa a seguir apresenta a região central da freguesia de Fermentelos e nele podemos observar dois trajetos distintos marcados em preto e branco, que correspondem aos percursos realizados pelas bandas nos dias de festas religiosas. Nestas ocasiões festivas as bandas iniciam a *arruada* a partir do Largo do Cruzeiro e dirigem-se até a Capela de Nossa Senhora da Saúde sempre pelo caminho já tradicionalmente estabelecido para cada banda. Uma banda nunca

percorre o trajeto da outra evidenciando, inclusive, a divisão do espaço urbano do local entre ambas.

Figura 6 - Mapa da região central da freguesia de Fermentelos com os percursos de ambas as bandas

Durante o trabalho de campo pude perceber que os jovens normalmente são direcionados para cada uma das bandas de acordo com os laços familiares - o avô, o pai, um tio ou primos que que já tocaram ou que ainda tocam nas respectivas bandas. Inclusive na localidade as pessoas costumam referir-se umas às outras, em tom por vezes jocoso, em *ser* [adepto] da Banda Velha e *ser* [adepto] da Banda Nova, reforçando os laços de identidade e lealdade com suas respectivas bandas conforme atesta Brucher (2013), ao referir-se à atuação das filarmônicas nos *despiques*. Minha percepção é de que, em Fermentelos, esse *despique* é permanente e extrapola as esferas dos coretos para as próprias relações sociais daquela freguesia. Cabe ressaltar que Fermentelos é uma localidade que possui pouco mais de 3000 habitantes e, neste caso, essas disputas se tornam muito mais evidentes se compararmos, por exemplo, às bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. Analisarei, no capítulo 5, o tema da rivalidade entre as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, e as entrevistas

individuais com os maestros das bandas portuguesas em atividade revelaram que havia rivalidade entre as bandas, e que esta era inflamada, sobretudo, quando tocavam nos *despiques*, assim como as bandas filarmônicas em Portugal (BRUCHER, 2005).

As bandas chegaram a ficar 41 anos sem se apresentar juntas, pois a rivalidade, por vezes, chegou "às vias de fato" entre os adeptos de ambas as agremiações conforme me relataram alguns músicos da Banda Nova e habitantes do local. É importante ressaltar que a rivalidade entre esses dois grupos tem aspectos positivos, pois mantém ambas as bandas em constante aprimoramento para se apresentar cada vez melhor.

3.5.2 A Banda Nova de Fermentelos

A Banda Nova de Fermentelos é uma associação cultural sem fins lucrativos, como a maioria das congêneres no país. Possui sede própria localizada na região central da freguesia, no perímetro urbano. À sua esquerda situam-se a Capela de Nossa Senhora da Saúde e o cemitério da cidade. Pouco à frente da sede situa-se o Largo de Nossa Senhora da Saúde, também conhecido como *arraial*, local de grandes dimensões e destinado à realização das principais atividades recreativas de cultura e lazer, bem como atividades comerciais. Eventos como o Fermentelos Fest, a *festa* de Santo Antônio e a *festa* de Nossa Senhora da Saúde são realizados neste espaço. No extremo oposto do *arraial* há um grande palco de concreto com características de concha acústica onde se apresentam as atrações nos dias de festas. À direita da sede situa-se o Parque das Tílias, um recinto arborizado com a espécie de árvore que lhe dá nome e onde as famílias se reúnem, nos fins de semana, para realizar piqueniques e festas. Nas principais celebrações religiosas da freguesia as missas são realizadas neste parque, pois a capela não comporta o grande número de fiéis presentes, como pude observar na Festa de Santo Antonio em 2017, que inclusive contou com a participação de banda na missa tendo ficado a execução musical a cargo de um pequeno grupo de nove músicos e o restante da banda acompanhado o grupo instrumental cantando durante a celebração litúrgica.

Abaixo apresentamos um mapa desta região onde destacamos os principais espaços descritos anteriormente.

Figura 7 - Mapa da região central da freguesia de Fermentelos

Fonte: Google Maps. Disponível em: https://www.google.com.br/maps/place/Fermentelos,+Portugal/@40.564841,8.529062,417m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd23a0d67cd8bfb5:0xa3559b573e4d8d6f!8m2!3d40.5687114!4d-8.5255326. Acesso realizado em: 28 de novembro de 2017.

Legenda:

1- Sede da Banda Nova de Fermentelos
2- Capela de Nossa Senhora da Saúde
3- Cemitério
4- Largo de Nossa Senhora da Saúde (Arraial)
5- Palco
6- Parque das Tílias

Uma observação preliminar do mapa acima nos permite inferir que a Banda Nova de Fermentelos possui uma posição geográfica privilegiada na freguesia, visto que está situada muito próxima de onde acontecem todos os grandes eventos locais, nos quais a banda sempre participa com barracas de vendas de comida e bebidas.

O prédio da banda possui três pavimentos. No pavimento térreo ficam a secretaria e a sala de reuniões da banda, além de um quarto onde os uniformes são guardados. Ainda neste mesmo andar, na parte frontal do prédio situa-se o Café da Banda Nova, um bar e lanchonete que a instituição arrenda e que lhe permite algum retorno financeiro assim como algumas pequenas lojas situadas na lateral direita do prédio. No primeiro andar fica o salão onde são realizados os eventos sociais da associação. Este salão dispõe de um palco onde a banda realiza concertos em ocasiões especiais como no aniversário da associação, no Dia das Mães e no Natal. Ao fundo do salão há um pequeno museu com antigos instrumentos da banda em exposição. No subsolo do prédio situam-se a sala de ensaios da banda, salas de estudo, a sala do maestro, onde também fica o arquivo da banda e uma sala para guarda dos instrumentos. Neste mesmo piso há uma cozinha onde são preparadas as refeições para os eventos sociais. Abaixo apresentamos uma fotografia da sede da Banda Nova de Fermentelos.

Fotografia 5 - Visão frontal da sede da Banda Nova de Fermentelos.

Fonte: Acervo pessoal

A banda se mantém, basicamente, com o dinheiro pago pelas mensalidades dos associados, além de algumas cotas de patrocínios de apoiadores e comerciantes locais e doações

de pessoas físicas admiradoras da banda. No aniversário da banda, por exemplo, é comum a instituição oferecer um jantar aos seus associados e autoridades locais. Sobre as mesas colocam-se alguns envelopes vazios e os convidados costumam presentear a banda com doações em dinheiro. Outra importante fonte de renda são os *serviços* realizados pela banda no verão dos quais uma parte é dividida entre os músicos ficando a instituição com o restante. A Câmara Municipal de Águeda participa com uma percentagem de 10 a 15% quando a instituição necessita realizar obras em sua sede ou adquirir fardamento novo, segundo me informaram alguns membros da diretoria. Esta mesma câmara destina uma verba anual à União de Bandas de Águeda (UBA) que a administra e repassa igualmente às bandas do concelho e que deve ser utilizada, exclusivamente, na compra de instrumentos musicais.

A associação realiza, também, atividades sociais como almoços e jantares nos quais músicos, ex-músicos, diretores, familiares e colaboradores trabalham em sistema de mutirão em todas as atividades necessárias para a realização do evento a fim de arrecadar dinheiro para a banda. Da mesma forma, como relatamos anteriormente, a banda sempre organiza uma barraca ou restaurante nas principais festividades da freguesia. A fotografia a seguir registrada no Fermentelos Fest de 2018, evento que tem duração de dez dias e envolve toda a localidade e várias de suas associações. Destaca-se a equipe que trabalhou em regime de mutirão no restaurante da Banda Nova de Fermentelos neste ano.

Fotografia 6 - Equipe da Banda Nova de Fermentelos que trabalhou no restaurante da banda durante o Fermentelos Fest 2018, realizado entre 25 de maio e 03 de junho de 2018 no Largo Nossa Senhora da Saúde. Na foto podemos observar, além dos músicos, familiares e apreciadores da banda que trabalharam em regime de mutirão nos dez dias de evento e, ainda, alguns diretores e associados da instituição.

Fonte: Acervo pessoal - Sr. Fernando Cozinheiro

Cabe destacar que, nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, a prática de mutirão também era comum com objetivo de aumentar os lucros da instituição com o dinheiro arrecadado nas festas. O participante da pesquisa Fábio, revelou, em determinado momento da interação no grupo focal, como se dava essa prática na Banda Irmãos Pepino, onde atuava:

Segmento 1

Fabio: Também falando das esposas de músicos, né, que aquilo, de certa maneira, também era sustentado pelas esposas, eu acho, né? O lanche, a comida, as fardas, as festas, ir descascar batata no sábado para poder ter festa no domingo, não é?

Neste segmento narrativo Fábio explicita que a atuação das esposas dos músicos era determinante na manutenção da instituição quando afirma que "aquilo, de certa maneira, também era sustentado pelas esposas" e descreve as atividades por elas exercidas com relação à banda de música especificamente, como o cuidado com as fardas, e

com relação à instituição, quando trabalhavam na organização das festas, atuando no preparo da comida assim como pude constatar na observação participante em Fermentelos que não envolve só as esposas, mas familiares e outros colaboradores.

É importante ressaltar que além dos diretores, maestro e músicos há uma série de pessoas que contribuem, voluntariamente, nas mais diversas atividades para o funcionamento da Banda Nova de Fermentelos e que funcionam como uma espécie de "banda oculta" como, por exemplo, o Sr. Fernando Cozinheiro que trabalha como especialista de informática na Universidade de Aveiro e, na banda, é responsável por toda a área de comunicação aí incluindo-se a elaboração de artes gráficas, manutenção do site, registro fotográfico das atividades da banda e assessoria de comunicação. Outra pessoa fundamental para o funcionamento da banda atuando nos bastidores é a esposa do presidente, Sra. Lurdes Neves. Lurdes, assim como a irmã gêmea Sra. Fátima Neves, já tocou na banda e atualmente a forma que encontrou para continuar ajudando a banda é preparando o almoço e o jantar para o maestro e alguns músicos que pernoitam em Fermentelos nos fins de semana, bem como o lanche que é servido aos músicos extras contratados para os *serviços* da banda, conforme me relatou num dos muitos almoços em que participei em sua casa. Recordo-me que, na Festa de Santo Antônio, almoçaram em sua casa cerca de quinze músicos de outras cidades que foram tocar com a banda naquela ocasião, além do maestro, seus pais e mais alguns convidados, como podemos observar na foto abaixo registrada neste dia.

Fotografia 7: Almoço na casa do presidente da Banda Nova de Fermentelos por ocasião da Festa de Santo Antônio realizada em 16 de junho de 2017. À mesa observam-se os músicos de fora da freguesia, bem como o maestro Orlando Rocha, segundo do lado esquerdo debaixo para cima, e seus pais ao fundo - Sr. Semião Fonseca sentado à cabeceira e a seu lado sua esposa Sra. Lurdes Eusébio. Eu estou sentado na cabeceira oposta ao Sr. Semião, na parte inferior da foto. Atente-se para o fato que ainda havia uma outra mesa com mais músicos e convidados em uma outra sala da casa que não foi possível incluir na fotografia.

Fonte: Acervo Pessoal

Estas ocasiões de convívio reforçam os laços de amizade e camaradagem entre os músicos, maestro e diretores da banda, bem como os músicos extras, tornando os *serviços*, para além de uma atividade por vezes laboral um agradável momento de interação social e intercâmbio de experiências entre pessoas que, muitas vezes, vêm de diferentes regiões do país para atuar junto à banda.

Nas apresentações, conforme relatei anteriormente, a banda nunca se apresenta com menos de 80 músicos o que lhe imprime a "marca" de ser uma banda numerosa, e que a torna diferente das demais filarmônicas. Essa diferença numérica pode ser melhor observada nos desfiles e procissões quando a comparação com as outras bandas acaba sendo inevitável.

Quando em desfile a Banda Nova de Fermentelos atua sempre com 5 tubas à frente da banda - cinco instrumentos da mesma marca e modelo, todos prateados, o que confere, do ponto de vista estético, grande unidade e imponência. Alguns músicos mais antigos da banda com quem conversei me informaram que o maestro João Neves teria sido o pioneiro em Portugal, na década de 1980, a desfilar com cinco fileiras de músicos, nas bandas filarmônicas, e teria sido responsável pela ideia da compra dos cinco instrumentos iguais. Os mesmos músicos me

relataram que o maestro, que era músico da Banda da Guarda Nacional Republicana, em Lisboa, teria se inspirado no grupo militar profissional onde trabalhava para introduzir na Banda Nova de Fermentelos a lira, instrumento de percussão que reforça as linhas melódicas principais nas músicas em desfile e confere uma sonoridade diferente à banda. Segundo estes informantes a Banda Nova de Fermentelos teria sido pioneira nessas duas inovações tendo, posteriormente, sido seguida pelas demais filarmônicas do distrito de Aveiro e do resto do país. Por vezes observei que um músico extra de tuba vinha tocar com a banda e trazia o seu instrumento, contudo, só o podia utilizar nos concertos, pois, nos desfiles, era obrigatório usar a tuba "padrão "da Banda Nova. O que pude perceber com a questão do tamanho da banda e da quantidade de tubas à sua frente, inclusive o fato de serem todas da mesma cor, do ponto de vista simbólico é que, para além das questões artísticas ou estéticas existe uma questão de status e poder para as bandas diante de toda a rivalidade que existe entre elas nas *festas*. Nestas "batalhas", cada "exército" utiliza as suas melhores estratégias, o que inclui, intimidar o adversário demostrando todo o seu "poder bélico".

Fotografia 8: Desfile da Banda Nova de Fermentelos por ocasião da Festa em Honra de Santa Maria Maior, realizada em 05 de agosto de 2018. Na foto podemos observar o naipe de tubas à frente da banda, em formação por cinco fileiras. É possível observar que todas as cinco tubas são todas do mesmo modelo e da mesma cor. Na segunda fileira pode-se observar a lira que é executada pela Sra. Maria Edite Neves, musicista da banda há mais de trinta anos, e sua atual vice-presidente. A Sra. Edite Neves é carinhosamente chamada pelos músicos da banda de "Xispa".

Fonte: Acervo Pessoal

Dentro da banda convivem diferentes gerações de músicos. O músico com mais idade é o Sr. António Pepino, que tem 50 anos de banda e foi contramestre por 40 anos. Há 8 músicos na faixa dos 40 aos 55 anos, outros 8 a 10 na faixa dos 30 anos e a grande maioria tem menos de 30 anos de idade, aí incluídas algumas crianças na faixa dos 10 anos de idade. Os membros mais antigos da banda, três dos quais tocam no naipe de tubas, se auto intitulam como "núcleo duro" da banda e quase todos exercem ou exerceram funções administrativas na associação. A Sra. Edite Neves, por exemplo, é a atual vice-presidente da banda, responsável pelos uniformes e pelo controle da presença dos músicos nas festas e ensaios. O Sr. José Horta toca trombone na banda há 30 anos e sua esposa, a Sra. Ana Paula de Jesus, que atua junto à banda também há mais de 30 anos, atualmente toca clarineta baixo no grupo e foi vice-presidente da banda por

oito anos. O casal sempre viaja para as *festas* com antecedência em relação ao restante do grupo para transportar todo o material da banda numa van de propriedade da associação. Pude observar que praticamente todas as bandas que participaram de *festas* junto à Banda Nova de Fermentelos possuem vans também para o transporte dos seus materiais. Abaixo apresentamos uma foto da van da Banda Nova de Fermentelos.

Fotografia 9 - Van da Banda Nova de Fermentelos usada para o transporte do material da banda nas festas e apresentações. A van é sempre conduzida pelo Sr. José Horta que viaja em companhia de sua esposa, Sra. Ana Paula de Jesus.

Fonte: Acervo pessoal

Anteriormente à aquisição da van e do crescimento exponencial do número de integrantes da banda, o transporte dos músicos e do material era realizado num ônibus que foi doado por migrantes de Fermentelos radicados na Venezuela, em 1979, quando da *tournée* da banda àquele país. O livro comemorativo dos 90 anos da Banda Nova de Fermentelos descreve que "Foi comprado, em segunda mão, em 27 de julho de 1979, o veículo pesado de passageiros, marca "Leyland", modelo "Leopard OS.4/3L" com matrícula "MR - 71-79", que se manteve ao serviço da colectividade durante vários anos [...]" (Banda Nova de Fermentelos 1921-2001 -

p.63). Abaixo podemos ver uma foto do referido ônibus extraída da página da rede social Facebook “ Memórias de Fermentelos”. A Banda Nova de Fermentelos foi uma das poucas a possuir ônibus próprio durante vários anos, conforme me relataram alguns músicos mais antigos.

Fotografia 10 - Foto cedida pelo Maestro João Neves ao repositório da rede social Facebook “Memórias de Fermentelos” registrada na década de 1980, onde podemos ver o ônibus que por anos serviu à Banda Nova de Fermentelos levando seus músicos e instrumentos para as apresentações.

Fonte: Facebook - Memórias de Fermentelos - Disponível em: https://www.facebook.com/memoriasdefermentelos/photos/a.158636341618818/244315553050896/?type=3&theater. Acesso realizado em: 21 de julho de 2018.

Nas próximas seções descreverei a educação musical formal, o funcionamento da Academia da Banda Nova, o processo de ingresso na banda e como é transmitido o sentimento de pertencimento e lealdade à instituição.

3.5.3 Aprendendo a “ser” da Banda Nova de Fermentelos

O processo de ingresso na Banda Nova de Fermentelos passa por uma série de etapas que vão desde aprendiz a integrante da banda. Normalmente os aprendizes chegam à banda através da relação de parentesco com algum familiar que já atuou ou ainda toca no grupo. A

formação musical na Banda Nova de Fermentelos tem início na Academia da Banda Nova e prossegue de forma continuada nos ensaios e nos *serviços*. A educação é uma questão fulcral na banda e, através do planejamento elaborado pelo maestro e aprovado pela Diretoria, os novos membros aprendem não apenas como e o que tocar - aprendem como participar de um sistema social de valores que governa a banda e suas relações com a comunidade onde ela está inserida. A formação não se limita à aprendizagem musical e tornar-se integrante da banda significa, também, lealdade à Banda Nova de Fermentelos, respeito pela memória e o bom convívio entre os integrantes da banda e os membros da associação, contribuindo para um sentimento de identidade enraizado na filarmônica e na freguesia, transmitido nos ensaios e no convívio entre as diferentes gerações que participam do grupo. Neste sentido observamos que, na perspectiva de Halbwachs (2003), a memória afetiva opera como elemento de coesão e pertencimento ao grupo. Segundo o autor, para que a memória individual se aproveite da memória dos outros, não basta que estes lhe apresentem seus testemunhos: também é preciso que haja concordância com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que promove as recordações seja construída numa base comum. Para Halbwachs (2003), a lembrança é uma reconstrução que deve ser realizada a partir de dados ou de noções comuns que estejam no espírito de todos os integrantes de determinado grupo o que será possível somente se tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma sociedade, de um mesmo grupo.

Com relação ao conhecimento que é transmitido nos ensaios e no convívio entre os músicos da banda, Linde (2001) analisa o papel das narrativas nas instituições, mostrando como estas usam as narrativas para lembrar seu passado e projetar um futuro, e como as pessoas, dentro das instituições, moldam e são moldadas por histórias institucionais. A autora considera que existem dois tipos de conhecimento social - o explícito e o tácito. O conhecimento explícito, por exemplo, seria o conhecimento expresso em regulamentos, procedimentos formais, arquivos e bases de dados. Contudo, além dos procedimentos formais, há também o conhecimento tácito que é exercido nas práticas de trabalho diárias, bem como o conhecimento sobre como e quando utilizar esses recursos. Outros tipos de conhecimento social tácitos de grupo incluem as formas que equipes e grupos trabalham juntos, como as decisões são tomadas e como flui a comunicação.

O conhecimento sobre a identidade de uma instituição e as formas adequadas de como se tornar um membro são transmitidos aos novos membros pelas narrativas, embora seja quase impossível representar esse conhecimento explicitamente, segundo Linde (2010). Para a autora, parte do processo de se tornar membro de qualquer instituição, formal ou informal, reside em

aprender a contar as histórias dessa instituição e aprender a contar as próprias histórias de uma maneira coerente às desse grupo. Parte do que é preciso saber para ser um membro é o que são as histórias do grupo, que eventos do passado têm relevância no presente, quais os valores as histórias exemplificam e quando é apropriado contá-las. Desta maneira os indivíduos assumem os valores da instituição como próprios (LINDE, 2001).

Pude observar que, em sintonia com o pensamento da autora, existem histórias e memórias da Banda Nova de Fermentelos que são transmitidas pelos músicos mais antigos e que acabam por agir, sobremaneira, na formação do espírito de lealdade e identidade dos novos membros da banda para com a instituição e seus participantes, como ocorreu, inclusive, comigo. Todos sabiam que eu estava ali como pesquisador, contudo, os membros mais antigos da banda se empenhavam em me transmitir o orgulho de pertencer à Banda Nova, das conquistas e viagens internacionais que a banda já havia realizado, da qualidade artística da banda, de como aquele ambiente era saudável e como era bom estar entre eles, em detrimento da congênere da localidade. Chegaram mesmo a me perguntar, algumas vezes, se eu aceitaria tocar na Banda Velha! Desta forma, pude perceber que "ser" da Banda Nova passa por conhecer sua história, incorporar seus valores, agir conforme o exemplo dos mais antigos e ser fiel à coletividade e à sua terra. Ferreira (2005) afirma que, se considerarmos que é na linguagem que são construídas as culturas humanas, é necessário admitir que é também a linguagem que pode permitir o acesso à melhor compreensão dos mecanismos e recursos que utilizamos para construir a memória e as configurações identitárias a ela relacionadas. Isso significa que, para a autora, as referências que constituem a memória e as construções coletivas mais estabilizadas são construídas nas interações cotidianas, nas narrativas que permeiam os diálogos que mantemos com nossos interlocutores e nas práticas discursivas em que nos engajamos.

3.5.4 - A Academia da Banda Nova - educação musical na banda

A Banda Nova de Fermentelos, assim como a grande maioria das demais bandas filarmônicas do país, possui sua escola de música, a Academia da Banda Nova, onde os aprendizes têm a sua iniciação musical em aulas ministradas por músicos mais antigos da própria banda, remunerados para exercer esta função de acordo com o número de horas/aula ministradas. A escola de música da banda foi fundada em 24 de novembro de 2001 com a presença do Governador Civil de Aveiro à época, Sr. Antero Gaspar, conforme informa uma placa alusiva ao acontecimento afixada na parede do recinto onde são ministradas as aulas. Anteriormente à criação da Academia, o maestro João Neves ministrava aulas individualmente

a todos os iniciantes na casa dos seus pais, localizada próxima à sede da banda, conforme pessoalmente me relatou.

Quando ingressei na Banda Lusitana, em 1987, não havia qualquer ensino sistematizado de música, bem como nas demais bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro à época, contudo, a pesquisa nos periódicos da cidade do Rio de Janeiro revelou que, em determinado período, as bandas chegaram a manter escolas de música como a própria Banda Lusitana que tinha uma escola de música, em 1948, a cargo de Antonio Augusto Jorge e Abílio Leite[22], antigo maestro da banda, e a Banda Irmãos Pepino, em 1967, cuja escolinha da banda era dirigida pelo músico João Henrique de Araújo[23]. O fato das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro não possuírem um ensino sistematizado de música não significa que elas não exercessem importante papel na formação musical e cidadã dos jovens músicos como explicitaram os participantes da pesquisa e cujos dados serão evidenciados no capítulo 5, na seção dedicada à análise das narrativas colhidas no grupo focal e nas entrevistas individuais sobre a educação musical nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro.

Na Banda Nova o período letivo tem início no mês de setembro, coincidindo com o fim da temporada de *festas* do verão, e se estende até meados de agosto do ano seguinte. Os alunos pagam mensalidades para manutenção da escola de música e, normalmente, deixam de pagá-la ao ingressar na banda, quando passam a receber pelos *serviços*. Na Academia da Banda Nova os iniciantes recebem aulas de musicalização, que incluem teoria musical, percepção musical e solfejo, além de ensinamentos do instrumento escolhido. As aulas são ministradas nos sábados, pela manhã, e à tarde ocorre o ensaio da Orquestra Juvenil, grupo musical que funciona como prática de conjunto para os aprendizes e constituído pelos próprios iniciantes, alguns professores da Academia e outros músicos mais jovens da Banda Nova de Fermentelos. Este grupo também realiza algumas apresentações como pude acompanhar, em 2017, no Fermentelos Fest e na Associação Fermentelense de Assistência, por ocasião do dia dos avós. Normalmente quem dirige a Orquestra Juvenil é o maestro assistente da Banda Nova de Fermentelos. Até o final de 2017 o responsável era Carlos Tomaz e, a partir de 2018, assumiu estas funções Carlos Valente, músico da banda há mais de 20 anos.

Ao término de cada período letivo o maestro organiza uma audição com os alunos da Academia a fim de avaliar se poderão ser admitidos na banda. Em 2017 pude acompanhar o processo de realização das audições, a convite do maestro Orlando Rocha. As provas foram realizadas durante o sábado, véspera da Festa de Santo Antônio, em Fermentelos, em duas

[22] Jornal dos Sports - 14 mar. 1948 - p.8
[23] O Globo - 13 jul. 1967 - p.5

etapas - a primeira, na parte da manhã que constou de uma prova teórica, elaborada pelo maestro e a segunda, à tarde, na qual os alunos se apresentaram para uma banca constituída pelo próprio maestro, professores da Academia e eu, como maestro convidado, como é possível observar na fotografia a seguir.

Fotografia 11 - Audições da Academia da Banda Nova realizadas em 15 de junho de 2017. Na foto podemos observar um dos aprendizes se apresentando para a banca formada pelos professores da Academia. Na banca estão, da esquerda para a direita, Miguel Ferreira (saxofone), Tiago Vitória (trompa), maestro Orlando Rocha, Elson Matos (Trombone), eu (maestro convidado) e Xavier Santos (flauta).

Fonte: Acervo pessoal

Na prova prática os candidatos apresentaram escalas maiores, menores e arpejos, à escolha do maestro, além de uma marcha de rua, uma marcha de procissão e uma obra de concerto do repertorio da Banda Nova de Fermentelos. Todos os alunos foram aprovados nas audições e aqui cabe um registro interessante: mesmo antes das provas os iniciantes já participavam dos ensaios junto ao grupo principal, contudo, não atuavam nas *festas* até serem aprovados nos exames da Academia, reforçando a percepção de que a aprendizagem musical não se dá somente nas aulas, mas também nos ensaios da banda e, posteriormente, de forma continuada, também nos *serviços* e apresentações. Esta abordagem pedagógica nos permite observar que a experiência, ou seja, a experimentação do fazer musical em conjunto, é fundamental em todo o processo de aquisição do conhecimento.

Uma vez aprovados, o ingresso oficial dos aprendizes no grupo principal acontece numa espécie de ritual de passagem. Na Festa de Santo Antônio, em Fermentelos, os novos

integrantes fazem sua estreia junto à banda e recebem um broche com o brasão da instituição que deve ser afixado na lapela do paletó da farda significando que pertencem, agora, oficialmente ao grupo como integrantes. No ano de 2017 ingressaram na banda dez alunos egressos da Academia da Banda Nova nesta data.

Quando comecei a ensaiar junto à banda não havia uma farda disponível para o meu tamanho e o presidente solicitou que um alfaiate fosse num dos dias de ensaio para tirar as minhas medidas e de alguns outros músicos também na mesma situação. Como a farda ainda demoraria um pouco para ficar pronta, atuei em duas apresentações usando um terno de cor escura que havia levado do Brasil. A primeira apresentação em que atuei foi na própria sede da banda em comemoração ao Dia das Mães e a segunda foi numa localidade próxima a Fermentelos, num sábado à noite e, por ainda não estar devidamente uniformizado, não desfilei junto à banda nesta ocasião, tocando somente no concerto. A primeira apresentação em que utilizei a farda da Banda Nova de Fermentelos foi, curiosamente, na festa de Santo Antônio e lembro-me que, quando cheguei ao Largo do Cruzeiro, de onde a banda iniciaria a *arruada*, ao chegar trajando a farda da banda a Sra. Ana Paula de Jesus, então vice-presidente da banda me olhou e disse: “Seja bem-vindo à Banda Nova”, sugerindo que o uniforme é um fator de pertencimento à banda e lealdade a instituição. O uniforme é um dos símbolos da banda. Para Dan Lundberg (2010), um símbolo necessita possuir potencial de transporte de múltiplos significados e a condição para esta ambiguidade é que o relacionamento do símbolo com aquilo que ele simboliza não seja baseado na semelhança, o que explica porque bandeiras, emblemas e as expressões culturais sob a forma de vestuário, música, dança e comida possam funcionar como símbolos, marcadores de afiliação. Segundo o autor, na arena da vida social joga-se, constantemente, uma espécie de luta de poder entre diferentes grupos e organizações e os marcadores de afiliação funcionam como características distintivas destes jogos. Os exemplos mais notórios são os uniformes. As bandas filarmônicas, assim como as equipes de futebol, exibem sua afiliação através dos uniformes e dos seus brasões estampados nas suas bandeiras.

Sobre esta minha participação na Festa de Santo Antônio, lembro-me que foi uma ocasião em que pude experienciar um turbilhão de emoções. A primeira marcha que o maestro determinou para o início da arruada - “Saudação a Ponte de Lima”, composição do Major José Gonçalves, havia sido uma das primeiras músicas que toquei na Banda Lusitana, no Rio de Janeiro em finais da década de 1980. Os primeiros acordes da marcha me evocaram memórias da minha atuação na Banda Lusitana - pessoas, situações, festas - e foi difícil conter as lágrimas. Assim foi durante quase todo o dia, em especial, nos desfiles de rua e na procissão que me

remeteram há trinta anos antes, quando dava meus primeiros passos numa banda portuguesa da cidade do Rio de Janeiro.

3.5.5 Os ensaios

Os ensaios na Banda Nova de Fermentelos são realizados, normalmente, duas vezes por semana, às sextas feiras das 21h às 23h30 e nos sábados das 17h às 19h. Estas ocasiões, conforme relatamos anteriormente, são parte importante do processo de aprendizagem musical e de transmissão dos valores sociais entre os músicos da banda.

A movimentação na sede da banda, nos dias de ensaio, é intensa com grande afluxo de músicos, diretores e familiares. Antes do início do ensaio, alguns músicos se reúnem no café da Banda Nova para beber algo e jogar conversa fora. Os muitos músicos fumantes, geralmente jovens de até 30 anos, se reúnem numa sala reservada do café para tal ou na parte externa da sede da banda. Alguns outros músicos preferem praticar seus instrumentos nas salas de estudo localizadas no subsolo da banda. Curiosamente a sala de ensaios fica vazia e só é efetivamente ocupada quando do início do ensaio.

O maestro costuma utilizar um grupo criado na rede social Facebook e intitulado "Músicos, Maestro e Direção da Banda Nova de Fermentelos" para comunicar, antecipadamente, a pauta de ensaios, possíveis alterações e, eventualmente, o repertório a ser trabalhado.

Orlando Rocha, maestro da banda desde 2014 dedica-se, desde 2017, às atividades comerciais em uma reprografia de sua propriedade onde também reside, em Cête, freguesia da região metropolitana do Porto. Por conta da distância entre sua cidade e Fermentelos, pude constatar que não foram raras as vezes em que o maestro solicitou ao maestro assistente que iniciasse o ensaio passando-lhe, inclusive, orientações precisas do que e como ensaiar.

Normalmente os ensaios têm início com um atraso de cerca de 15 minutos e pude perceber que, a depender da quantidade de músicos presentes no início, Orlando define a estratégia a ser seguida. Se num ensaio, por exemplo, há muitos atrasos ou ausências dos músicos que tocam as primeiras partes, Orlando inicia o ensaio fazendo uma afinação individual de cada músico da banda, o que leva de 10 a 15 minutos, tempo suficiente para a chegada dos possíveis retardatários. Se o grupo estiver mais completo, Orlando inicia o ensaio com uma marcha, sem afinar a banda e, posteriormente, pode proceder a afinação ou não. Perguntei-lhe sobre o porquê de começar os ensaios sem afinar e ele me relatou que é para que os músicos desenvolvam o senso auditivo e a afinação coletiva.

Nos ensaios, Orlando Rocha enfatiza, dentre outros aspectos musicais, a sonoridade da banda, outro aspecto fundamental da sua identidade, com especial ênfase nas dinâmicas mais suaves e na qualidade da emissão do som, priorizando sempre o conjunto e o equilíbrio sonoro, transmitindo aos músicos a mensagem de que o coletivo deve prevalecer sobre o individual.

Orlando é bastante rígido com relação à disciplina nos ensaios e, curiosamente, pude observar que seu humor variava de acordo com a *festa* que teria em cada fim de semana. Quando, por exemplo, nos preparávamos para uma *festa* em que a outra banda seria a que seu professor de regência dirige e que é conhecida em todo país pela qualidade artística, Orlando estava nervosíssimo e reiterava a todo momento a importância da banda se apresentar bem naquela ocasião. Curiosamente, nestes ensaios, o maestro parecia transmitir seu nervosismo para os músicos que, naturalmente, se refletia na performance o que deixava o maestro ainda mais tenso numa espécie de retroalimentação negativa.

Há sempre um intervalo de 10 a 15 minutos, durante os ensaios, momento de maior descontração e camaradagem entre todos. Alguns músicos sobem ao café e ali se inicia uma saudável disputa para decidir quem pagará uma rodada aos demais colegas. Os músicos brincam e conversam compartilhando o sentimento de que a banda é uma associação musical e recreativa onde a música é o meio de interação social entre eles.

Conforme relatei anteriormente, a Banda Nova de Fermentelos sempre se apresenta nas *festas* com, no mínimo, 80 músicos, contudo, nos ensaios, a média de participantes gira em torno de 60 músicos. O restante dos músicos que completa a banda são músicos extras convidados para atuar nas festividades. Os naipes que sempre demandam músicos extras são, basicamente, as clarinetas, fagotes, trompas, trompetes e percussão, conforme pude observar durante o trabalho de campo. Raramente os músicos convidados ensaiavam com a banda. Neste ponto é relevante destacar que, com algumas poucas variações, as bandas filarmônicas possuem um repertório comum a todas elas o que facilita esse trânsito de músicos contratados, como observei durante o trabalho de campo.

Conforme pude depreender do período em que participei das atividades da banda, logo após o término da temporada de *festas*, no final de setembro, a banda começa a preparação para a próxima temporada e, neste período, o maestro introduz as novas obras no repertório. Como toquei com a Banda Nova de Fermentelos nas temporadas de 2017 e 2018, pude observar que foram poucas as inclusões no repertório mantendo-se, basicamente, a estrutura do ano anterior.

Na seguinte seção descreverei, a partir da minha observação participante, como é um domingo de festa junto à Banda Nova de Fermentelos no norte de Portugal.

3.5.6 Dia de festa! - Notas etnográficas de um músico no estrangeiro

É domingo e são 4h30. O som do despertador irrompe em meio ao silêncio da madrugada - dia de *festa* com a Banda Nova de Fermentelos é dia de acordar cedo. Levanto-me, ainda sonolento, e verifico se está tudo correto com a farda, com o instrumento e com a caderneta, uma pequena pasta que contém as músicas que serão executadas pela banda nos desfiles e na procissão. Tomo o café da manhã e um banho rápido, pois pontualmente às 05h30, Paulo Marçalo, engenheiro de profissão e tubista da banda há mais de 20 anos, passará na minha casa para me dar uma carona até Fermentelos, de onde está prevista a saída às 05h45 dos dois ônibus que levarão a banda e os acompanhantes até a localidade da *festa*, naquele dia.

Chegamos às 05h40 em Fermentelos e, em frente à sede da Banda Nova, já estão os dois ônibus à espera dos músicos e seus acompanhantes. Vagarosamente vão chegando os músicos, já fardados, muitos deles acompanhados de familiares, trazendo consigo, além dos seus instrumentos, bolsas térmicas, *coolers* e mesinhas desmontáveis que são cuidadosamente acomodados nos bagageiros. Os músicos ocupam o primeiro ônibus e os acompanhantes o segundo. Normalmente com 15 a 20 minutos de atraso com relação ao horário inicialmente previsto para a saída dos ônibus, é realizada a conferência dos músicos e a banda, enfim, parte para a *festa*.

Dentro do ônibus o ambiente é de tranquilidade. Muitos músicos dormem para compensar a curta noite de sono e outros conversam em baixo tom de voz para não incomodar os demais colegas. Aurélio Carvalho, o presidente da banda, vai à frente do ônibus, junto ao motorista. Durante o percurso até a localidade da *festa* efetuam-se algumas paradas para o embarque de músicos que moram em localidades mais distantes.

Após cerca de duas horas de viagem a banda chega ao local da festividade. Não há tempo para passear ou se afastar muito do grupo, pois em poucos minutos a banda já vai dar *entrada* na *festa*. Alguns músicos procuram um bar para usar o banheiro, já que os ônibus não dispõem de sanitários, ou tomar um café. Enquanto isso Aurélio conversa com os mordomos da festa para acertar os detalhes da atuação da banda naquele dia. O maestro Orlando Rocha, que sempre vai às festividades no seu próprio carro acompanhado dos seus pais, chega e já se reúne com o presidente para que este lhe transmita o combinado com a comissão de festa. Orlando reúne alguns músicos e lhes informa de onde a banda dará início ao desfile matinal. A banda se dirige ao local onde será a entrada e Orlando cuidadosamente coordena o alinhamento da banda para o desfile e verifica se as gravatas dos músicos estão corretamente posicionadas, os paletós fechados e tudo mais que se refira à imagem da Banda Nova de Fermentelos.

Às 9h da manhã o estampido dos fogos de artifício anuncia que a *festa* começou oficialmente. Perfilam-se os mordomos da festa e logo, a seguir, o pavilhão da banda carregado por dois músicos. Após a bandeira da banda vêm Aurélio ladeado pelos diretores da banda que foram à festa naquele dia. Atrás da diretoria vem o maestro Orlando Rocha e a seguir a banda. Orlando anda aceleradamente pelo meio da banda conferindo os últimos detalhes e informa qual música será executada. Cada músico da Banda Nova de Fermentelos possui uma caderneta com cerca de 25 músicas - dez marchas de rua, dez marchas de procissão e algumas outras músicas populares, todas identificadas com números ou letras para facilitar a comunicação entre o maestro e os músicos.

Fotografia 12 - Caderneta utilizada nos desfiles pelos músicos da Banda Nova de Fermentelos.

Fonte: Acervo pessoal

O maestro aponta para o músico que toca o bombo. Este dá uma pancada bem forte no seu instrumento - sinal para a banda de que algo está para acontecer. Orlando posiciona-se à frente da banda e dá início à execução de uma marcha de rua. Cadenciadamente tem início o

desfile que percorre as ruas da localidade saudando a população, os patrocinadores da festa e a paróquia local.

Após cerca de 30 minutos de desfile a banda chega ao local onde ocorrerão os concertos durante todo o dia. Neste momento a banda se posiciona em frente à outra congênere participante da festividade para saudá-la ao que é retribuída. Até o início do concerto, às 10h, o "núcleo duro" da banda se reúne em algum espaço mais afastado e toma o café da manhã - algumas iguarias trazidas por cada um e compartilhadas com todos os presentes, além de vinho verde branco também trazido pelos mesmos músicos. Após algum tempo ensaiando com a banda e tocando nas *festas*, acabei por me enturmar com este grupo e também preparava alguns quitutes para ser dividido nestas ocasiões.

Às 10h tem início o concerto e as duas bandas participantes da festa se alternam em *despique* para alguns poucos expectadores - os acompanhantes que viajaram com a banda e uns poucos homens de mais idade da localidade que se deslocam da frente de um coreto para o outro conforme cada banda inicia a sua execução. Na parte da manhã, geralmente, as bandas iniciam seus concertos com um pasodoble e a seguir executam obras do repertório sinfônico e transcrições orquestrais. O primeiro concerto se estende, normalmente, até às 12h e, ao final, Orlando transmite ao grupo as orientações para as atividades do período da tarde. Em algumas *festas* o concerto da manhã é um pouco mais curto em virtude da missa, momento em que as bandas encerram o despique e, eventualmente, a "banda da festa" participa da celebração litúrgica com um pequeno grupo de músicos. Após transmitir a programação e combinar o horário de retorno ao coreto, o maestro dispensa a banda para o almoço.

Na hora do almoço os músicos se reúnem em pequenos grupos, com familiares ou com outros músicos da mesma faixa etária para comer e confraternizar. Alguns músicos montam as mesinhas portáteis trazidas de casa; outros procuram um lugar mais tranquilo à sombra para comer, enquanto que os músicos extras se reúnem para desfrutar da refeição preparada pela esposa do presidente. O convívio é sempre muito animado nestas ocasiões, momento em que contam piadas, brincam uns com os outros, dividem a comida e a bebida que trouxeram estreitando os laços de companheirismo e amizade. Por vezes os músicos do "núcleo duro" combinam entre si a escolha do cardápio e alguém fica responsável por levar a comida para todos em determinada *festa*, o que não impede que outros músicos se juntem com seus farnéis e compartilhem da comida com os demais colegas. Após o almoço procuro algum lugar para descansar, geralmente o ônibus da banda, antes de retornar ao coreto para o início do próximo concerto.

Fotografia 13 - Convívio entre os músicos e acompanhantes da Banda Nova de Fermentelos na hora do almoço na Festa em Honra do Santíssimo Sacramento, realizada em 30 de julho de 2017, na freguesia de Fajozes, Vila do Conde, distrito do Porto. Na fotografia podemos observar as mesinhas portáteis e os coolers abaixo, à direita, onde são transportadas a comida e as bebidas.

Fonte: Acervo pessoal

Por volta das 15h tem início o concerto da tarde. O público ainda não é muito numeroso, mas já é maior que o da manhã e as bandas se alternam ainda executando obras de caráter sinfônico. O concerto se estende até às 17h, quando as bandas descem dos coretos e se perfilam para a procissão que, normalmente, tem início em frente à paróquia local.

Perfiladas à frente da igreja, as bandas aguardam a saída dos diversos andores ornados com muitas flores e com as imagens de santos da Igreja Católica. Logo após a saída dos andores, a banda da festa inicia a execução de uma marcha de procissão. As bandas desfilam uma a seguir à outra, alternando-se na execução das marchas de procissão, perfazendo um cortejo de

150 músicos, todos marchando na mesma cadência sobre os tapetes de flores que enfeitam o percurso da procissão. Nas residências a população pendura panos vermelhos nas janelas e sacadas em sinal de fé e respeito. As bandas são seguidas pelos fiéis que, em mais absoluto silêncio, contemplam a atmosfera de introspecção criada pelas imagens nos andores e pela música executada pelas filarmônicas. A procissão retorna à igreja e Orlando dispensa a banda para o jantar e informa a hora em que devemos estar de volta ao coreto para o concerto da noite. Os mesmos grupos que se reuniram mais cedo se juntam para comer, normalmente o que sobrou do almoço.

Às 21h tem início o concerto da noite e o público já é bem maior e diversificado, em especial, no tocante à faixa etária. As bandas se alternam na execução das obras e, normalmente, neste concerto o repertório executado tem um caráter mais popular incluindo peças solo e obras de artistas da cena pop internacional. Também é comum, já quase ao fim deste concerto, por volta das 24h, a execução de uma rapsódia de temas populares portugueses, por cada uma das bandas.

Ao fim do concerto da noite há, normalmente, uma grande queima de fogos. Enquanto ocorrem as explosões as bandas descem do coreto para a *despedida*. As filarmônicas perfilam-se novamente e se saúdam enquanto os presidentes de ambos os grupos trocam presentes e lembranças entre si. Ocorre um pequeno desfile pelas ruas da localidade e a banda se posiciona próxima ao público para executar os últimos números daquele dia. A esta hora o número de expectadores é bem grande e Orlando os saúda solicitando à banda que se vire em sua direção. A despedida vai até a 01h, quando a banda começa a se preparar para voltar a Fermentelos. Todo o material é acondicionado nos bagageiros e é realizada uma conferência para averiguar se nenhum material foi esquecido e se todos os músicos já se encontram no ônibus. Este processo leva em torno de 30 a 40 minutos e, próximo às 02h os ônibus partem para a sede da banda. Durante a viagem a maioria dos músicos dorme e o ônibus efetua algumas paradas para deixar os mesmos músicos que apanhou, na ida, pelo caminho. Por volta das 04h da manhã os ônibus chegam a Fermentelos e, rapidamente, os músicos se dispersam, pois, dali há poucas horas muitos irão trabalhar. Paulo me traz de carona até minha casa em Aveiro e adentro o apartamento quase 24 horas após o horário que saí no dia anterior para a *festa*. O cansaço é grande, mas as muitas horas de convívio, risadas e música com os amigos constituem a magia desse mundo filarmônico que só quem dele participa consegue compreender. Hora de dormir.

Neste capítulo apresentei um breve histórico da criação das bandas filarmônicas em Portugal e evidenciei a relevância destes grupos musicais na cultura popular portuguesa, sobretudo, nas regiões centro e norte de Portugal. Também descrevi minha observação

participante junto à Banda Nova de Fermentelos procurando relacioná-la com a minha experiência junto às bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro e ao *corpus* reunido durante a pesquisa, a fim de compreender a atividade e práticas das bandas filarmônicas em Portugal e como esta realidade foi replicada na cidade do Rio de Janeiro.

No próximo capítulo explicarei os fenômenos que desencadearam os fluxos migratórios da migração portuguesa e a consequente criação de bandas civis amadoras nos moldes das bandas filarmônicas de Portugal nos países de acolhimento da migração portuguesa. Apresentarei, ainda, um mapeamento das bandas filarmônicas portuguesas em atividade no espaço da migração portuguesa.

4 **BANDAS FILARMÔNICAS NO ESPAÇO DA MIGRAÇÃO PORTUGUESA**

Vimos, no capítulo anterior, a relevância das bandas filarmônicas na cultura popular portuguesa, sobretudo, nas regiões centro e norte de Portugal. Neste capítulo discutirei, inicialmente, as relações entre música, migração e memória, no âmbito das bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa. A seguir, com o objetivo de responder à questão de pesquisa "Quais fenômenos motivaram os fluxos migratórios e a consequente criação das bandas filarmônicas nos espaços de migração portuguesa?" analisarei os fluxos migratórios que levaram à criação das bandas filarmônicas nos países de destino da migração portuguesa e apresentarei um mapeamento destes grupos musicais em atividade nesses países.

Descreverei, ainda, neste capítulo, a minha observação participante no 14º Festival de Bandas Portuguesas de Califórnia, em 2017, com o intuito de estabelecer comparações e identificar semelhanças e diferenças nas práticas das bandas filarmônicas portuguesas no estado da Califórnia, nos Estados Unidos, com relação às bandas filarmônicas em Portugal e na cidade do Rio de Janeiro.

4.1 **Música, migração e memórias**

Desde o século XV os portugueses têm sido uma população móvel por todo o mundo, segundo Serrão (1970), e nossa pesquisa revelou que nos diferentes locais onde se fixaram levaram consigo suas práticas musicais chegando a instituir, no âmbito do associativismo migrante, agrupamentos musicais à semelhança das bandas filarmônicas em Portugal.

Na primeira observação participante que tive a oportunidade de realizar por ocasião do meu estágio doutoral na Universidade de Aveiro, em Portugal, assisti a um concerto da Filarmônica Portuguesa de Paris, como parte da comemoração pelos seus 30 anos de fundação, na cidade de Macedo de Cavaleiros, situada no distrito de Bragança, região de Trás-os-Montes, nordeste de Portugal.

A Filarmônica Portuguesa de Paris é a única banda filarmônica portuguesa na Europa, fora de Portugal, conforme palavras do Sr. Júlio Frederico, presidente e músico da banda que, na abertura do concerto, iniciou seu discurso enfatizando que a saudade da terra natal é o principal motivador para que aquele grupo de músicos, todos migrantes portugueses ou luso-descendentes, exista e se mantenha. Em continuação ao seu discurso o presidente exaltou que todos ali eram músicos amadores que se reúnem, semanalmente nos ensaios, para tocar os gêneros musicais da terra natal. A obra musical que abriu o espetáculo foi a marcha de concerto "António Nogueira", do compositor português Ilídio Costa, que foi seguida por um repertório

exclusivamente de gêneros musicais e compositores portugueses como a rapsódia “Retalhos do Minho” de Valdemar Sequeira e a seleção “Marchas Populares de Lisboa” de João Neves.

Os poucos jovens músicos da Filarmónica Portuguesa de Paris fazem parte de uma primeira geração de luso-descendentes que, na banda, aprendem a importância da preservação da tradição filarmônica, como me informou o presidente da banda enquanto conversávamos após o concerto. Nesse diapasão, podemos vislumbrar que a memória opera como elemento de coesão do grupo e manutenção dos valores nas bandas filarmônicas portuguesas nos diferentes destinos da migração, nos moldes como propôs Maurice Halbwachs (1994, 2003). Em sua obra *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (1994), Halbwachs afirma que não há lembrança que só se preserve na memória individual. Para o autor, enquanto uma lembrança reproduz uma percepção coletiva, ela só pode ser coletiva, e “seria impossível para o indivíduo representar novamente, reduzido a suas próprias forças, aquilo que só foi possível ser representado pela primeira vez com a ajuda do pensamento do seu grupo.” (HALBWACHS, 1994, p.275 - tradução nossa). Ainda com relação à memória de um grupo, Halbwachs afirma em sua obra póstuma *A Memória Coletiva* (2003) que:

> No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de sua relação com grupos mais próximos, os que estiveram mais próximos ou em contato com ele. (HALBWACHS, 2003, p.51)

Neste sentido, Weber e Pereira (2010) afirmam que, para Halbwachs, a memória tem sempre um fundo social, coletivo e não se pode lembrar realmente de algo fora do âmbito da sociedade, pois a evocação das recordações é sempre feita recorrendo aos outros, seja a família, ou demais grupos. Abreu (2005) explica que os primeiros esforços de demarcação do conceito de memória social como designação do caráter social da memória humana foram empreendidos por Émile Durkheim, que no seu trabalho “Representações individuais e representações coletivas” (1898), procurou mostrar como as representações sociais não se reduzem às representações individuais. Gondar (2016) explica que Durkheim, ao associar memória e representação coletiva, interessava-se pela possibilidade de coesão social ou, em outros termos, por aquilo que torna os homens semelhantes e o campo social homogêneo. Halbwachs, discípulo de Durkheim, desdobra esse *glutinum mundi* em quadros sociais da memória, entendidos como um sistema de valores que unificam determinados grupos – familiares, religiosos e de classe, por exemplo. Em *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (1994), Halbwachs,

se mostra um rigoroso durkheimiano. Neste livro o autor afirma que “Não há memória possível fora dos quadros que os homens que vivem na sociedade usam para fixar e recuperar suas memórias.” (HALBWACHS, 1994, p.79 - tradução nossa). Segundo a autora, na proposição de Halbwachs, a memória, funcionaria como uma reconstrução racional do passado, erigida com base em quadros sociais bem definidos e delimitados, o que determina um posicionamento ético, no qual, a memória serve à manutenção dos valores de um grupo. Weber e Pereira (2010) observam, ainda, que os postulados de Halbwachs a propósito da memória vêm recebendo críticas de diversos autores, contudo a permanência de sua obra revela a importância do assunto e do autor, enquanto a renovação do debate indica a vitalidade do tema e a atualidade das questões.

Ainda com relação ao concerto da Filarmónica Portuguesa de Paris, pude perceber um certo saudosismo do migrante português para com a terra natal no discurso do presidente da banda que nos permite trazer reflexões de alguns autores sobre o tema. Lourenço (2016) acredita que o saudosismo foi utilizado como estratégia ideológica do regime ditatorial que governou Portugal até 1974 ao afirmar que “O saudosismo será, mais tarde, a tradução político-ideológica desse nacionalismo místico, tradução genial que representa a metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal.” (LOURENÇO, 2016, p. 35). Em consonância com o pensamento de Eduardo Lourenço, Maria Côrte-Real (2010) considera que o saudosismo – a saudade portuguesa simbolicamente carregada, expressa sentimentos de unidade entre os migrantes, e que, “como parte de uma estratégia romantizada da propaganda nacionalista foi tida como impossível de traduzir exatamente noutras línguas.” (CÔRTE-REAL, 2010, p. 78). Nessa perspectiva, as práticas musicais nos contextos migrantes portugueses, entre elas as bandas filarmônicas, operam, também, como uma manifestação natural deste saudosismo.

4.2 **Associativismo em comunidades migrantes**

O associativismo é um dos instrumentos para que, em terras estrangeiras, os migrantes portugueses procurem reproduzir e manter os costumes da terra natal e, neste sentido, Thomas Turino (2008) afirma que as pessoas se associam frequentemente com base na identidade do "lar original" e operam em redes comunitárias para existir como uma comunidade de migrantes no país anfitrião de modo que esta permaneça reunida e ofereça estratégias de socialização. Lourenço (2016), em seu livro “O Labirinto da Saudade” escrito no exílio, em 1974, no rescaldo da Revolução dos Cravos (1974) defende um esforço de presença cultural para a manutenção das comunidades de migrantes portugueses ao afirmar que:

> No que diz respeito às "comunidades", a sua tendência natural é para se fundirem no contexto, quase sempre avassalador, que as cerca. Um autêntico esforço de presença cultural entre elas - e não apenas esporádicos acenos - permitiria, se fosse levado a cabo com constância e delicadeza, manter elos profundos e, por assim dizer, uma espécie de dupla nacionalidade não apenas sentimental, mas cultural e moral. (LOURENÇO, 2016, p.153)

Eduardo Lourenço, em sua citação, faz uma crítica ao governo português, cobrando uma maior atuação junto às comunidades, que ele denomina por "esforço de presença cultural". Mas não seria este "esforço de presença cultural" algo próximo ao que Pierre Nora (1993) definiu como "vontade de memória"? Nora (1993) afirma que, um lugar de memória só pode ser assim considerado se possuir uma vontade de memória pois, do contrário, seria apenas um lugar de história. Neste sentido, as instituições e associações criadas pelos migrantes portugueses nos países de acolhimento, dentre elas as bandas filarmônicas, estabeleceram verdadeiros lugares de memória nos quais as representações simbólicas e ritualizações da terra natal são materializadas. Não significa que o processo de criação de associações de migrantes, e em especial de bandas filarmônicas, se de dê de forma homogênea e pacífica. Estão presentes, nessa dinâmica, conflitos e tensões como veremos no capítulo 5, referente à construção das memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, no qual explicitaremos que diversas bandas portuguesas foram criadas a partir de cisões nas bandas existentes. Ainda sobre os lugares de memória, Nora (1993) afirma que estes devem possuir três sentidos simultaneamente – material, simbólico e funcional, ainda que em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só será um lugar de memória se a imaginação o investir de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um testamento, ou uma associação de migrantes, por exemplo, só se transformam em lugares de memória se forem objeto de um ritual. O autor completa suas considerações a propósito dos lugares de memória afirmando que:

Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. Os três aspectos coexistem sempre. Trata-se de um lugar de memória tão abstrato quanto a noção de geração? É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria deles que não participou. (NORA, 1993, p. 21-22)

A criação de associações e instituições, no espaço da migração portuguesa, dentre elas as bandas filarmônicas, fruto do desejo de preservação da memória de caráter nacionalista e saudosista do migrante, integra as dimensões material, simbólica e funcional, configurando-se, assim, em lugares de memória.

Nogueira (1998) considera que o associativismo se organiza a partir de vínculos familiares e étnicos, perpetuados nas instituições criadas pelo mutualismo migrante e afirma que a solidariedade entre os migrantes existe, somente, onde há vinculação de sentimentos mais do que relações de interesse - no recinto doméstico ou entre amigos. O associativismo poderia ser visto como uma reprodução da família e extensão dos vínculos de amizade a um grupo maior. Segundo a autora, as bandas filarmônicas portuguesas compõem um fenômeno ainda mais significativo do associativismo, na medida em que mantêm a representação da cultura portuguesa através da música, forte componente na tradição camponesa dos migrantes. Nessa perspectiva, Baily e Collyer (2006) consideram que a música tem o poder de evocar memórias e capturar emoções com as quais todos podemos nos identificar.

Com relação às memórias e emoções, Gondar (2016) afirma que não existem memórias fora de um contexto afetivo. A autora considera que se, como artifício explicativo, o processo de produção da memória pudesse ser desdobrado em etapas, o afeto deveria ser considerado a primeira de todas, pois, das experiências que vivemos no presente, selecionamos, como impressões ou lembranças, aquelas que nos afetam em um campo de relações, e o que nos afeta é o que rompe com o lugar comum em que vivemos. Desse modo, completa Gondar (2016), se a memória é um processo, o que o deflagra são relações e afetos – em outros termos, são jogos de força, considerando, ainda que "Existem algumas situações em que o afeto e a lembrança se fundem num complexo indissolúvel." (GONDAR, 2016, p.38).

4.3 **Música como marcador identitário**

Dan Lundberg (2010) afirma que quando as pessoas se deslocam para um novo lugar levam a sua música consigo e, frequentemente, o seu significado pode ser alterado. Pode, por exemplo, tornar-se ferramenta de união. Segundo o autor, muitos migrantes testemunham que, se não fosse através da música, nunca teriam se encontrado no novo país e destaca a função da música como símbolo unificador e o papel dos músicos enquanto representantes e mediadores da tradição, da etnicidade e da identidade. Ainda sobre as funções da música em contextos migrantes, Lundberg (2010) assinala que a música também pode ser usada como ferramenta pedagógica no ensino da língua ou para transmitir ideias nacionalistas e destaca que sua habilidade para servir como transmissora e símbolo de comunidade cultural talvez sejam os

seus aspectos mais importantes. Para o autor, sem música, muitas organizações e clubes de migrantes não teriam sido estabelecidos e, graças aos seus poderes unificadores, são criadas pré-condições para outras atividades. Neste sentido, cabe ressaltar que as bandas filarmônicas portuguesas nos diferentes países de destino da migração funcionam, também, como redes de inserção social e no mercado de trabalho para os migrantes recém-chegados. José Catarino, que atuou como músico e diretor na Banda Portugal, nos concedeu uma entrevista no Rio de Janeiro (2017) e em determinado ponto da entrevista informou que

> [...] naquele tempo, músicos... diretor musical... não sei se foi o Felipe Medeiros, iam esperar os navios que chegavam no Cais do Porto para requisitar quem era músico, quem é que queria fazer parte da banda, e eles faziam isso!" (Entrevista com José Catarino, 2017)

O relato acima nos permite constatar que as bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro serviam como redes de inserção social, em sintonia com o pensamento de Lundberg (2010) de que os poderes unificadores da música criam condições para diversas atividades. Ainda neste mesmo diapasão João Silva, um dos músicos fundadores da Azores Band of Escalon, uma das 14 bandas filarmônicas portuguesas do estado da Califórnia, nos Estados Unidos, nos revelou em conversa que, nas décadas de 1960 e 1970 muitos migrantes chegavam dos Açores sem trabalho e que, já no primeiro ensaio junto à banda, saíam com emprego arranjado por músicos ou diretores da banda.

Para além das funções da música em contextos de migração Lundberg (2010) considera que a música e os instrumentos musicais podem ser imbuídos de funções simbólicas, enquanto emblemas identitários, assim como uma bandeira ou um uniforme podem simbolizar uma organização ou um grupo representando sua ideologia e valores. Nessa perspectiva, a música pode indicar pertença e comunidade. Para Lundberg (2010) uma das funções essenciais dos símbolos de grupo, é o seu potencial como marcador étnico. Neste sentido o autor completa sua análise afirmando que:

> "Propriedade" implica manter um olhar atento sobre os símbolos que são usados. Há uma luta contínua por símbolos étnicos, na qual o nome de marca cultural funciona como uma espécie de reivindicação das formas expressivas disponíveis. Se um símbolo indica pertença, também marca dissociação. Ao assinalar o "nós", realçamos "os outros". (LUNDBERG, 2010, p.31)

Como destacamos anteriormente, um dos principais elementos diferenciadores das bandas filarmônicas portuguesas para as suas congêneres nos diferentes países consiste no repertório, que, na perspectiva do autor, seria um dos emblemas identitários destes grupos musicais. Em consonância com a análise do autor, podemos destacar outros elementos

diferenciadores destes grupos musicais no espaço da migração portuguesa, como: o nome da banda que, na maioria dos casos, é em língua portuguesa, mesmo em países não lusófonos, e faz referência ao país de origem (Banda Lusitana, no Brasil; Banda de Música Portuguesa de Sidney, na Austrália; Filarmónica União Portuguesa, nos Estados Unidos). Nessa perspectiva, o uso da língua portuguesa para designar o nome da banda em países cujo português não é o idioma oficial denota, para além de um marcador étnico, o uso do idioma como elemento de coesão e pertencimento ao grupo, na perspectiva de Halbwachs, para quem "as palavras e a linguagem não supõem um homem, mas um grupo de homens associados". (HALBWACHS, 1994, p.276 - tradução nossa). Outro emblema identitário das bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa são as bandeiras das bandas que trazem as cores de Portugal ou símbolos associados ao país. Estes elementos diferenciadores, como afirma Lundberg (2010), indicam pertença e realçam as diferenças para com as outras bandas que não as portuguesas.

Lundberg (2010) avalia que os contextos multiculturais constituem uma arena na qual muitos grupos diferentes lutam para ser reconhecidos e, nesta arena multicultural, os músicos – e outros especialistas expressivos – desempenham um papel fundamental enquanto detentores e intérpretes qualificados das identidades culturais dos seus grupos. Segundo Lundberg (2010) para que algo tenha visibilidade, é necessário dar-lhe forma - ser expresso e dramatizado, e isto requer acesso a capacidades de expressão o que seria condição necessária, mas não suficiente em si própria para dar visibilidade à identidade. Desta forma, o autor conclui seu pensamento ressaltando que "a visibilidade emerge através do acesso a situações, arenas e condições nas quais é possível e relevante exibir diferenças culturais." (LUNDBERG, 2010, p.30). Nesta perspectiva, podemos verificar que a visibilidade, à qual Lundberg (2010) faz referência, é obtida, no caso das bandas filarmônicas portuguesas nos países de acolhimento, em diferentes situações e contextos, a saber: 1) Através da divulgação na imprensa da comunidade portuguesa e na imprensa local das suas atividades, como poderemos observar no próximo capítulo no qual realizaremos a construção das memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro; 2) Nas apresentações que realizam nas festas da comunidade portuguesa e nas datas cívicas e comemorativas de Portugal, que também operam, na perspectiva de Nora (1993), como lugares de memória; 3) Nas festividades religiosas, onde ocupam o espaço público na realização das procissões.

Nas próximas seções analisaremos os fluxos migratórios para os países de destino da migração portuguesa e a consequente criação de bandas civis amadoras fundadas pelos migrantes portugueses nos moldes das bandas filarmônicas em Portugal, além de apresentar o

resultado da pesquisa que identificou as bandas filarmônicas em atividade no espaço da migração portuguesa.

4.4 **Bandas filarmônicas portuguesas nos Estados Unidos**

> Muitos imigrantes portugueses vieram para a Califórnia para trabalhar na costa como baleeiros. Depois vieram outros em busca do ouro. Uma vez na Califórnia, eles encontraram o real ouro daquele lugar - um solo fértil que iria alimentar a nação. (The Portuguese in San Leandro, 2008, p. 4 - Tradução nossa)

A história da migração portuguesa para os Estados Unidos se inicia, segundo Bizarro (2006), com a história da diáspora dos judeus portugueses. Em 1492, a Espanha já proclamara a expulsão dos judeus que não aceitassem a conversão ao catolicismo do seu território. Em 1496, D. Manuel I assinou um contrato matrimonial com Isabel de Espanha cujo cumprimento estava condicionado à cláusula prévia de expulsão dos judeus de Portugal. O decreto de expulsão foi publicado em 24 de dezembro de 1496 e, em 1497, D. Manuel I expulsou os "hereges" (mouros e judeus) de Portugal que não aceitassem se converter, conforme explica Cosme (2010).

Bizarro (2006) relata que, em 1752, um judeu convertido em cristão-novo, de nome Aaron Lopez, fugiu para os Estados Unidos e se radicou na cidade portuária de New Bedford, no atual estado do Massachusetts, região da Nova Inglaterra, onde iniciou suas atividades comerciais com a pesca da baleia para extração de óleo que era utilizado na fabricação de velas. Sua frota de veleiros cruzava o Oceano Atlântico para realizar as transações comerciais e fazia escala no Arquipélago dos Açores, em especial na Ilha do Faial, cuja baía era a mais apropriada para receber as pesadas embarcações. Havia, também, escalas em Cabo Verde nas quais as embarcações eram abastecidas, e açorianos e cabo-verdianos eram contratados como tripulantes. A este respeito, Almeida (2009) considera que a formação de uma colônia portuguesa propriamente dita, nos Estados Unidos, começou nos finais do século XVIII e foi aumentando no início do século XIX. Segundo o autor, os barcos baleeiros americanos tinham de fazer escala nos Açores por razões idênticas às que levaram os portugueses da época dos descobrimentos a eleger as ilhas como porto de escala, exemplo seguido pelos espanhóis, no circuito entre a Nova Espanha e o velho reino. De Boston iam mantimentos, o correio e as mulheres dos capitães que se encontravam na Ilha do Faial, com os barcos vindos do Atlântico Sul e do Pacífico.

A caça à baleia, tanto na região da Nova Inglaterra como na Califórnia, foi o motor, segundo Leal (2007), da migração açoriana, no século XIX, para essas regiões. O declínio da atividade da caça às baleias, no final do século XIX, não diminuiu, no entanto, o crescente fluxo migratório, e os migrantes dessas regiões transferiram-se, então, para novas atividades comerciais conforme de acordo com o autor.

Leal (2007) observa, ainda, que 90% da migração portuguesa para os EUA foi composta por açorianos e divide os fluxos migratórios para os Estados Unidos em dois momentos. O primeiro momento, que vai do século XIX até a década de 1920, sofre uma interrupção por conta das leis anti-imigração impostas pelo governo americano. Aliada às leis anti-imigração, a crise de 1929 fez com que cerca de 20.000 açorianos retornassem ao arquipélago, segundo o autor. O segundo momento da migração açoriana para os Estados Unidos ocorreu após a erupção do vulcão dos Capelinhos, na Ilha do Faial, nos anos de 1957 e 1958, segundo Leal (2007). A publicação do Immigration Act, em 1965, reviu as limitações à migração impostas desde os anos 1920 e deu novo impulso à migração de açorianos nas décadas de 1960, 1970 e 1980 que procuraram se estabelecer nas mesmas regiões geográficas do primeiro grande fluxo migratório - Nova Inglaterra e Califórnia.

Alguns fatores são atribuídos para a queda da migração portuguesa para os Estados Unidos, segundo Pires (2010) a partir da década de 1980: a entrada de Portugal na União Europeia (1986) que melhorou do nível de vida no país e facilitou o trânsito e a migração para outros países membros; as profundas alterações na economia americana, que praticamente extinguiu as empresas fabris que empregavam mão-de-obra não qualificada, transferindo-as para o Oriente; e a explosão da terceira revolução industrial com o advento das indústrias de informática e de biotecnologia, por exemplo, que exigiam mão-de-obra altamente qualificada.

A partir da pesquisa e do cruzamento entre as fontes já citadas no Capítulo 2, elaboramos e apresentaremos, a seguir, um quadro que contém algumas informações sobre as bandas filarmônicas portuguesas, em atividade, identificadas nos Estados Unidos. Este quadro, dividido por estados, apresenta o nome da banda, a cidade onde ela está sediada e o ano de sua fundação.

Quadro 3. Bandas filarmônicas portuguesas em atividade nos Estados Unidos por estado

Estado de Massachusetts			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
EUA	Banda de Santo António	Fall River, MA	1904
EUA	Sociedade Banda Açoreana	Fall River, MA	1913
EUA	Banda Nossa Senhora da Luz	Fall River, MA	1969
EUA	Banda do Espírito Santo	Lowell, MA	1970
EUA	Filarmónica de Santo António	Cambridge, MA	1972
EUA	Banda Recreativa Portuguesa	Peabody, MA	1974
EUA	Sociedade Filarmónica São João	Stoughton, MA	1981
EUA	Banda de Nossa Senhora dos Anjos	New Bedford, MA	1982
EUA	Banda Nossa Senhora da Conceição Mosteirense	Fall River, MA	1984
EUA	Sociedade Filarmónica Senhor da Pedra	New Bedford, MA	1991
EUA	Banda Filarmónica Santa Cecília	Fall River, MA	2005
Estado de Rhode Island			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
EUA	Banda Independente Portuguesa	Bristol, RI	1918
EUA	Banda do Clube Juventude Lusitana (Lusitana Band)	Cumberland, RI	1926
EUA	Banda de Nossa Senhora do Rosário	Providence, RI	1968
EUA	Banda Filarmónica Santa Isabel	Bristol, RI	1990
EUA	Banda Nova Aliança de Santo António	Pawtucket, RI	1993
EUA	Lira São Francisco Xavier	Providence, RI	1993
Estado de New Jersey			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
EUA	Banda Filarmónica da Igreja de Nossa Senhora de Fátima	Newark, NJ	1975
Estado da Califórnia			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
EUA	Portuguese Band of San José	San José, CA	1971
EUA	Filarmónica do Artesia D.E.S. (Divino Espírito Santo)	Artesia, CA	1972
EUA	Sociedade Filarmónica Nova Aliança	San José, CA	1973
EUA	Sociedade Filarmónica União Portuguesa	Santa Clara, CA	1974
EUA	Filarmónica Nova Artista Açoreana	Tracy, CA	1975
EUA	Filarmónica Recreio do Emigrante Português	Newark, CA	1978
EUA	Sociedade Filarmónica União Popular	Santa Clara, CA	1978
EUA	Filarmónica Artista Amadora	San Leandro, CA	1980
EUA	Azores Band of Escalon	Escalon, CA	1980
EUA	Filarmónica Portuguesa de Tulare	Tulare, CA	1981
EUA	Sociedade Filarmónica Lira Açoriana	Livingston, CA	1982

EUA	Filarmónica do Chino D.E.S.	Chino, CA	1986
EUA	Lusitania Band of The North Bay	Novato, CA	1996
EUA	Filarmónica União Portuguesa	San Diego, CA	1998

A análise do quadro acima nos permite inferir que a Banda Santo António de Fall River, fundada em 1904, a Sociedade Banda Açoriana, em 1913 e a Banda Independente Portuguesa, em 1918, todas criadas antes da década de 1920, são fruto do primeiro grande fluxo migratório que ocorreu para os Estados Unidos, em finais do século XIX e início do século XX.

Também podemos constatar que a maioria das bandas catalogadas foram fundadas após 1970, o que nos permite concluir que estes grupos tiveram suas origens a partir do fluxo migratório que ocorreu nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Podemos constatar, também, a influência do aspecto religioso e da Igreja Católica, pois várias bandas possuem nomes de santos ou a sigla D.E.S. (Divino Espírito Santo) em seus nomes, quando estão vinculadas às irmandades do Divino Espírito Santo. Para Teixeira (2013), é possível falar-se em uma cultura luso-açoriana, que se caracteriza pela forte devoção ao Espírito Santo, manifestada através das Irmandades do Divino Espírito Santo espalhadas pelos países para onde houve grande afluxo de açorianos. O povo luso-açoriano manifesta a sua fé e sua relação com o sagrado com o culto às bandeiras do Divino, da pomba do Espírito Santo e das festas do Divino.

4.4.1 Observação participante durante o 14 Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia

Em novembro de 2017 realizei observação participante no 14º Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia, um evento anual do qual participam as 14 bandas filarmônicas portuguesas daquele estado. Cada ano uma banda é responsável pela organização do evento e, em 2017, esta atribuição coube à Azores Band of Escalon. A foto da Azores Band of Escalon, abaixo, foi registrada em uma das duas viagens que a banda fez ao Arquipélago dos Açores por ocasião das Festas Sanjoaninas, na Ilha Terceira. O governo dos Açores convida, anualmente, uma das 14 bandas portuguesas da Califórnia para atuar nestas festas e o convite é feito durante o Festival. Assim como constatei na observação participante, podemos observar, na foto abaixo, a banda em desfile tendo à frente um grupo de crianças, todas luso-descendentes, filhos de músicos da banda que carregam as bandeiras, da esquerda para a direita, de Portugal, da Região Autônoma dos Açores, da própria banda que é muito similar à bandeira dos Açores, do Estado da Califórnia e dos Estados Unidos. A banda foi convidada, este ano, para regressar em 2020 aos Açores, conforme me relatou recentemente seu maestro Terry Silveira.

Fotografia 14: Azores Band of Escalon em desfile, no ano de 2013, nas Festas Sanjoaninas da Ilha Terceira, Açores - Portugal

Fonte: Disponível em: <www.azoresbandofescalon.com> Acesso em 08 ago.2018.

A Azores Band of Escalon é uma banda fundada por migrantes açorianos, como denota seu próprio nome, em 1980, com sede na cidade de Escalon a partir de uma dissidência da Filarmónica Nova Artista Açoreana, da cidade vizinha Tracy, conforme me relataram os membros da banda, entretanto, sua história nos remete à história de uma outra banda filarmônica portuguesa - a banda da União Portuguesa do Estado da Califórnia (UPEC), conforme me relataram João Silva e Manuel Silveira, dois dos seus fundadores. A UPEC é uma associação fraternal fundada por migrantes portugueses na cidade San Leandro, em 1880 com objetivo de "proteger os imigrantes portugueses provendo assistência em caso de doença ou morte intempestiva na família." (ROGERS, 2008). Em 1905 foi criada a banda da UPEC e, em 1915, quando se apresentou na Panama Pacific Exposition[24], em São Francisco, já contava com cerca de 80 músicos, segundo Rogers (2008).

[24] Nesta ocasião, segundo Rogers (2008), John Philip Sousa, um dos principais expoentes da música para instrumentos de sopros no mundo, teria regido a banda da UPEC. Sousa, considerado o "Rei das Marchas", como afirma Jorge Costa Pinto (2010), era filho de um migrante açoriano casado com uma alemã e nasceu nos Estados Unidos. Foi autor de diversas marchas, canções e operetas e consagrou-se, também, como maestro, primeiramente regendo a Banda dos Fuzileiros Navais e, posteriormente, a sua própria banda, a Sousa´s Band com a qual se

Fotografia 15 - Banda da União Portuguesa do Estado da Califórnia, em 1940, na Golden Gate International Exposition em Treasure Island, São Francisco (EUA)

Fonte: The Portuguese in San Leandro (ROGERS, 2008, p.68)

A banda da UPEC esteve atuante até a década de 1960, quando encerrou suas atividades e seu instrumental foi entregue ao reverendo Monsenhor Valdemiro Soares Fagundes, da cidade de Sacramento - Califórnia. Quando da organização da Azores Band of Escalon, seus fundadores recorreram ao reverendo que disponibilizou os instrumentos da extinta banda para dar vida ao novo grupo, conforme me relatou João Silva e como consta no site da banda.

Vale aqui destacar que a presente pesquisa revelou, assim como no caso da Azores Band of Escalon que surgiu a partir de uma cisão na Filarmónica Nova Artística Açoreana, cisões em bandas filarmônicas em Portugal, como vimos no capítulo 3 e na cidade do Rio de Janeiro, como evidenciaremos no próximo capítulo o que denota que, diferentemente da imagem

apresentou para milhares de pessoas em diversas turnês pelos Estados Unidos e internacionais que incluíram viagens pela Europa, Austrália e África, no início do século XX.

harmoniosa que se possa ter desses grupos musicais, existem conflitos e tensões nas bandas portuguesas que, por vezes, acabam por dar origem a novas bandas.

Tomei conhecimento do Festival através do maestro da banda, Terry Silveira que conheci via rede social Facebook por intermédio do maestro e compositor Valdemar Sequeira, amigo comum que recebeu uma encomenda da Azores Band of Escalon para compor uma marcha que seria executada por todas as bandas em conjunto na abertura do festival. A partir do contato com Terry, obtive maiores informações sobre do que se tratava o evento e como estava estruturado e decidi que seria importante ir assisti-lo pessoalmente para ver como era o cenário das bandas portuguesas em outro país e traçar paralelos com as minhas experiências no Brasil e em Portugal.

O 14º Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia foi realizado, no ano de 2017, nos dias 10 e 11 de novembro e, embora a Azores Band of Escalon fosse a organizadora do evento, o mesmo ocorreu, por questões logísticas, na vizinha cidade de Oakdale, na sede da Irmandade do Divino Espírito Santo daquela localidade, também fundada por migrantes açorianos.

O festival é um evento relevante para as bandas, pois reúne todos os grupos congêneres do estado da Califórnia e dá-lhes visibilidade; estimula as trocas de experiências entre os participantes; aproxima os membros da comunidade portuguesa de todo o estado. O festival estimula a saudável rivalidade entre os grupos, assim como observamos no capítulo anterior, em Portugal e como veremos no próximo capítulo com relação às bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. Além de todos estes fatores é, também, uma forma da banda organizadora arrecadar fundos para seu caixa, pois é ela quem explora o bar e o restaurante, onde trabalham músicos, diretores, familiares e colaboradores, gratuitamente, reproduzindo o modelo de mutirão que observamos na observação participante em Fermentelos descrita no capítulo 2, além de receber doações de diversos donativos que são leiloados durante todo o dia nos intervalos dos concertos.

Cheguei no aeroporto de San Francisco no dia 8 de novembro no final da manhã e três diretores, todos ex-presidentes da banda, foram me buscar - Daniel Silva, Arnaldo Silva e Tyler Avilla. Daniel e Arnaldo são primos. Luso-descendentes de primeira geração, seus pais integram o grupo de fundadores da banda. Daniel era o único os três que não tocava nenhum instrumento. Arnaldo atua como músico e Tyler, luso-descendente de segunda geração, também é músico da banda e. Seus pais não falam português, mas ele me relatou que aprendeu o idioma sozinho na banda. Durante o trajeto até a cidade de Modesto, onde eu ficaria hospedado até o dia seguinte, estabelecemos uma interação inicial e percebi que todos me tratavam muito cerimoniosamente. Quando conversavam entre si falavam em inglês e quando se dirigiam a

mim falavam em português. Em determinado momento da conversa disse-lhes que morava próximo à Casa dos Açores, na cidade do Rio de Janeiro, onde havia atuado por diversas vezes com a Banda Lusitana e que apreciava muito alguns pratos típicos da culinária dos Açores. Percebi que este foi o "ponto de virada", quando perceberam que eu não era um *outisder*, e a partir daí o tratamento deles para comigo mudou completamente, pois sentiram-se bem mais à vontade.

Paramos para almoçar e durante a refeição me perguntaram porque eu havia marcado minha hospedagem para a cidade de Modesto que ficava a uns 30 minutos de Oakdale, onde seria realizado o evento. Disse-lhes que o maestro assim me havia recomendado e que no dia seguinte eu iria para o hotel que já havia reservado em Oakdale. Imediatamente os três me perguntaram se eu me importava de perder aquela diária, pois eles pagariam o hotel para que eu ficasse mais próximo deles naquele dia. Aceitei a oferta e dali seguimos diretamente para a cidade de Escalon, onde fica a sede da banda.

A banda tem um prédio moderno e muito bem cuidado com um grande salão onde a banda ensaia e realiza eventos próprios ou aluga para terceiros. Na lateral da sede há um bar onde diversos migrantes portugueses e luso-descendentes se reúnem para jogar cartas, beber e conversar. Aquilo me remeteu diretamente à minha experiência em Portugal e à sede da Banda Nova de Fermentelos que tem a Café da Banda Nova onde as pessoas se reúnem exatamente com os mesmos propósitos. Ofereci-lhes algumas lembranças que havia trazido do Brasil e eles me levaram para mostrar o interior da sede. Ao lado do salão da banda há um pequeno bar cujas paredes são decoradas com uma galeria de fotos dos ex-presidentes e da banda. A que mais me chamou atenção foi a foto da banda numa arena de touros quando me explicaram que as touradas são um dos principais contextos de atuação das bandas portuguesas da Califórnia, além das festividades religiosas em honra do divino Espírito Santo e de Santos da Igreja Católica. Cabe aqui destacar que a pesquisa nos periódicos da cidade do Rio de janeiro revelou que - na década de 1920 as touradas também eram comuns no Brasil e as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro também atuavam nestas ocasiões, como evidenciaremos no próximo capítulo.

Nos dias que se seguiram pude acompanhar todo o processo de preparação do para o evento. Em sistema de mutirão diretores, músicos, familiares e colaboradores participam na preparação do evento, prática que pudemos observar no capítulo anterior, com referência À na Banda Nova de Fermentelos, em Portugal, e como poderemos constatar no próximo capítulo nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. Vários diretores da banda me relataram, dentre eles Paulo Costa, que se não fosse a colaboração graciosa dos participantes da banda na organização do evento o mesmo não poderia ser realizado, pois, caso tivessem que pagar

cozinheiras e todos os demais profissionais necessários para a realização do festival, teriam um custo altíssimo quando uma das finalidades do evento é trazer algum lucro para a banda que o realiza.

No primeiro dia do festival houve apenas um baile de abertura animado por um DJ. Neste dia alguns maestros que eu já havia feito contato pelo Facebook estavam presentes e pudemos conversar longamente sobre as bandas filarmônicas em Portugal, nos Estados Unidos e no Brasil.

No dia seguinte as bandas foram recebidas com uma farta mesa de café da manhã. Às 8h30 foi realizado um sorteio para definir a ordem de apresentação das bandas nos concertos. Às 9h teve início um desfile de que participaram todas as bandas. A ordem de apresentação do desfile seguiu a ordem cronológica de fundação das bandas exceção feita à Azores Band of Escalon que desfilou por último, por ser a organizadora do evento. A banda que abriu o desfile foi a Portuguese Band of San José, também conhecida como “Banda Velha”, por ser a mais antiga. Durante toda a parada foi interessante observar algumas diferenças das bandas portuguesas na Califórnia para as filarmônicas em Portugal e no Brasil. Na Califórnia as diretorias desfilam à frente da banda às vezes com oito a dez elementos todos com placas de metal ao peito com a inscrição do cargo que ocupam na direção da banda. Em algumas bandas os membros da diretoria usam um uniforme diferente dos músicos da banda, como podemos ver na foto abaixo, da Sociedade Filarmónica Lira Açoriana, no desfile em Oakdale.

Fotografia 16 - Diretoria da Sociedade Filarmónica Lira Açoriana no desfile do 14º Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia.

Fonte: Acervo Pessoal

Na foto podemos observar a todos os diretores com o mesmo padrão de uniforme e com as placas indicativas dos cargos que ocupam no lado esquerdo do peito. Podemos observar que o uniforme da diretoria difere do uniforme dos músicos que usam quepes, calças e sapatos brancos.

Outro fato que me chamou a atenção foi que alguns maestros usam o mesmo uniforme que os músicos, como se utilizava em Portugal até a década de 1950, segundo Sousa (2017), e também nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro até a década de 1970, conforme revelou a pesquisa nos periódicos locais. Também pude constatar que, no Estado da Califórnia, muitas bandas portuguesas ainda utilizam instrumentos que já caíram em desuso nas bandas filarmônicas em Portugal como sax-horns altos e trombones a pistons. Granjo (2005) afirma que os sax-horns altos começaram a ser substituídos pelas trompas nas bandas filarmônica em Portugal no ínico da década de 1990. O autor afirma, ainda que, no passado, muitas bandas usavam o trombone a pistons, pois era mais fácil de aprender e de trocar músicos entre as diferentes famílias do naipe de metais, visto que a digitação é igual em todos os instrumentos a pistons utilizados nas bandas, como o trompete, o bombardino e a tuba. Desde os anos 1980,

segundo o autor, isso mudou gradualmente, especialmente devido à influência das escolas de música e também à incorporação de músicas no estilo pop ao repertório, que fazem uso abundante de efeitos possíveis, apenas, no trombone de vara.

Ao fim do desfile todas as bandas se reuniram em frente ao prédio onde seria realizado o evento e, na presença da consulesa de Portugal em São Francisco e do prefeito da cidade de Oakdale executaram, em conjunto, o Hino de Portugal, para o qual fui convidado a reger. Confesso que foi uma das maiores emoções que já senti na vida, pois reger um dos símbolos maiores da pátria, que é o hino, executado por cerca de 500 músicos, em outro país e no seio da comunidade portuguesa foi um privilégio que muito poucos terão um dia. Após a execução do Hino Português foi executado o Hino dos Estados Unidos, sob a regência de Tyler Avilla, e a marcha "Homenagem ao Filarmónico" do maestro Valdemar Sequeira, sob a regência do maestro Terry Silveira.

Imediatamente a seguir começaram os concertos e durante todo o dia duas bandas se apresentavam por vez. Cada banda executava três peças em alternância com a outra banda e ao final da apresentação executavam os seus respectivos hinos. Cabe destacar que no caso das bandas portuguesas da Califórnia, a apresentação das bandas em alternância não se assemelhava aos *despiques* em Portugal, pois nas "convenções do *despique*" (BRUCHER, 2005) a banda deve responder à banda que executou antes dela com o mesmo gênero musical, e não há um roteiro pré-definido. No Festival em Oakdale as músicas a ser executadas já estavam definidas e, inclusive, impressas no programa que foi distribuído, não havendo qualquer regra para a escolha do repertório como me informou o maestro Terry Silveira. Outra peculiaridade das bandas portuguesas da Califórnia com relação às bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro e mesmo às bandas filarmônicas em Portugal é que, durante os concertos, a Diretoria fica sentada à frente da sua respectiva banda.

Os repertórios executados durante todo o dia abrangeram diferentes estilos e gêneros musicais, com predominância da música de compositores portugueses, mas também com música de compositores americanos originalmente escritas para banda, transcrições orquestrais e até música brasileira, pela Filarmónica União Portuguesa de San Diego que, para minha surpresa, executou a música "Trompeta de Espanha" do meu saudoso professor Gilberto Gagliardi.

A Azores Band of Escalon tem um diferencial para as demais bandas do estado da Califórnia, e para a maioria das bandas portuguesas fora de Portugal - seu maestro, Terry Silveira, é formado em música e é professor de música numa escola de nível médio na cidade de Modesto onde também dirige a banda escolar. Desta forma, Terry consegue cooptar para a

banda vários alunos americanos que não possuem ascendência portuguesa. Também pude constatar a presença de músicos migrantes de outras nacionalidades na banda, como México e Honduras. Terry é de uma segunda geração de migrantes que compreende bem e fala o português, mas como considera seu português ruim, prefere falar em inglês. Por conta disso os ensaios da banda são todos em língua inglesa, apesar do grande número de migrantes portugueses de primeira e segunda gerações.

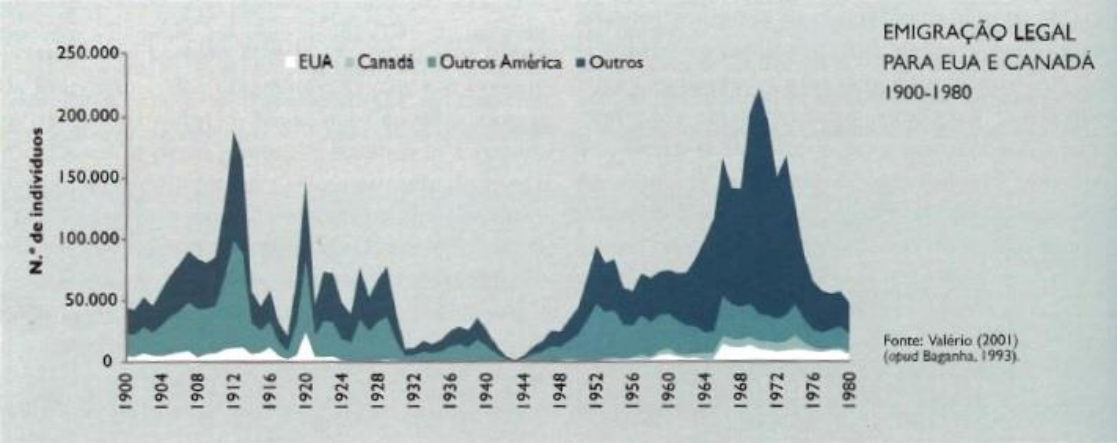
Outro destaque com relação às bandas do Estado da Califórnia é o fato delas não remunerarem seus músicos nas apresentações nem nos ensaios, realidade completamente diferente das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. Pude obter esta informação na observação participante, em conversa com os maestros e músicos durante o festival. Terry me informou que, no final de cada ano, a banda oferece um pequeno presente a cada músico. A Azores Band of Escalon também oferece bolsas de estudos para os seus músicos para participar de festivais de música durante o verão.

Cabe aqui registrar a forma extremamente amável e generosa como fui recebido por todos da Azores Band of Escalon durante minha estada nos Estados Unidos.

4.5 **Bandas filarmônicas portuguesas no Canadá**

O *Relatório da Viagem da Comissão de Política Geral ao Canadá* (GRAÇA, 2002), produzido pela Assembleia Legislativa Regional da Região Autônoma dos Açores, afirma que a migração portuguesa para o Canadá tem uma história recente. Somente a partir de 1953, com a assinatura de acordos bilaterais entre os governos de Portugal e do Canadá relativos à entrada de migrantes portugueses naquele país e com a chegada do primeiro contingente oficial de 555 portugueses trazidos pelo navio Saturnia ao porto de Halifax, no dia 13 de maio de 1953, pode-se considerar o início de um movimento migratório português efetivo. No ano seguinte, esse número triplicou. Ainda segundo o relatório, o governo canadense promoveu a migração portuguesa nos anos 1950 e 1960 a fim de suprir suas necessidades de mão-de-obra, destinadas ao setor agrícola e à construção de linhas-férreas. A maior parte desses migrantes era proveniente dos meios rurais, e entre 1953 e 1973, teriam entrado no Canadá 91.583 portugueses, sendo 61,2% originários dos Açores. A seguir apresentamos um gráfico da migração, no qual podemos visualizar a migração para o Canadá.

Gráfico 1 - Migração legal de portugueses para os Estados Unidos e Canadá



Fonte: Portugal - Atlas das Migrações Internacionais (PIRES, 2010, p.32)

O gráfico acima evidencia que a migração portuguesa começou, efetivamente a partir de 1953 e que teve seu ápice nas décadas de 1960 e 1970, vindo a decair a partir de 1976.

Abaixo apresentamos um quadro contendo as bandas filarmônicas portuguesas catalogadas no Canadá. Este quadro, da mesma forma que os quadros anteriores, referente às bandas filarmônicas portuguesas nos Estados Unidos, está dividido por províncias, denominação adotada no Canadá ao que chamamos de estado no Brasil, apresentando o nome da Banda, a cidade onde ela está sediada e, quando foi possível identificar, o ano de sua fundação. Não foi possível identificar o ano de fundação de algumas bandas, pois elas não possuem site nem página no Facebook e as fontes que indicam a sua existência também não revelam esta informação.

Quadro 4. Bandas Filarmônicas Portuguesas no Canadá catalogadas por província

Província de Alberta			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
Canadá	Associação Filarmónica Portuguesa de Calgary	Calgary	1983
Canadá	Banda Filarmónica Social Musical Portuguesa	Edmonton	Não identificado
Canadá	Filarmónica do Coração de Jesus	Calgary	Não identificado
Canadá	Sociedade Musical Nossa Senhora de Fátima	Edmonton	2014
Província de Quebec			

PAÍS	NOME DA BANDA	CIDADE	ANO DE FUNDAÇÃO
Canadá	Filarmónica Portuguesa de Montreal	Montreal	1972
Canadá	Filarmónica Nossa Senhora de Fátima	Gatineau	1974
Canadá	Filarmónica do Divino Espírito Santo de Laval	Montreal	1978
Canadá	Filarmónica Nossa Senhora dos Milagres	Montreal	1996
Província de Ontario			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
Canadá	Banda do Senhor Santo Cristo	Toronto	1966
Canadá	Filarmónica Lira Bom Jesus	Oakville	1968
Canadá	Banda Lira do Espírito Santo em Cambridge	Cambridge	1970
Canadá	Banda Lira Nossa Senhora de Fátima	Toronto	1970
Canadá	Portuguese Community Band of Hamilton	Hamilton	1971
Canadá	The Music Society of Saint Helen´s/Banda do Sagrado Coração de Jesus	Toronto	1974
Canadá	Banda Filarmónica Lira do Divino Espírito Santo de London	London	1975
Canadá	Banda Lira Portuguesa de Bramptom	Bramptom	1976
Canadá	Banda Lira de Fátima em Cambridge	Cambridge	Não identificado
Canadá	Filarmonica Luso Canadian	Kitchener	Não identificado
Canadá	Banda Filarmónica Santa Cecília	London	2004
Província de British Columbia			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
Canadá	Banda Portuguesa de Vancouver	Vancouver	1970
Canadá	Banda Filarmónica Sociedade Musical Portuguesa	Vancouver	Não identificado
Canadá	Lira Portuguesa de Victoria	Victoria	1989
Província de Manitoba			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
Canadá	Banda Lira de Fátima	Winnipeg	1973

De acordo com o quadro acima, a banda filarmônica portuguesa mais antiga que se conseguiu catalogar, no Canadá, é a Banda do Senhor Santo Cristo, fundada em 1966. A maioria das bandas catalogadas foi fundada na década de 1970, ou seja, decorrentes do fluxo migratório português e, sobretudo, açoriano, iniciado em 1953 e, cujo auge foi atingido nos anos 1960. Assim como nos Estados Unidos, há várias bandas com nomes de santos, mais uma vez reiterando a forte influência do aspecto religioso e da Igreja Católica na formação e atuação destes grupos musicais, assim como no país de origem. Também, como no caso americano,

muitas das bandas mantêm seus nomes em língua portuguesa reafirmando, por meio da língua portuguesa, seus laços identitários com a terra natal.

Fotografia 17 - Associação Filarmónica Portuguesa de Calgary - Calgary - Alberta – Canadá

Fonte: www.bandasfilarmonicas.com. Acesso em 05/03/2018.

Na foto acima, da Associação Filarmónica Portuguesa de Calgary, podemos observar, à esquerda, a bandeira da banda com uma lira ao centro, simbolizando a música, circundada pelas bandeiras de Portugal e do Canadá. O uniforme da banda reflete a influência das bandas militares como observamos anteriormente nas bandas filarmônicas em Portugal.

A foto abaixo mostra a “linha de frente” da Banda do Senhor Santo Cristo, banda filarmônica portuguesa mais antiga do Canadá, na procissão do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Podemos observar o estandarte da banda, em primeiro plano, carregado por duas crianças uniformizadas com os mesmos trajes dos músicos. No estandarte constam o nome da banda, o ano de sua fundação e a localidade à qual ela pertence, a cidade de Toronto. Também podemos observar ao centro do estandarte uma lira, representando a música, e, no seu interior, a imagem do Senhor Santo Cristo. Logo atrás, da esquerda para a direita, podemos visualizar as bandeiras do Canadá, da Província de Ontário, da qual Toronto é a capital, da Região Autônoma dos Açores e, por fim, a bandeira de Portugal. Logo a seguir, atrás das bandeiras, vêm os diretores da banda, o maestro e a banda de música.

Fotografia 18 - Banda do Senhor Santo Cristo - Toronto - Ontário - Canadá

Fonte: http://omilhafre-noticias.blogspot.com.br/2009_05_01_archive.html (acesso realizado em 01/03/2016)

A observação da foto acima nos permite retomar a análise de Lundberg (2010) a propósito dos símbolos que são elementos diferenciadores do grupo e operam como marcadores étnicos. Desfilar com o estandarte à frente da banda, com os dizeres em língua portuguesa e com a imagem de um Santo da Igreja Católica no interior de uma lira evidencia que aquele grupo se diferencia dos demais, naquele país, por ser lusófono, por ter algum tipo de ligação com a Igreja Católica e por estar ligado à música. As bandeiras de Portugal e da Região Autônoma dos Açores a seguir também operam da mesma forma, como marcadores étnicos.

Quando da minha participação no 14º Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia, tive a oportunidade de conhecer quatro membros da Banda do Senhor Santo Cristo que foram a Oakdale especialmente assistir o evento com vistas a realizar algo semelhante no futuro como me relatou John Medeiros, presidente e músico da banda. Na ocasião o grupo me presenteou com um CD da banda gravado ao vivo durante um concerto, no qual, foi executado um

repertório exclusivamente de música portuguesa (fados) com a participação da cantora Sandra Silva, que também é musicista na banda. Abaixo apresento uma foto minha com o grupo que foi ao Festival na Califórnia.

Fotografia 19 - Membros da Banda do Senhor Santo Cristo de Toronto, Canadá, no 14º Festival de Bandas Portuguesas da Califórnia, 2017. Na foto, da esquerda para a direita, Bryan Soares, vice-presidente e músico da banda, sua esposa, Dianna Soares, musicista, Larry Medeiros, percussionista, eu e John Medeiros, presidente da banda e músico.

Fonte: Acervo Pessoal

Um fato interessante com o grupo da foto acima é que todos são de uma segunda geração de migrantes portugueses que, quando falavam entre si conversavam em inglês, contudo, quando falavam comigo conversavam em português, assim como os membros da Azores Band of Escalon que foram me buscar no aeroporto, conforme relatei anteriormente. Nessa perspectiva, Lourenço (2016) analisa que:

> E dessa verdade faz parte integrante esta evidência imensamente triste e imensamente justa: milhares e milhares dos nossos compatriotas - e em particular os seus filhos - são felizes lá fora, ou pelo menos já tão inseridos na trama dos povos que os acolheram que a ideia mítica do regresso a Portugal só a isso se resume. (LOURENÇO, 2016, p.152)

Para o autor a ideia do retorno a um Portugal idealizado no imaginário do migrante se resume a um mito, pois os migrantes e, em especial, os de segunda geração acabam por se inserir na trama social do país de acolhimento, o que ficou evidente quando o grupo de canadenses falava entre si em inglês e comigo em português.

4.6 **Banda Recreativa Madeirense de Venezuela**

A Venezuela, conforme atesta Gomes (2009), é o segundo país da América Latina em número de migrantes portugueses, atrás apenas do Brasil. A autora afirma que setenta e cinco por cento dos migrantes portugueses que entraram na Venezuela é oriundo da Região Autônoma da Madeira, e há, também, registros de contingentes de migrantes oriundos dos Distritos do Porto, Coimbra e, sobretudo, Aveiro.

A presença portuguesa na Venezuela, conforme relata Gomes (2009), ocorre desde a época das grandes navegações, pois há registros históricos que atestam que vários tripulantes portugueses viajaram na expedição de Cristóvão Colombo (1492) que conheceu muitos pilotos e marinheiros portugueses durante o tempo em que viveu em Portugal (aproximadamente, entre 1479 e 1486), mais precisamente na ilha do Porto Santo. A expedição de Américo Vespúcio que explorou a costa da Venezuela, em 1499, adentrou, em agosto daquele ano, o Lago de Maracaibo, onde encontrou nativos cujas casas eram palafitas - construções sobre estacas fixas de madeira. O navegador italiano achou aquelas construções semelhantes às da cidade de Veneza e, por isso, deu o nome à região de “Pequena Veneza”, ou seja, Venezuela.

Durante o período da colonização do território venezuelano, destaca-se, segundo Gomes (2009), o nome de João Fernandes de Leão e Pacheco, português, nascido em Portimão, região do Algarve, e fundador, em 1593, da cidade de Guanare, capital da Portuguesa, um dos 23 estados que compõem a Venezuela, e onde seu corpo se encontra sepultado.

A comercialização do primeiro poço de petróleo da Venezuela, em 1914, e a industrialização que se seguiu estimularam, no início do século XX, segundo Gomes (2009), a chegada de mais uma leva de migrantes europeus para o país, sobretudo de espanhóis, italianos e portugueses. Também a política de imigração do General Eleazar López Contreras, presidente entre 1936 e 1941, prevista no “Plano Global de Modernização Econômica”, estimulou a entrada de trabalhadores estrangeiros, sobretudo da Europa, com o objetivo de suprir a necessidade de mão-de-obra nos setores agrícola e da construção civil e segundo Gomes:

> [...] é entre 1947 e 1952 que podemos falar de um verdadeiro *boom* de imigrantes. Há registro de que durante este período entraram na Venezuela

> perto de 800 mil imigrantes. Duas razões são apontadas: as difíceis condições de vida na Europa do pós-guerra e a política, uma vez mais favorável à imigração europeia, do novo Governo do general Marcos Pérez Jimenes, que governou o país entre 1952 e 1958. (GOMES, 2009, p. 84)

É importante ressaltar que muitos dos portugueses que se refugiaram na Venezuela, especialmente entre 1940 e 1960, o fizeram por motivos políticos, fugindo do regime ditatorial de António Salazar em Portugal.

O movimento migratório para a Venezuela começa a diminuir a partir de 1958, mas toma novo fôlego a partir de 1973, movido pelo "boom" petrolífero, conforme observa Gomes (2009). A grande maioria dos migrantes desta época é de origem latino-americana, mas junto migram, também, muitos portugueses motivados pela crise internacional do petróleo, além do aumento do desemprego e da desvalorização da moeda no pós Revolução dos Cravos (1974).

A década de 1980 foi um período de dificuldade econômica e conturbação política na América Latina e, diante deste cenário, a migração para a Venezuela estagna mais uma vez. As condições sociais internas se alteram e, com isso, muitos portugueses retornam à sua terra natal. Nos dias de hoje, registra-se um fluxo inverso de migrantes portugueses da Venezuela para Portugal, por questões relacionadas à insegurança e à instabilidade política naquele país, como pude constatar na observação participante em Portugal, onde alguns músicos da Banda Nova de Fermentelos eram de uma segunda geração de migrantes portugueses que retornou para Portugal por conta da instabilidade política e econômica.

Os migrantes portugueses na Venezuela, também conhecidos como luso-venezuelanos, dedicaram-se, inicialmente, à agricultura, mas depois de 1948, a grande maioria se dedicou ao comércio, sobretudo de alimentos. No país, conforme atesta Gomes (2009), os portugueses eram proprietários de, aproximadamente, oitenta por cento do total de padarias e sessenta por cento do total de mercearias. Pires (2010) informa que a migração portuguesa para a Venezuela atingiu o seu máximo no início da década de 1980, com 90 mil residentes.

Como é possível observar em diversas partes do mundo para onde há migração portuguesa, existem, na Venezuela, diversas associações recreativas que funcionam como pólos de ligação social e também econômica atuando, inclusive, na criação de *lobbys* a fim de defender os interesses comerciais da comunidade luso-venezuelana.

As informações que conseguimos sobre a banda foram obtidas na página que o grupo mantém na rede social Facebook[25], através da qual conseguimos contato com seu administrador

---

[25] O endereço eletrônico da página da Banda Recreativa Madeirense de Venezuela na rede social Facebook é <www.facebook.com/BandaRecreativaMadeirenseDeVenezuela/> Acesso em 30 set. 2018.

que a mantém atualizada e nos informou que o grupo segue em atividade, apesar do momento de instabilidade que o país atravessa.

Além da página na rede social Facebook, conseguimos, também uma matéria do Jornal *Correio de Venezuela* datada de 02 de abril de 2015, que informa que a Banda Recreativa Madeirense de Venezuela teve sua criação não por influência da Igreja Católica, como muitas bandas filarmônicas em Portugal, e sim por conta de um clube de futebol fundado por portugueses, em Caracas, em 1959, chamado Club Sport Marítimo de Venezuela, ou simplesmente "Marítimo", uma clara alusão ao Club Sport Marítimo, clube de futebol da Ilha da Madeira e maior clube daquela Região Autônoma. Os irmãos Martinho e Manuel Pestana tocavam seus instrumentos nas arquibancadas dos estádios, durante os jogos do Marítimo, e atraíram a atenção de outros espectadores e torcedores que aderiram àquela iniciativa. A banda se apresentou, pela primeira vez, como grupo musical constituído, em 1986, na Plaza Venezuela, nas celebrações do aniversário do clube fundado pelos madeirenses. O clube de futebol acabou em 1995, mas os músicos decidiram seguir com a banda dando-lhe o nome atual.

Neste ponto é interessante ressaltar a semelhança com a origem da Banda Irmãos Pepino, fundada em 1958 na cidade do Rio de Janeiro. Na pesquisa em periódicos locais, encontramos uma entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 1985[26], pelo Sr. João Pepino, um dos fundadores da Banda Irmãos Pepino, na qual ele relata que considera a charanga "Teimosos Vascaínos", grupo musical formado na década de 1940 por ele e mais três irmãos para animar as partidas de futebol do Clube de Regatas Vasco da Gama, clube do qual eram torcedores fanáticos, a semente da Banda Irmãos Pepino.

Na página da banda na rede social Facebook, o grupo divulga suas atividades oferecendo entretenimento para festas ao "estilo madeirense", nas quais se pode experimentar, com sua música, a cultura portuguesa. Segue a sua descrição:

Banda instrumental com excelente repertório. A maioria de seus membros é da comunidade portuguesa e continuam cultivando a cultura portuguesa, que serve à nossa Virgem de Fátima em suas festas e também em qualquer tipo de eventos particulares. A única e melhor Banda Portuguesa na Venezuela, especificamente, em Caracas. (Disponível em: www.facebook.com/BandaRecreativaMadeirenseDeVenezuela/info/?tab=page_info. Acesso em 17 de agosto de 2017. Tradução nossa.)

[26] Entrevista veiculada no jornal O Globo do dia 28 de agosto de 1985 – Jornal de Bairro – p.8

Embora a banda não tenha sido criada sob a influência da Igreja Católica, observamos, na descrição acima, que o grupo faz referência à Nossa Senhora de Fátima e suas festas. A Venezuela é um país majoritariamente católico e, segundo Gomes (2009), a fé em Nossa Senhora de Fátima contagia há muito tempo o povo venezuelano, o que se torna evidente se considerarmos as inúmeras procissões que se realizam no dia 13 de maio, data atribuída como da primeira aparição de Nossa Senhora de Fátima, por todo o país. Também na descrição podemos constatar que o grupo se identifica como "A única e melhor Banda Portuguesa na Venezuela", fato curioso se considerarmos o número de migrantes portugueses naquele país.

4.7 **Filarmónica Portuguesa de Paris**

Embora as relações entre Portugal e França remontem ao século XII, somente a partir da década de 1950 se pode considerar um movimento migratório efetivo de portugueses para a França. Bizarro (2006) afirma que entre 1950 e 1974 cerca de um milhão e meio de portugueses saíram do país, e deste total, quase um milhão de migrantes se instalou na França dispostos a trabalhar em tudo o que lhes fosse oferecido.

Logo após à II Guerra Mundial era necessário reconstruir a Europa, e vários países lançaram políticas de incentivo à imigração recrutando trabalhadores do sul da Europa. Neste contexto, Bizarro (2006) considera que o atraso secular de Portugal, os entraves à modernização da agricultura, o início das guerras coloniais (Angola, Moçambique e Guiné Bissau) e o endurecimento político do regime, incentivaram a saída de milhares de camponeses de Portugal, sem perspectivas e cansados de uma vida de miséria. Carlos Fontes (s.d) afirma que mesmo com todas as discriminações no trabalho, moradia e nas menores coisas do dia-a-dia, viver na França, para os migrantes portugueses, era a possibilidade de conseguirem uma vida mais digna que o próprio país de origem lhes negava. A migração para a França entre 1965 e 1975 foi intensa, segundo Pires (2010). O autor informa que, em apenas 10 anos, meio milhão de pessoas sai de Portugal, com destino à França, e Bizarro (2006) explica que, clandestinamente, atravessam a Espanha e os Pirineus. Foram criadas verdadeiras redes de recrutamento para facilitar a migração clandestina para a França - denominavam-se "passadores" àqueles que realizavam este tipo de atividade - e, em muitos casos, os migrantes portugueses eram abandonados pelo caminho chegando mesmo a morrer no percurso, de acordo com Fontes (s.d). O autor afirma, ainda que, por conta deste êxodo em massa, regiões inteiras foram despovoadas em Portugal, abrindo-se profundas fissuras nas estruturas econômicas, sociais e culturais destas

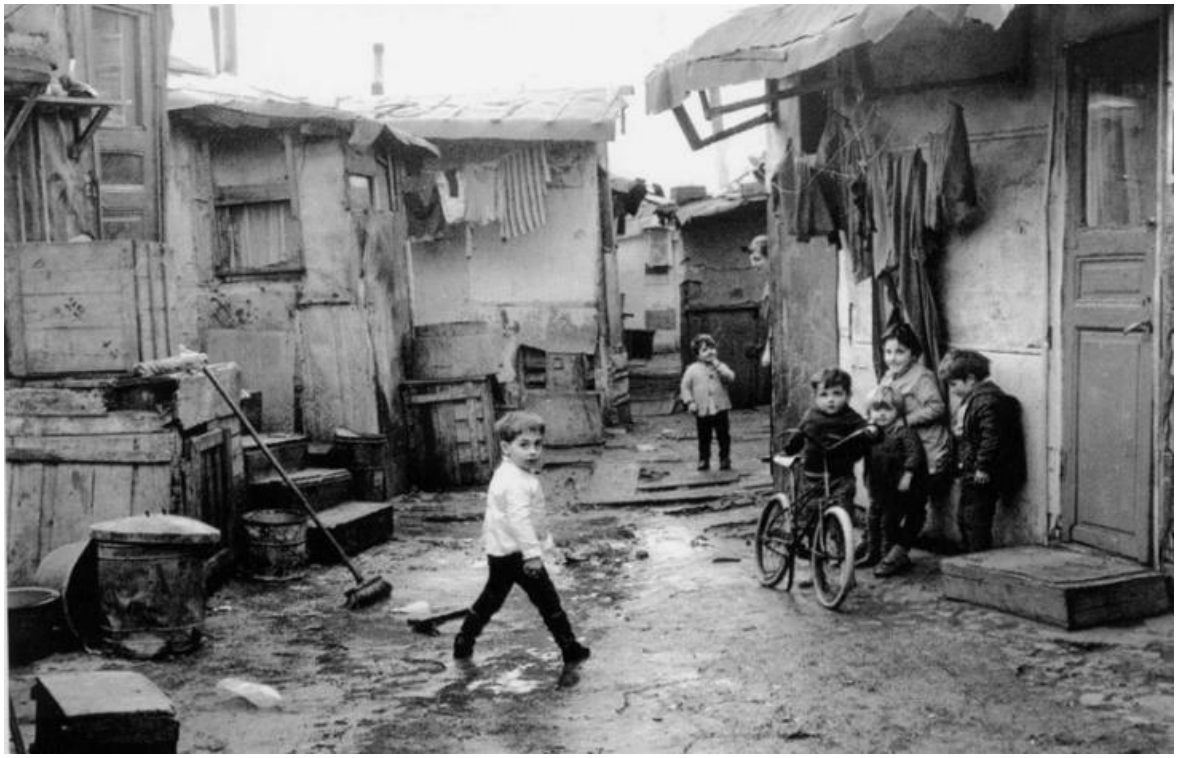
localidades. Como evidenciei no Capítulo 3, este foi um período de declínio para as bandas filarmônicas em Portugal por conta da migração e também da Guerra Colonial na África.

Na França a imagem que se veiculava dos migrantes portugueses era a de pessoas de baixíssimo nível cultural, quase sempre ligados a profissões desqualificadas. Os migrantes portugueses viviam nos ”bairros de lata” ou “bidonvilles” como os chamavam os franceses, habitação dos trabalhadores da região de Paris muito semelhantes às favelas, com casas feitas de madeira e lata. Moravam, muitas vezes, oito a dez pessoas em um único cômodo. O “bairro de lata” de Champigny se notabilizou, segundo Fontes (s.d.), por ser o maior da Europa e pelo grande número de migrantes portugueses que ali residiam, cerca de 15.000, em 1967, número que não pode ser considerado preciso, pois, o governo francês nunca realizou um censo naquela região. Paulo Neto (2015) descreve como eram as condições de vida nos “bairros de lata” nas cartas enviadas por seu pai à sua mãe:

> [...] escrevia sobre as sub-humanas condições de vida dos milhares de emigrantes portugueses que aí viviam clandestinamente — tinham ido de “assalto” — em miseráveis “*bidonvilles*“, os bairros de lata construídos com o material dos *bidons* de combustível. Sem água potável, electricidade, esgotos, aguentavam-se num lamaçal gelado e fétido no inverno e num inferno tórrido no verão. (NETO, 2015, Disponível em: < http://www.ruadireita.pt/editorial/um-mundo-em-evolucao-os-bidonvilles-de-pau-na-decada-de-60-e-as-tent-city-3-em-seattle-2015-7577.html> Acesso em: 28 ago. 2017 - Grifos do autor)

O início de vida no novo país enfrentando imensas dificuldades e morando em péssimas condições de higiene e limpeza ficou conhecido entre os migrantes como “os anos da lama”, conforme descreve Bizarro (2006), em referência ao solo dos “bidonvilles” que era de terra e que se transformava em lama nos dias de chuva. O autor relata, inclusive, que alguns migrantes chegaram a viver por alguns anos dentro de automóveis adaptando-os como sua moradia.

Fotografia 20 - Aspecto de um “bairro de lata” em Paris, França



Fonte: <www.ruadireita.pt/editorial/um-mundo-em-evolucao-os-bidonvilles-de-pau-na-decada-de-60-e-as-tent-city-3-em-seattle-2015-7577.html> (Acesso realizado em 28 ago. 2017)

Os migrantes portugueses eram considerados bons trabalhadores pelos patrões franceses, pois trabalhavam arduamente, às vezes sete dias por semana, faziam horas extras e, diferentemente dos trabalhadores franceses, politizados e envolvidos com o recém-criado movimento sindical, não reivindicavam praticamente nada, furavam greves e sentiam-se agradecidos pela oportunidade de emprego, conforme relata Bizarro (2006). Alie-se a isso o fato de um crescente sentimento xenófobo na França com relação aos argelinos após a guerra de independência daquele país. Bizarro (2006) descreve que os franceses consideravam que era melhor um migrante português e, portanto, europeu, do que um argelino.

Tanto esforço, segundo o autor, resultou que ascendessem a um nível social e econômico que lhes permitia manter-se e às suas famílias, na França, e também juntar economias e enviá-las para Portugal. A remessa de dinheiro de migrantes para Portugal foi responsável, no início da década de 1970, por importante parcela do PIB português contribuindo, inclusive, para o equilíbrio da balança comercial e evitando que o país contraísse empréstimos internacionais, segundo Bizarro (2006).

A Filarmónica Portuguesa de Paris foi criada em 1987, segundo consta do site www.bandasfilarmonicas.com[27] e teria iniciado sua trajetória a partir da união de quatro fundadores que responderam ao apelo da Rádio Eglantine, emissora francesa que procurava por bandas filarmônicas. Dentre os fundadores estavam Nicolau Lopes ex-músico da Banda de Música de Mira d´Aire, pertencente ao Distrito de Leiria, região central de Portugal, José Medeiros Bernardino e Augusto Martins, também músicos de bandas filarmônicas em Portugal. Os próprios músicos se cotizaram, compraram alguns instrumentos e se preparam para a primeira apresentação que ocorreu no dia 1 de novembro de 1987, em Creteil, na festa da Rádio Eglantine. Nesta ocasião o grupo se apresentou em público, pela primeira vez, sob o nome de Harmonie Eglantine.

No início de 1988, alguns meses após a sua estreia, a banda foi acolhida pela Associação Cultural dos Trabalhadores Portugueses de Paris - Bairros 8 e 17 (A.C.T.P. 8-17), atendendo ao apelo de alguns radialistas portugueses para que impedissem o seu desaparecimento, e em março de 1988 se apresentaram, pela primeira vez, no aniversário da associação que os recebeu. Em abril do mesmo ano a banda mudou o seu nome para Banda Filarmônica Portuguesa da Associação Cultural dos Trabalhadores Portugueses de Paris - Bairros 8 e 17. Nesta associação a banda conseguiu estabilidade e adquiriu instrumentos e uniformes além do reconhecimento dos organismos oficiais portugueses e franceses.Com o desenvolvimento das atividades tomou fôlego a ideia da Banda se tornar independente, e em julho de 1992, a banda se constitui como associação, e sua diretoria escolhe seu novo nome - Filarmónica Portuguesa de Paris.

Conforme relatei no início deste capítulo, quando da minha observação participante em Portugal, tive a oportunidade de, no dia da minha chegada naquele país - 29 de abril de 2017, assistir a um concerto da Filarmônica Portuguesa de Paris no Centro Cultural da Cidade de Macedo de Cavaleiros, graças ao contato com a colega pesquisadora Maria Helena Milheiro que desenvolve seu trabalho de pesquisa, no âmbito do doutoramento, junto a esta banda. O concerto foi parte das comemorações do 30° aniversário da banda e também marcou a estreia, em concertos, do maestro André Gabriel de 22 anos, um dos componentes mais jovens do grupo, que é trombonista e havia migrado para a França há pouco tempo. A banda conta com um efetivo de cerca de 40 músicos, contudo, por questões de trabalho, muitos músicos não puderam viajar e neste concerto a banda se apresentou com 32 músicos.

Apesar do cansaço por conta das 12 horas de viagem de ônibus de Paris até Macedo de Cavaleiros onde chegaram poucas horas antes do concerto, foi possível conversar com o

[27] Acesso em 20 mar. 2018

presidente da banda Sr. Júlio Frederico, o maestro André Gabriel e com a colega pesquisadora Maria Helena Milheiro após a apresentação. Nesta breve conversa procurei saber sobre como a banda se mantinha e que tipo de atividades desenvolvia.

Segundo palavras do presidente, Sr. Júlio Frederico, na banda todos os músicos são voluntários e não recebem nada para tocar no grupo. A banda se mantém com o apoio dos músicos que organizam festas e jantares para arrecadar fundos, além do dinheiro arrecadado nas apresentações nas quais é requisitada, seja pelas associações portuguesas na França ou mesmo pela Prefeitura de Paris que a convida para a realização de concertos e celebrações francesas.

Fotografia 21 - Filarmónica Portuguesa de Paris em uma apresentação na cidade de Paris (França), sob a regência do jovem maestro André Gabriel, de apenas 22 anos.

Fonte: Acervo Pessoal - Maria Helena Milheiro

A Banda Filarmónica Portuguesa de Paris possui uma página na rede social Facebook[28] que é atualizada com bastante regularidade, onde divulga suas atividades associativas e apresentações.

Por fim cabe destacar que em reportagem do Jornal *Mundo Português* de 26 mar. 2012 o então presidente da banda, Sr. José Cardina, ressalta o papel social da instituição no qual afirma que os novos integrantes que chegam, em especial jovens migrantes que tocavam nas

[28] Disponível em <https://www.facebook.com/philharmonique.portugaisedeparis>

bandas filarmônicas em Portugal, são acolhidos, não só no sentido musical, como a banda procura ajuda-los a conseguir um trabalho, moradia e no dia-a-dia, para que tenham uma vida decente, prática que, segundo pude apurar nas conversas que tive com os integrantes da banda, se mantém nos dias de hoje.

4.8 **Banda de Música Portuguesa (Sidney - Austrália)**

Na reportagem "De Mendonça ao Pastel de Nata" publicada na edição on-line do Jornal "Expresso", Veloso (2002) afirma que o grande fluxo migratório português para a Austrália ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, a partir da década de 1950, quando um primeiro contingente de portugueses, provenientes da Região Autônoma da Madeira, estabeleceu uma pequena comunidade de pescadores na cidade de Fremantle, na costa oeste do país. Desde então, continuaram chegando migrantes portugueses à Austrália até a década de 1990, quando muitos começaram, então, a retornar à terra natal, contudo, as relações entre Portugal e Austrália datam, segundo o autor, da época dos Descobrimentos.

Há uma vertente de historiadores na atualidade que considera que, em 1522, o navegador português Cristóvão de Mendonça chegou à Baía da Neve (atual Botany Bay) vindo de Malaca (atual Malásia) com uma frota de quatro navios, quase 250 anos antes do descobrimento oficial, e já trazia para Portugal, notícias de um imenso e rico continente ao sul do Timor Leste, comprovadas por mapas da época. Abrolhos, localidade situada na costa oeste da Austrália, é uma palavra de origem portuguesa que designa recifes. Veloso (2002) salienta que há uma outra vertente de historiadores que também considera a palavra "Abrolhos" como de origem portuguesa, porém, acreditam que seja uma corruptela a partir da frase "Abre os olhos!" que os marinheiros portugueses gritavam ao navegar por aquelas águas traiçoeiras. Christello (2010) considera que um dos motivos para que Portugal não explorasse a nova região era o Tratado de Tordesilhas (1494) que incluía as terras do continente australiano no domínio espanhol; contudo, afirma que há achados arqueológicos recentes que registram, por exemplo, uma fortificação primitiva em Bittaganbee que data do século XVI e que teria sido construída pelos portugueses conforme descreve abaixo:

Para a presença dos portugueses, como a História de Kenneth McIntyre parece provar, curioso será recordar a "descoberta" em 1967 de uma construção em Bittaganbee, perto de Eden, na costa sul de Nova Gales do Sul. As ruínas existentes (1985) atestam a presença de uma casa de pedra, com uma plataforma de 30 por 30 metros, rodeada por largos pedaços de rocha irregularmente cortados, que em tempos serviram de paredes a tal construção, com existência de alicerces. A construção, sem teto, é feita de pedra local, e pedaços de conchas

marinhas servindo de estuque. McIntyre interroga-se "*Seria isto o quartel-general de inverno de Mendonça?*" (CHRISTELLO, 2010, p. 262. Grifos do autor)

No século XX vários motivos podem ser atribuídos à migração portuguesa para o exterior, como a instabilidade econômica e social que Portugal atravessava nas décadas de 1960 e 1970 e as guerras coloniais. A perda das colônias e o retorno de milhares de militares em 1974, ano da revolução que marcou o fim da ditadura, também contribuiu para que muitos migrassem, segundo Veloso (2002).

Os primeiros migrantes portugueses na Austrália eram, predominantemente, trabalhadores rurais e possuíam pouco estudo e qualificação profissional. Veloso (2002) considera que se, por um lado, a falta de qualificação impediu a comunidade portuguesa de ter um papel mais relevante na sociedade australiana, por outro foi essa mesma falta de qualificação que manteve a comunidade empregada, dada a abundância da oferta de trabalho para mão-de-obra não qualificada. Dados de 1996 do Australian Bureau of Statistics (Escritório Australiano de Estatísticas) evidenciam este paradoxo, com a taxa de desemprego da comunidade portuguesa situada sete pontos percentuais abaixo da média nacional. A mão-de-obra não qualificada é razoavelmente bem paga e a grande maioria dos portugueses consegue manter um nível de vida igual e, por vezes, superior à média australiana.

Para Veloso (2002), apesar de pequena, contando com cerca de 55.000 migrantes e descendentes das segunda e terceira gerações, a comunidade portuguesa encontra-se razoavelmente bem organizada. Em cidades como Perth, Melbourne ou Sydney, é possível encontrar centros culturais e recreativos, restaurantes e até bairros inteiros onde se pode falar exclusivamente a língua portuguesa, comer um bolinho de bacalhau e, de sobremesa, um pastel de nata - iguarias típicas da culinária portuguesa.

Acreditamos que o fluxo migratório iniciado nos anos 1950, cujo auge se deu nas décadas de 1960 e 1970 resultou, em 1990, na criação da Banda de Música Portuguesa em Sidney - Austrália, quando os migrantes já gozavam de uma certa estabilidade financeira e muitos já até retornavam a Portugal, conforme Veloso (2002) relata anteriormente.

As informações disponíveis sobre a Banda de Música Portuguesa em Sidney são escassas, pois o grupo não possui website e foram obtidas, dentre outras poucas fontes, através do site www.bandasfilarmonicas.com. Na página referente à Banda de Música Portuguesa em Sidney consta do histórico que: "A Banda de Música Portuguesa foi fundada em novembro de 1990, como expressão da Cultura Musical de Portugal na Austrália."[29].

---

[29] Disponível em: <http://www.bandasfilarmonicas.com/cpt_bandas/banda-de-musica-portuguesa/> Acesso em: 02 mar. 2018

Também encontramos referências à Banda de Música Portuguesa em Sydney em Brucher (2016) quando a autora cita que Suzana, uma menina nascida na freguesia de Covões, no concelho de Cantanhede, distrito de Aveiro, migrou ainda muito jovem com sua família para Sydney, Austrália, e que ela e seus dois irmãos mais velhos, "participaram em diversas atividades patrocinadas pela comunidade portuguesa de Sydney como um grupo folclórico e uma banda. " (BRUCHER, 2016, p.262. Tradução nossa).

Conseguimos, ainda, uma entrevista veiculada, em março de 2014, na Rádio SBS[30] com o maestro da banda à altura, Sr. Felipe Batista, por ocasião da participação do grupo no "Festival da Comida e do Vinho do Bairro Português"[31], realizada anualmente, no mês de março, no bairro de Petersham, em Sydney, também conhecido como "Bairro Português", devido ao grande número de migrantes portugueses que ali reside. Na entrevista o maestro fala a propósito da apresentação da banda naquele ano e quando a repórter lhe pergunta se a Banda Portuguesa de Sydney está "firme e forte", o maestro responde:

> Não... Não está muito forte, mas está... tá ainda razoável. Hoje atuamos com 18 músicos, uma coisa que já não acontece há uns tempos, mas... quando eles aparecem e quando têm a vontade sempre aparece alguém. [...] Ainda se junta alguns (músicos), daqueles mais antigos, porque os mais novos não querem... (Disponível em: <https://www.sbs.com.au:/yourlanguage/portuguese/em/auditotrack/temporal-estraga-o-festival-portugues-deste-ano-em-petersham-sydney-banda-tresporcento-se> Acesso em 07 ago. 2018

Pelas palavras do Sr. Felipe Batista, a banda perece não atravessar um dos seus melhores momentos, pois o maestro ressalta que, na ocasião da entrevista, a banda se apresentou com 18 músicos, algo que já não acontecia há algum tempo, provavelmente por ela se apresentar com menos músicos ainda. O maestro também destaca a dificuldade em conseguir novos músicos para o grupo e transparece um misto de nostalgia e frustração ao relatar que ainda consegue reunir alguns músicos mais antigos, mas que os jovens não querem participar. A foto abaixo ilustra as palavras do maestro, na qual, podemos observar a banda com poucos músicos e com idade avançada, na sua quase totalidade.

---

[30] Disponível em: <https://www.sbs.com.au/yourlanguage/portuguese/en/audiotrack/temporal-estraga-o-festival-portugues-deste-ano-em-petersham-sydney-banda-tresporcento-se> Acesso em 07 ago. 2018.

[31] Bairro Portuguese Food and Wine Festival

Fotografia 22 - Banda de Música Portuguesa de Sydney no "Jantar com a Comunidade Portuguesa", realizado no dia 08 de julho de 2017, no Portugal Madeira Sydney Social & Cultural Sports Club por ocasião da visita à Austrália do Secretário de Estado das Comunidades Portuguesas. Na foto podemos ver que a banda é composta por poucos músicos e a maioria já com idade avançada.

Fonte:<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10154564187666510&set=a.10154564202626510&type=3&theater>. Acesso em 15 ago. 2018. Crédito da Foto: Célio Agostinho

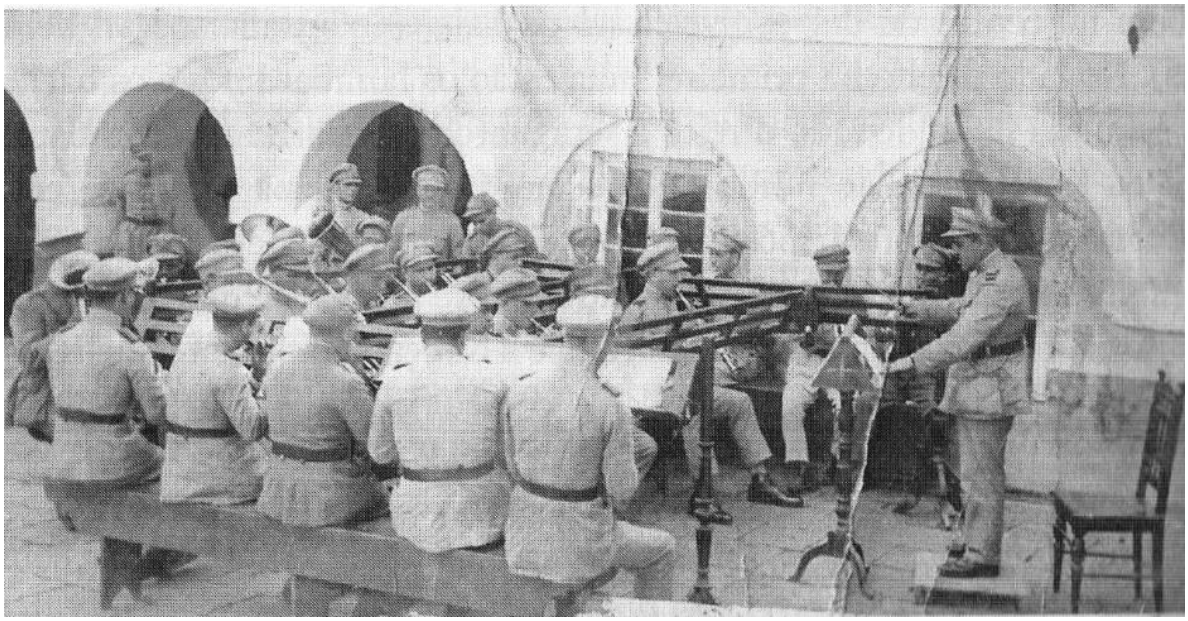
Através da rede social Facebook tivemos acesso à página pessoal do Sr. Célio Agostinho um migrante português radicado em Sydney que trabalha no ramo de comunicação. A empresa do Sr. Célio atua nas principais festas da comunidade portuguesa em Sydney realizando seus registros fotográficos e em vídeo, muitos dos quais ele compartilha e onde foi possível verificar que a Banda de Música Portuguesa está invariavelmente.

Na foto podemos observar a formação da banda, em concerto, com os trompetes alinhados ao lado esquerdo do maestro e as clarinetas alinhadas ao seu lado direito. Segundo Sousa (2017), esta formação de concerto foi adotada pela maioria das bandas em Portugal, no final do século XIX e perdurou até meados do século XX, pois posicionados desta forma - clarinetas de um lado e *cornets*[32], que depois viriam a ser substituídos pelos trompetes, do outro lado oposto - projetavam seu som para a parte interna da banda onde estavam dispostos os instrumentos de acompanhamento. Esta era a formação que a Banda Lusitana, da cidade do Rio de Janeiro usava. Lembro-me de uma vez ter perguntado ao maestro Manoel Coelho o porquê da disposição da Banda Lusitana daquela forma, já que nunca a havia visto nas demais bandas no Brasil, e segundo suas palavras: "É pra ouvir melhor o canto!". O "canto" a que o maestro

[32] O cornet é um instrumento da família dos metais similar ao trompete, mas distingue-se dele, segundo Frank Erickson (1983) por possuir tubulação cônica, formato mais compacto e sonoridade mais suave.

faz referência é a linha melódica. Conforme explica SOUSA (2017), esta disposição de concerto que perdurou até meados do século XX nas bandas com menor número de integrantes era adequada à instrumentação e ao tipo de repertório executado por estes grupos - marchas, rapsódias e gêneros de danças, como valsas, mazurcas e polcas, nas quais a execução da linha melódica é, quase sempre, atribuição das clarinetas e trompetes. O autor destaca, ainda, que esta disposição "em linha" dos naipes também se deve ao fato de as bandas usarem, à época, estantes de madeira coletivas e bancos corridos, onde sentavam-se de quatro a cinco músicos, e que acabavam por determinar, também, o posicionamento dos naipes, como podemos observar na foto abaixo de uma Banda Regimental do Exército Português com base nos Açores.

Fotografia 23 - Banda Regimental do Exército Português (Açores) em formação de concerto dominante na primeira metade do século XX em Portugal, com os trompetes à esquerda do maestro e as clarinetas ao seu lado direito.



Fonte: SOUSA (2017) - p.100

A pesquisa também revelou que, no final do século XIX e início do século XX, existiram bandas filarmônicas portuguesas em Hong-Kong e no Havaí. Lessa (2014) nos dá conta de que em Macau havia um coreto no Jardim de São Francisco onde, entre 1890 e 1935, havia música executada pela Banda da Câmara de Macau todas as tardes de quinta-feira e domingo. Neste mesmo coreto a Banda dos Amadores Portugueses, sediada em Hong Kong nos finais do século XIX, atuava com regularidade.

No Havaí, em 1883, dois irmãos açorianos, barbeiros de profissão, fundaram em Hilo a Hilo Portuguese Band. Aos irmãos Joaquim e Júlio Carvalho juntaram-se outros músicos amadores das mais diferentes profissões e a banda atingiu grande sucesso, conforme nos relata

Lessa (2014), em especial nas apresentações realizadas nas praças, parques e jardins como o Parque Mo`Oheau onde foi construído um coreto em 1904. Com a anexação do Havaí pelos Estados Unidos a banda mudou seu nome para Hawaii County Band e transformou-se em um grupo profissional do governo local.

Neste capítulo discorremos, inicialmente, sobre as relações entre música, migração e memória no contexto das bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa. A seguir apresentamos um mapeamento das bandas filarmônicas em atividade no espaço da migração portuguesa nos moldes das bandas filarmônicas em Portugal, correlacionando-as aos fluxos migratórios que lhes deram origem. Pudemos verificar que muitas das práticas inerentes às bandas filarmônicas em Portugal foram replicadas nas bandas portugueses nos países de acolhimento, contudo outras inovações foram introduzidas.

No próximo capítulo apresentaremos os resultados da pesquisa no tocante à construção das memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro baseada na pesquisa documental em periódicos locais.

5 MEMÓRIAS DAS BANDAS PORTUGUESAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NA IMPRENSA

> *[...] os orfeões e bandas trazem aos nossos ouvidos exilados, o ritmo e o colorido da terra distante e ensinam aos nossos filhos e dizem aos nossos amigos como se vive e canta, como se ri e chora das bandas de lá do Atlântico.*
> *(CARINHAS, 1929, p.410)*

A citação que abre este capítulo, extraída do *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil*, evidencia, como analisamos no capítulo anterior, que as bandas filarmônicas, assim como os orfeões, operam, nos países de acolhimento da migração portuguesa, como lugares de memória (NORA, 1993) pois, segundo Carinhas (1929), trazem aos ouvidos exilados do migrante o ritmo e o colorido da terra distante. Interessante observar que o autor destaca o "colorido da terra distante", conferindo às bandas e orfeões portugueses o poder de evocar lembranças de imagens da terra natal que são transportadas para o país anfitrião.

Neste capítulo realizarei a construção das memórias das bandas filarmônicas fundadas pelos migrantes portugueses na cidade do Rio de Janeiro com base na pesquisa em periódicos locais publicados a partir de 1920. Farei uso, também, de alguns segmentos narrativos colhidos nas entrevistas individuais e no grupo focal, relacionando-os com a investigação na pesquisa documental. Antes de adentrarmos o tema em questão faremos uma breve contextualização da migração portuguesa para o Brasil do final do século XIX até a década de 1960.

5.1 **Migração portuguesa para o Brasil entre o final do século XIX e 1980.**

Durante mais de um século o Brasil foi o principal destino da migração portuguesa, segundo Pires (2010). Para o autor, este fluxo migratório foi extremamente importante, pois determinou as características, representações e dinâmicas globais do processo migratório entre meados do século XIX e a década de 1960.

O grande fluxo migratório de Portugal para o Brasil ocorrido na primeira metade do século XX teve influência de diversos fatores como a abolição da escravatura no Brasil (1888), a proclamação da República em Portugal (1910), a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a crise de 1929, conforme afirma Carlos Fontes (s.d.). Pires (2010) analisa que a vasta corrente migratória portuguesa para o Brasil decresceu nos anos 1930, mas após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) o Brasil ressurgiu como o principal destino da migração portuguesa, condição que manteve até o início dos anos 1960. Segundo Fontes (s.d.) a maioria desses

migrantes era de origem agrária, com pouca alfabetização e oriundos das regiões centro e norte do país e das Regiões Autônomas dos Açores e da Madeira.

Pela sua afinidade histórica, e sobretudo pela língua, elemento importante de aproximação nos processos migratórios, Pires (2010) analisa que o Brasil se tornou o destino privilegiado pelo movimento migratório português a partir de 1850. Para o autor, a migração portuguesa para o Brasil alicerçava-se num conhecimento difuso sobre o país, na possibilidade de prosperidade econômica de que se falava em Portugal e, sobretudo, numa rede de conhecimentos que unia os que tinham migrado, os que permaneciam em Portugal e os que retornavam do Brasil. Fontes (s.d.) observa que o processo de adaptação desses migrantes no país e o apoio necessário na sua chegada e inserção social advinham da própria comunidade apoiados nas redes de solidariedade entre os próprios migrantes, assim como num conjunto de instituições e associações por eles criadas que facilitavam a sua integração social e política, dentre elas as bandas de música civis amadoras, criadas nos moldes das bandas filarmônicas em Portugal.

A opção pela cidade do Rio de Janeiro como lugar de chegada pode ser explicada por múltiplos fatores, conforme afirma Lená Menezes (2012). Dentre eles deve ser destacado o fato de a cidade ser a capital do país - porta de entrada em território brasileiro e um espaço aberto ao encontro com o outro e com a mudança. Por outro lado, é bem conhecido o processo pelo qual, priorizado um determinado lugar como local de chegada, os fluxos para lá direcionados tendem a ter continuidade, com a criação de redes de informação e de acolhida, como mencionamos anteriormente. Dessa forma segundo a autora, a migração portuguesa acabou por determinar o próprio movimento migratório para a cidade. Abaixo apresentamos um gráfico que evidencia o número total de migrantes estrangeiros na cidade do Rio de Janeiro entre 1872 e 1960, destacando-se o número de migrantes portugueses.

Menezes (2012) explica que, transformados de colonos em migrantes após a Independência do Brasil (1822), os portugueses podem ser incluídos na categoria de “estrangeiros conhecidos” graças à identidade linguística, às tradições culturais e ao peso que sempre tiveram na constituição da população brasileira. Desta forma, completa a autora, o total de portugueses fixados na cidade foi sempre visivelmente majoritário, em relação aos migrantes de outros países, alcançando percentuais nunca inferiores a 60%, nos períodos compreendidos entre 1850 e o fim da chamada Grande Imigração (1914) ou, ainda, no imediato pós-Segunda Guerra. Em 1950, por exemplo, os números censitários indicam a existência de 133.950 portugueses residentes, representando 63,64% dos estrangeiros fixados na cidade.

5.2 **No princípio era o Centro - as primeiras bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro**

O grande fluxo de migrantes portugueses para o Brasil oriundos, majoritariamente, das regiões centro e norte de Portugal, onde as bandas filarmônicas têm grande atuação, sobretudo nas festas religiosas das localidades, como pudemos observar no capítulo 3, nos permite compreender que, ao migrar para o Brasil os portugueses trouxessem consigo suas tradições culturais, dentre elas as bandas filarmônicas e criassem, no país de acolhimento, grupos à semelhança dos existentes em Portugal. A título de ilustração, apresentarei o quadro a seguir, onde constam as bandas filarmônicas portuguesas que consegui identificar no Brasil, durante a presente pesquisa, catalogadas por estado. Também constam do quadro as cidades onde estavam sediadas e, quando foi possível identificar, os anos de suas respectivas fundações.

Quadro 5 - Bandas filarmônicas portuguesas no Brasil catalogadas por estado

Estado do Rio de Janeiro			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
Brasil	Sociedade Lyra Luso-Brasileira[33]	Cabo Frio	Década de 1900
Brasil	Centro Musical da Colônia Portuguesa	Rio de Janeiro	1920
Brasil	Nova Banda da Colônia Portuguesa (Banda Portugal)	Rio de Janeiro	1921
Brasil	Banda Lusitana	Rio de Janeiro	1923
Brasil	Banda União Portuguesa	Rio de Janeiro	1924
Brasil	Centro Musical Beneficente da Colônia Portuguesa (Banda Portuguesa de Niterói)	Niterói	1929
Brasil	Banda Lusitana de Niterói[34]	Niterói	1930
Brasil	Sociedade Musical Brasil-Portugal	Rio de Janeiro	1955
Brasil	Banda Irmãos Pepino	Rio de Janeiro	1958
Brasil	Banda Luso-Brasileira	Rio de Janeiro	1966
Brasil	Banda Portuguesa da Guanabara	Rio de Janeiro	1971
Brasil	Banda Luso-Brasileira de Niterói	Niterói	1993
Estado de São Paulo			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
Brasil	Banda do Real Clube Ginástico Português	São Paulo	Década de 1880

[33] Com atividade documentada no *Almanak Laemmert* dos anos de 1904 e 1905, no jornal *O Fluminense* de 10 ago. 1905, no jornal *O Fluminense* de 04 jan.1907 e no jornal *Correio da Manhã* de 01 fev.1908.

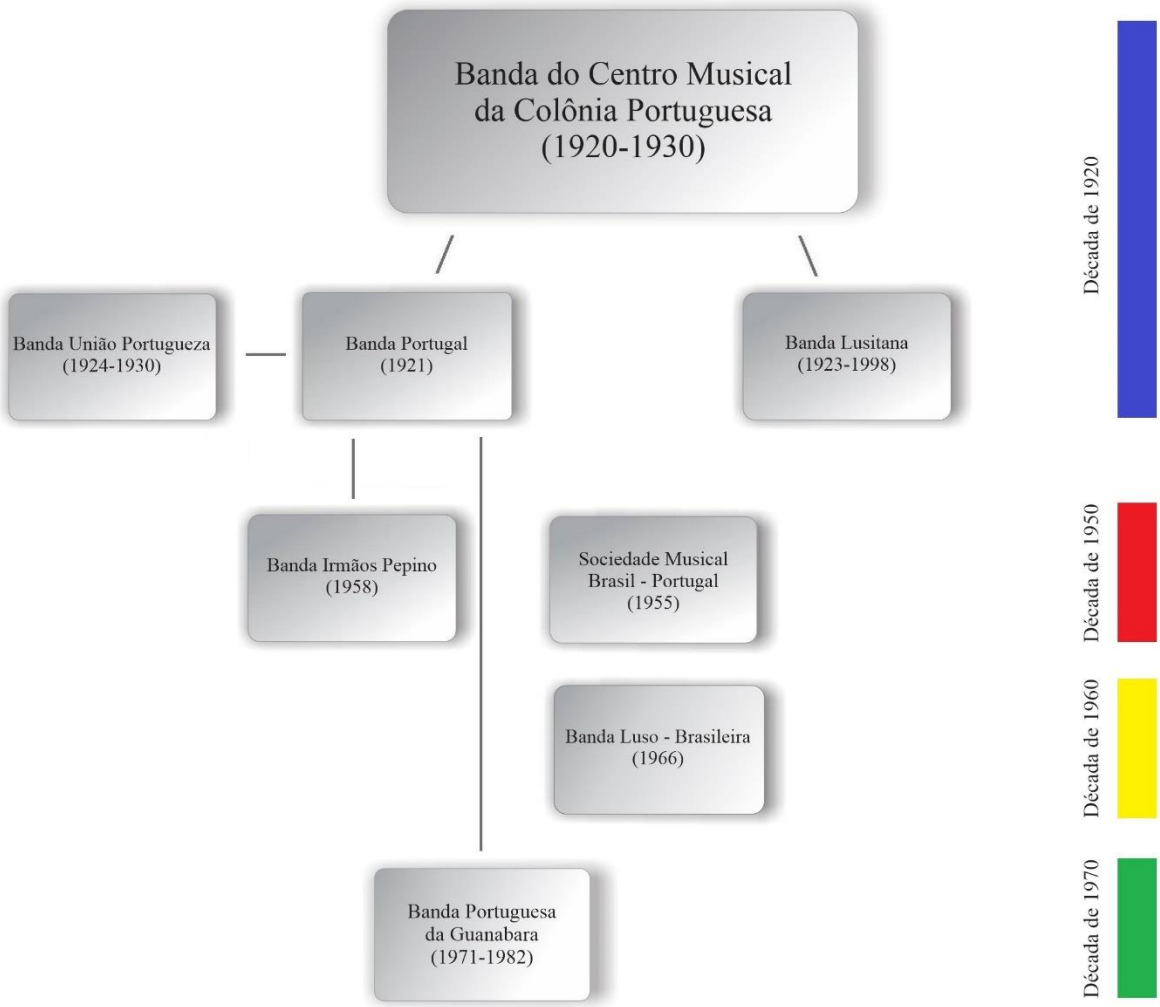
[34] Com atividade documentada no *Jornal do Commercio* de 04 de abril de1932 e 05 de abril de 1932, no *O Jornal* de 04 de abril de 1932, no Jornal *A Noite* de 03 de janeiro de 1933 e no Jornal *Correio da Manhã* de 18 de maio de1933.

Brasil	Sociedade Musical Luso-Brasileira[35]	Santos	Não identificado
Brasil	Sociedade Musical Lusitana[36]	Santos	Década de 1900
Brasil	Banda Colonial Portuguesa[37]	Santos	1897
Brasil	Banda da Sociedade União Portuguesa	Santos	1913
Estado do Amazonas			
PAÍS	**NOME DA BANDA**	**CIDADE**	**ANO DE FUNDAÇÃO**
Brasil	Banda do Luso Sporting Club	Manaus	Década de 1910

A pesquisa nos periódicos da cidade do Rio de Janeiro permitiu-nos identificar a existência de oito bandas de música civis amadoras fundadas por migrantes portugueses nos moldes das bandas filarmônicas de Portugal, nesta cidade, a partir de 1920, conforme ilustra o esquema gráfico a seguir.

[35] Com atividade documentada na matéria "Bandas Musicais do Passado Santista" publicada no *Almanaque de Santos de 1971* (RODRIGUES 1970: 84-85).
[36] Com atividade documentada no *Correio Paulistano* - 26 de agosto de 1905 - p.4
[37] Com atividade documentada no *O Commercio de São Paulo* - 09 de agosto de 1899 - p.3

Gráfico 2 - Bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro 1920 - 2018



No esquema gráfico acima podemos observar que cada célula contém o nome da banda identificada durante a pesquisa com os respectivos anos de fundação e encerramento das atividades, quando foi possível determinar. As linhas que ligam as células representam que a banda da célula inferior teve origem a partir de uma cisão na banda cuja célula está ligada a ela. A coluna do lado direito contém as décadas em que cada banda foi criada.

Na década de 1920 foram criadas quatro bandas filarmônicas portuguesas na cidade do Rio de Janeiro. O *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil* (1929) faz referência a duas bandas filarmônicas portuguesas do então estado da Guanabara, atual cidade do Rio de Janeiro - a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, fundada em 1920 - a mais antiga do estado, conforme descrito no texto referente à esta banda - e a Banda Lusitana, fundada em 1923.

O jornal *Correio da Manhã* do dia 09 de setembro de 1920 noticiou a estreia da primeira banda portuguesa fundada na cidade que, não por acaso, se deu numa festa religiosa católica -

nos festejos da Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores - localizada na Rua do Ouvidor, região central da cidade do Rio de Janeiro, em um coreto montado na Praça XV. A banda, regida pelo maestro Arlindo Pastor, executou, na ocasião, o seguinte repertório: "Hino do Centro Musical da Colônia Portuguesa", "Armando" (Passo Dobrado), "Uma Festa no Alto Minho" (Rapsódia), "Castello de Palmela" (Abertura), "Um Saluto Germano" (Valsa), "Estrella do Minho" (Abertura), "O Fado" (Português), "Devaneios Campestres" (Abertura), "Uma Quadrilha de Valsas" e "Folgasão" (Passo Dobrado).[38] Interessante ressaltar o repertório executado na primeira apresentação que contém vários gêneros musicais portugueses, como a rapsódia e o fado, que operam como marcadores étnicos (Lundberg, 2010), como vimos no capítulo anterior, demarcando sua principal diferença para as demais bandas.

A partir de uma dissidência da Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa foi fundada, em 26 de agosto de 1921, a Sociedade Nova Banda da Colônia Portuguesa. Em 1925 esta banda mudaria seu nome para Banda Portugal Sociedade Recreativa e, em 1938, somente para Banda Portugal, quando passou a admitir brasileiros na sua diretoria, e que mantém até os dias atuais, segundo o livro *Homens e Instituições no Rio* (CORTÉS, 1957: 276 ss.). No início só podiam fazer parte da sociedade os portugueses e a única atividade da banda eram as exibições musicais em praça pública ou em agremiações da colônia lusa. Quando passou a dar bailes, a sociedade permitiu, também, o ingresso de filhos de portugueses nos seus quadros e, mais tarde liberou para pessoas de qualquer nacionalidade[39].

5.3 **O advento da Banda Lusitana e da Banda União Portuguesa**

Em 19 de junho de 1923 uma nova cisão na Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa deu origem à Banda Lusitana, grupo do qual fiz parte como músico entre 1987 e 1995. Na ocasião os dissidentes, em carta aberta à imprensa e à comunidade portuguesa, publicada no Jornal *O Brasil*[40], explicaram que o desentendimento teve início após reiteradas reivindicações dos músicos que queriam ter direito a voto na associação, o que lhes era negado pela diretoria. Apoiados pelo maestro Francisco Wasil Silva, o mesmo que regera a Nova banda da Colônia Portuguesa na sua estreia, um grupo de músicos decidiu licenciar-se a fim de esperar a posse de uma nova diretoria que acatasse a sua reinvindicação. A pedido de vários associados marcou-se um ensaio para o dia 12 de junho para o qual os músicos dissidentes solicitaram a

---

[38] *Correio da Manhã* - 09 set.1920 - p.3
[39] *O Globo* - 19 set.1966 - p.18
[40] *O Brasil* - 26 jun.1923 - Coluna Vida Portuguesa - p.6

presença do tesoureiro do Centro Musical da Colônia Portuguesa para que este efetuasse o pagamento do valor referente à atuação em algumas festas e apresentações em atraso das quais haviam participado. No dia marcado os músicos encontraram a sede cercada pela polícia, inclusive com a presença do Comissário do 3° Distrito Policial, a pedido do presidente do Centro Musical que temia algum tipo alteração por parte dos músicos dissidentes. Desapontados com a atitude do presidente pela situação causada com a presença da polícia os divergentes decidiram organizar uma nova sociedade a qual deram "o nome patriótico e cheio de fé" de Banda Lusitana.

Diferentemente das demais bandas da colônia portuguesa da cidade, os primeiros passos da Banda Lusitana foram noticiados em detalhes pela imprensa local. A Banda Lusitana realizou o seu primeiro ensaio no dia 26 de junho de 1923, na Rua Vasco da Gama, 13 - 1° andar, para o qual foram convidados representantes da imprensa e pessoas notáveis. A comissão instaladora da Banda Lusitana composta pelo maestro Francisco W. Silva e pelos senhores José Augusto Geada, Aníbal Santos, J. Alves e José Moreira Batista serviu uma mesa de doces aos convidados. Na ocasião o maestro Francisco W. Silva executou o dobrado "Aviador" em homenagem à imprensa. A seguir a banda executou outros números dentre eles, os hinos do Brasil e de Portugal que foram calorosamente aplaudidos pelos presentes.[41]

A leitura dos jornais da época nos possibilita inferir que a Banda Lusitana teve, logo de início, uma ascensão meteórica, pois, após duas semanas de fundação, já contava com cerca de 400 sócios.[42] No dia 05 de setembro do mesmo ano foi realizada uma Assembleia Geral para aprovação dos seus estatutos que, curiosamente, fixavam o número de músicos em 150, obedecendo ao sistema da Grande Banda Portuguesa da Califórnia, nos Estados Unidos, que teria um quadro de 150 executantes sendo considerada uma das melhores daquele país.[43] Não conseguimos encontrar qualquer referência a esta banda, mas podemos supor tratar-se da Banda da União Portuguesa do Estado da Califórnia, à qual fizemos referência no capítulo anterior, e que já contava com 80 músicos quando se apresentou na Panamá Pacific Exposition, em 1915.

A imprensa deu destaque ao fato da banda ter confeccionado seus uniformes no elegante magazine Parc Royal[44] e adquirido parte de seus instrumentos em Portugal, na casa dos

---

[41] *Jornal do Brasil* - 27 de junho de 1923 - p.11 e *O Brasil* - 26 de junho de 1923 - Coluna Vida Portuguesa - p.6
[42] *O Brasil* - 08 de julho de 1923 - p.6
[43] *A Noite* - 03 de setembro de 1923 - p.4 e *O Brasil* - 18 de outubro de 1923 - p. 6
[44] O Parc Royal foi o primeiro grande magazine que existiu no Rio de Janeiro e funcionou entre 1873 e 1943. Seu apogeu verificou-se nas primeiras décadas do Século XX sob o comando do empresário português José Vasco Ramalho Ortigão, filho do renomado escritor José Duarte Ramalho Ortigão - um dos principais integrantes do grupo conhecido como Geração de 1870, movimento gerado por intelectuais portugueses que bradavam revoluções políticas e culturais em seu país. A loja, que comercializava roupa feminina, masculina e infantil, além de acessórios, presentes e artigos para casa, marcou sua posição no imaginário coletivo, segundo GORBERG (2013),

senhores Castanheira & Comp., no Porto, e outra parte no Rio de Janeiro nos mostruários que os mesmos fabricantes exibiram na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. Os jornais também deram ênfase à proficiência dos músicos da banda, na sua maioria, "executantes de primeira vista", muitos deles militares em Portugal, assim como o maestro.[45]

A primeira apresentação da banda foi realizada em sua sede, numa sessão solene para dar posse à primeira diretoria, celebrar a inauguração do seu fardamento, semelhante ao da Armada portuguesa e para celebrar o décimo terceiro aniversário da Proclamação da República em Portugal, no dia 05 de outubro de 1923, curiosamente, no mesmo dia que a Nova Banda da Colônia Portuguesa fizera, dois anos antes, sua estreia sob a regência do mesmo maestro. Terminada a sessão, a banda desfilou pela cidade, seguida de milhares de pessoas, dirigindo-se ao Grêmio Republicano Português para participar da solenidade que ali se realizaria também em homenagem à data cívica portuguesa. Ao término desta segunda solenidade a banda saiu em desfile visitando a imprensa e passou pela redação do jornal *Correio da Manhã* por volta da meia noite, onde esteve parada por alguns instantes em reverência àquele veículo de comunicação.[46]

O Teatro República foi palco da primeira apresentação da Banda Lusitana numa casa de espetáculos, numa festa promovida pelo Banco Nacional Ultramarino onde executou no início do evento a abertura da ópera cômica "Marqueza" de António Miró.[47]

Abaixo apresentamos uma foto da Banda Lusitana que, também, ilustra o *Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil* (1929).

---

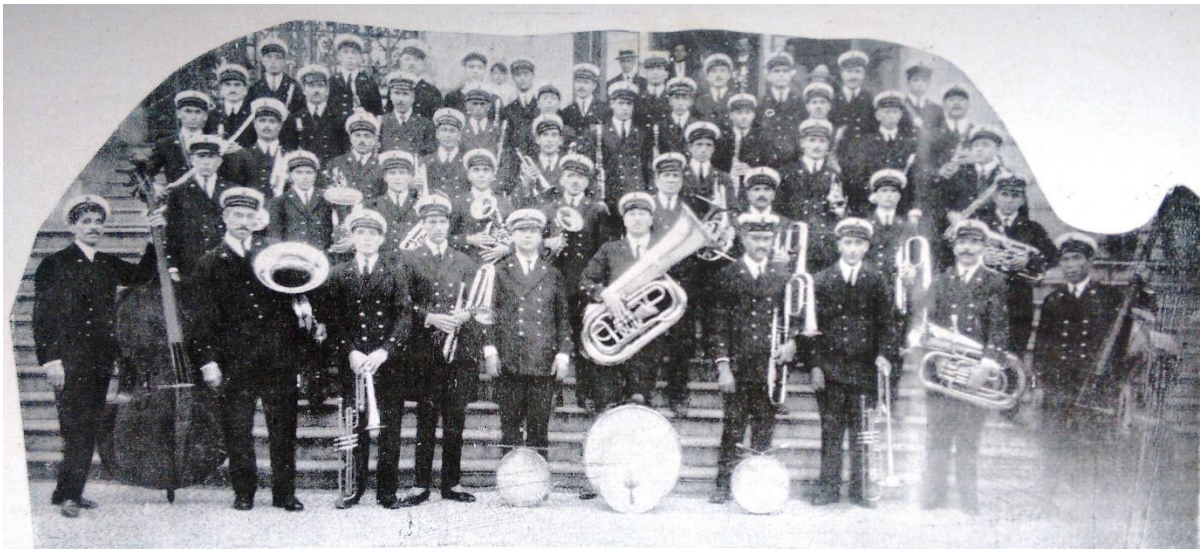
como sinônimo de elegância e qualidade aliadas a preços competitivos; um local onde se podia encontrar o que havia de melhor à disposição daqueles que ambicionavam produtos repletos de novidade, beleza, requinte e modernidade. Em meio à verdadeira revolução que imprimia novas aspirações e códigos de conduta social, o Parc Royal mostrou-se no compasso dos novos tempos que se apresentavam, acompanhando a evolução da moda e dos hábitos da elite, tornando-se um dos atores notáveis da belle époque carioca. Além dos endereços do Largo de São Francisco e da Avenida Central, ambos no Rio de Janeiro, também possuía filiais em Belo Horizonte e Juiz de Fora, e um escritório em Paris, situado na Rue de Trevise nº 41. (GORBERG, 2013, p.11)

[45] *O Brasil* - 18 de outubro de 1923 - p. 6

[46] *Correio da Manhã* - 06 de outubro de 1923 - p.3 e *Jornal do Brasil* - 06 de outubro de 1923 - p.11

[47] *O Brasil* - 18 de outubro de 1923 - p. 6

Fotografia 24 - Banda Lusitana na década de 1920



Fonte: Álbum da Colônia Portuguesa no Brasil (CARINHAS, 1929, p.122)

Na foto podemos observar o fardamento da banda, semelhante ao da Armada portuguesa, reforçando a inspiração no modelo militar como vimos no capítulo 3 referente às bandas filarmônicas em Portugal. Outro fato que chama atenção é o uso, à época, de dois contrabaixos acústicos, um de cada lado da foto, instrumentos que, ainda hoje, são extremamente raros nas bandas de música civis amadoras.

A última banda filarmônica portuguesa da cidade fundada na década de 1920 foi a Banda União Portuguesa, a partir de uma cisão na Nova Banda da Colônia Portuguesa. Sua sede, no sobrado situado à Rua Frei Caneca, n. 4, foi inaugurada no dia 10 de setembro de 1924 e a estreia da banda se deu em sua sede, no dia 19 de outubro daquele mesmo ano, numa festa onde tomou posse a primeira diretoria composta pelos seguintes nomes: Presidente - Manoel Dias Barbosa; Vice-Presidente - Manoel Borges Neves; Secretário - Rubens E. da Silva; Tesoureiro - Francisco Venâncio d`Araújo; e Presidente do Conselho Deliberativo - Jayme de Lindozo. A banda teve como seu primeiro regente o maestro José Rodrigues Pinho, que foi um dos fundadores da Nova Banda da Colônia Portuguesa.[48]

5.4 **Novas bandas a partir da década de 1950**

Na década de 1950 foram criadas mais duas bandas portuguesas na cidade. A Sociedade Musical Brasil-Portugal, fundada em 04 de julho de 1955, teve como primeiro maestro o Sr.

[48] *A Noite* - 20 de outubro de 1924 - p.7; Jornal *O Brasil* - 11 de setembro de 1924 - p.8 e Jornal *O Brasil* - 05 de novembro de 1924 - p.8

Eleutério Anastácio da Silva. Também era conhecida como “a banda de Realengo” por estar sediada naquela região da cidade e nunca chegou a ter uma sede própria.[49] A segunda banda portuguesa criada nesta década foi a Banda Irmãos Pepino, fundada em 15 de março 1958 a partir de uma dissidência da Banda Portugal. A propósito da criação da Banda Irmãos Pepino o seu atual maestro e também fundador da banda, Sr. José Ferreira, que migrou para o Brasil em 1958, pouco antes da fundação da banda contou-nos que:

> Os Pepinos tocavam na Banda Portugal e um certo dia, o João era meio relaxado mesmo, o João era, era... baderneiro. E ele foi chamado atenção e foi suspenso por sessenta dias. Aí os irmãos se doeram. Tomaram as dores do irmão. Disse “então, já que ele foi suspenso, vai ficar suspenso todo mundo”, e todo mundo rapou fora. O João, o Inácio, o Antonio... (Entrevista com José Ferreira, 2018)

Os quatro irmãos José, António, Inácio e João Pepino e um primo, João Urbano da Rosa, todos naturais de Fermentelos e egressos da Banda Marcial de Fermentelos, saíram da Banda Portugal e fundaram uma banda que, inicialmente, ensaiava nos fundos da oficina mecânica dos irmãos Inácio e João Pepino, situada na então Avenida Suburbana, n. 2446, no Bairro de Maria da Graça e cujo nome lhes foi atribuído pela vizinhança da oficina que se juntava para assistir os ensaios da “bandinha dos irmãos Pepino”. Abaixo apresentamos uma foto da Banda Irmãos Pepino da década de 1960.

[49] *O Fluminense* - 12 de abril de 1980 - p.34 e Bandas Fluminenses (RIBEIRO, 1983, p.47-48)

Fotografia 25 - Banda Irmãos Pepino na década de 1960.

Fonte: Acervo da Banda Irmãos Pepino

A fotografia acima nos permite algumas considerações relevantes. No bombo vê-se a inscrição “Bandinha dos Pepinos”, nome que lhe foi atribuído pela população, como relatamos anteriormente. Com exceção das duas crianças sentadas na primeira fila, todos os demais músicos já aparentam ser adultos. Cabe ressaltar, como explicamos no capítulo 3, que na época em que a foto acima foi feita, as bandas filarmônicas passavam por um período de crise em Portugal, em parte, pelo êxodo de jovens adultos do país, alguns dos quais podemos ver nesta fotografia. Na foto vemos o maestro trajando o mesmo uniforme dos músicos, em estilo militarizado, conforme podemos observar ainda hoje em algumas bandas portuguesas nos Estados Unidos e relatamos no capítulo anterior. Por fim, na legenda da foto, é possível observar que o maestro José Ferreira não se lembrava do primeiro nome de alguns músicos, somente seus sobrenomes, pelo qual eram conhecidos. Nos meus muitos anos de envolvimento com as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro pude perceber que isto sempre foi uma prática recorrente e acredito que ela advenha, também, da influência militar sobre as bandas civis em

Portugal, pois nas forças armadas os militares são identificados sempre pelo seu sobrenome. Essa prática acabou se replicando para o Brasil, assim como tantas outras associadas às bandas filarmônicas.

No dia 04 de outubro de 1966, o Jornal *O Globo* noticiava: "Vista Alegre já Tem sua Banda de Música". A matéria fazia referência à Banda Luso-Brasileira, fundada no bairro de Vista Alegre, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, pelo maestro Antônio Monteiro, contramestre da Banda Portugal à altura, juntamente com os Srs. Fernando Lopes, José Marques, José Teixeira de Almeida e Lélis Monteiro. A banda ensaiava em sua sede provisória na Avenida Brás de Pina, n. 2624.[50] Em uma de suas entrevistas para a pesquisa, o maestro José Ferreira cita esta banda em certo trecho ao referir-se às bandas portuguesas em atividade em determinado período.

> O Monteiro morava ali, então ele se arrumou ali. Então tinha: a Portuguesa de Niterói, a Lusitana, a Portugal e a Luso-Brasileira, que era essa do Monteiro, na Penha. Luso-Brasileira. Ela durou no máximo uns quatro anos. Aí vinha a Banda Irmãos Pepino. (Entrevista com José Ferreira, 2016)

A última banda filarmônica portuguesa criada na cidade do Rio de Janeiro foi a Banda Portuguesa da Guanabara a partir de uma nova cisão na Banda Portugal, em 1971. O motivo para esta cisão é relatado pelo Sr. José Soares, atual maestro da Banda Portugal e fundador da Banda Portuguesa da Guanabara à época.

Segmento 1

José Soares: Teve a crise da Banda Portugal. Eu ia chegando lá e saiu a banda toda com o Heitor. Abandonaram a Banda Portugal. Isso é até curioso e é engraçado. Quase ninguém sabe disso. A Banda Portugal teve uma crise interna. Lá com os diretores e tal, aí saíram, saiu a banda, formaram uma banda nova. E houve depois também uma crise com o Martins. O Manuel Martins. E depois eu soube isto aí por alto, porque eu não era de lá nem nada. Que houve uma crise financeira, de débitos, com os músicos, alguns músicos ajudaram o Martins – para pagar a compra daquela casa, a compra daquela casa. Depois o cara não pagou...

O segmento narrativo acima evidencia, em certa medida, que o fato que teria gerado a crise na Banda Portugal, segundo o maestro José Soares, teria sido uma dívida da instituição para com alguns músicos e o próprio maestro, Heitor Catarino, por conta de um empréstimo para aquisição da nova sede e que não teria sido quitada. Curiosamente, nenhum dos

[50] *O Globo* - 04 de outubro de 1966 - p.3

entrevistados mencionou espontaneamente este acontecimento em todas as outras entrevistas nas quais os participantes atuaram na Banda Portuguesa da Guanabara.

Em 1982 um acordo-fusão foi assinado entre os presidentes Antero Joaquim Moreira Pedrosa, da Banda Portugal e Adriano Henriques de Bastos, da Banda Portuguesa da Guanabara, cuja sede era numa casa à Rua Teodoro da Silva, n. 573, no bairro de Vila Isabel, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, unindo os dois grupos que passou a denominar-se, somente, Banda Portugal.[51] O Sr. José Catarino, filho do maestro Heitor Catarino, nos contou em sua entrevista como seu deu a fusão dos dois grupos.

Segmento 2

José Catarino: Estavam no (Clube) Atlas, depois foram para o Vasco, aí fundaram a Banda Portuguesa da Guanabara. Foram para o Atlas, para o Vasco, do Vasco o Adriano Henriques de Bastos, ele fez esse livro (de ouro) e compraram, uma nova sede na Rua Teodoro da Silva para a Banda Portuguesa da Guanabara. E ela ficou ali por uns dez anos. Até que a Banda Portugal, a diretoria lá, Pedrosa e mais não sei quem, resolveram se aproximar, aí foram se aproximando e fundiram as duas! Fundiram as duas e a banda voltou ao nome antigo, Banda Portugal.

Neste trecho da entrevista, José Catarino informa-nos os locais onde o grupo ensaiava até a aquisição da sua sede própria além de evidenciar que a iniciativa para a aproximação das duas bandas se deu a partir do presidente da Banda Portugal, o que denota, um certo orgulho por parte da Banda Portuguesa da Guanabara, pois foram “eles” que os procuraram para propor a fusão.

As próximas seções serão dedicadas à construção das memórias destas instituições da cidade do Rio de Janeiro através do corpus reunido e detalhado no capítulo 2 desta tese. O leitor pôde perceber que, nesta seção, foram introduzidas algumas narrativas sobre as bandas fundadas a partir da década de 1950. Isto se deve ao fato de que os dois entrevistados que atuam há mais tempo junto às bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, José Soares e José Ferreira, migraram para o Brasil em 1955 e 1958, respectivamente, portanto, até a década de 1950 o enfoque da construção das memórias destes grupos musicais será majoritariamente documental e, a partir da década de 1950, daremos ênfase às memórias colhidas nas narrativas das entrevistas e do grupo focal que serão objeto de análise no próximo capítulo.

Conforme afirmamos anteriormente, a memória pressupõe um posicionamento ético e político (GONDAR, 2016), ou seja, ao escolhermos as memórias às quais queremos dar

[51] *Jornal dos Sports* - 13 de janeiro de 1982 - p.2

visibilidade assumimos uma posição de não-isenção com relação ao nosso objeto de estudo que pode ser influenciada por diversos fatores. Conseguimos reunir, durante a pesquisa, um corpus extremamente rico em quantidade e conteúdo e, infelizmente, a tese não comporta tudo o que gostaríamos de trazer à luz, portanto a escolha daquilo que será apresentado doravante, sobretudo na pesquisa documental, foi realizada de acordo com aquilo que cremos ser o que de mais relevante deveria ser evidenciado, dentro da limitação de espaço do capítulo.

A quantidade de matérias associadas às atividades sociais e recreativas das bandas portuguesas encontradas na pesquisa nos periódicos locais superou em grande escala às ligadas aos contextos de atuação dos grupos musicais e, na nossa percepção, não trazem contribuições que justifiquem sua análise mais aprofundada, portanto, direcionaremos o foco da construção das memórias destas bandas na atuação dos seus corpos executantes, levando em conta as apresentações mais significativas, repertórios, sujeitos e fatos que contribuam para a (s) resposta (s) à nossa questão de pesquisa, o que não significa que não possamos destacar alguns eventos recreativos que consideremos relevante dar ao conhecimento.

5.5 **As bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro na imprensa - décadas de 1920 e 1930**

A pesquisa nos periódicos do Rio de Janeiro revelou que as bandas portuguesas desta cidade foram constituídas, na década de 1920, como associações culturais e recreativas compostas de um quadro de associados que pagavam mensalidades e que compunham uma Assembleia Geral e uma Diretoria Administrativa, responsável pela gerência da coletividade. A associação mantinha uma banda de música que era denominada “corpo executante” dentro da estrutura organizacional da instituição e as principais atividades associativas e recreativas eram a realização de bailes e eventos para os associados e para o público em geral.

No que tange ao recreativismo, a pesquisa revelou que as bandas portuguesas, assim como as demais sociedades recreativas da época, possuíam “alas” e “comissões”, nas décadas de 1920 e 1930, espécies de confrarias de associados que organizavam festividades e outras atividades sociais. As alas eram instituídas e funcionavam sob a orientação de uma diretoria escolhida especialmente para esta finalidade, compostas geralmente por presidente, vice-presidente, secretário e tesoureiro que, não necessariamente, eram os mesmos diretores da instituição. Os nomes das alas, por vezes, remetiam ao país de origem ou podiam ter inspiração no bom humor carioca. Destacam-se, nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930, as seguintes alas: no Centro Musical da Colônia Portuguesa - Ala dos Amores, Ala das

Rosas de Portugal, Grupo dos Girondinos e Ala da Cruz de Malta; na Banda Portugal - Ala dos Coronéis, Embaixada dos Independentes, Ala Rádio, Comissão dos Quatro, Ala dos Cabaças e Ala dos Vascaínos; na Banda Lusitana - Ala dos Pesados, Ala dos Bravos, Ala das Pérolas, Ala Invicta, Ala dos Ciumentos, Comissão dos Primorosos, Comissão dos Milionários, Comissão da Fuzarca, Grupo do Faz-Vergonha e Bancada dos Inocentes; e na Banda União Portuguesa - Ala dos Independentes, Ala União, Comissão dos 13, Ala Jahú, Ala dos Esponjas, Ala Filhos da Luzitânia e Ala dos Apaixonados.

A relevância destas confrarias no meio recreativo era tão significativa que, em 1927, o Jornal *O Imparcial* realizou um concurso para a escolha da "Melhor Ala" entre todas as sociedades recreativas da cidade do Rio de Janeiro. A votação se estendeu por vários meses e foi realizada através de um cupom que era impresso no jornal e que deveria ser preenchido com o nome da ala a ser votada e enviado à redação do jornal. Ao fim de alguns meses de votação nos quais as apurações eram divulgadas semanalmente, venceu a Ala dos Apaixonados da Banda União Portuguesa.[52] Posteriormente esta ala migrou para a Banda Portugal depois que a Banda União Portuguesa encerrou suas atividades. Na década de 1940 já não há mais referências a estas alas nos periódicos o que pode refletir um novo momento do recreativismo na cidade, cujos motivos não conseguimos identificar com a pesquisa nos jornais da época.

Na década de 1920, além da atuação nas festividades religiosas católicas organizadas por paróquias ou irmandades, as bandas filarmônicas portuguesas participavam, com frequência, de festivais artísticos, beneficentes e cívicos em alguns dos principais teatros da cidade como o Lírico, o República, o Recreio, o São Pedro e o Carlos Gomes, onde eram encenadas revistas e atos variados de dança e canto. Nestas ocasiões as bandas atuavam junto a artistas portugueses e brasileiros, em especial, nas datas patrióticas portuguesas como o 09 de abril (Batalha de Armentières), o 10 de junho (Dia de Camões e das Comunidades Portuguesas), 05 de outubro (Proclamação da República) e 01 de dezembro (Restauração de Portugal). Um exemplo da atuação das bandas neste tipo de contexto performativo, como vimos na seção anterior, foi a apresentação da Nova Banda da Colônia Portuguesa no dia 05 de outubro de 1921, no Theatro Lyrico, após apresentar-se pela primeira vez em público no Grêmio Republicano Português. Neste mesmo dia a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa se apresentava em um festival no Teatro São Pedro, também alusivo à mesma data cívica portuguesa.[53]

O ano de 1922 foi bastante intenso para a colônia portuguesa da capital e para as duas bandas portuguesas de então. Para além das apresentações em festividades religiosas e nos

---

[52] *O Imparcial* - 30 dez.1927 - p.08
[53] *Gazeta de Notícias* - 05 de outubro de 1921 - p.06

festivais nos teatros, como descrito anteriormente, naquele ano comemorava-se o primeiro centenário da Independência do Brasil e, para celebrar esta data histórica, dois acontecimentos movimentaram a colônia nos quais tomaram parte a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa e a Nova Banda da Colônia Portuguesa. O primeiro deles foi a chegada dos aviadores portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral ao Rio de Janeiro que haviam realizado a primeira travessia aérea do Atlântico Sul, na viagem que ficou conhecida como "Raid Aéreo Lisboa-Rio". A imprensa local e a colônia portuguesa compararam o feito dos aviadores, na época, à epopeia das grandes navegações e durante meses o dia-a-dia dos viajantes foi acompanhado e publicado, com destaque, nos jornais locais. Na noite da chegada dos aviadores ao Rio de Janeiro, em 17 de junho de 1922, o Centro Musical da Colônia Portuguesa organizou uma "Marche aux Flambeaux" pelas ruas do centro da cidade na qual sua banda tomou parte executando marchas e hinos patrióticos. No dia 22 do mesmo mês foi organizada uma sessão cívica no Teatro Lyrico em homenagem aos aviadores da qual participaram as duas bandas da colônia[54] e no dia 29 de julho, novamente as duas bandas participaram da festa popular para entrega, aos aviadores portugueses, do valor obtido através do financiamento coletivo realizado entre portugueses e brasileiros para oferta de hidroaviões ao governo de Portugal, dos quais um receberia o nome de "Brasil-Portugal". Para a ocasião foram convidados o Presidente da República, Ministros de Estado e todas as altas autoridades do país. Participaram do evento, além das duas bandas portuguesas, a banda do Corpo de Infantaria da Marinha, Banda do Corpo de Bombeiros, Fanfarra do Regimento de Cavalaria da Polícia Militar, Corpo Coral Brasileiro e Orfeão Português com seus coro e tuna.[55]

O segundo acontecimento que movimentou a colônia portuguesa naquele ano foi a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil[56]. A foto abaixo publicada na *Illustração Brasileira* mostra a multidão à espera da abertura do Pavilhão de Portugal no recinto da Exposição.

---

[54] *Correio da Manhã* - 15 de junho de 1922 - capa

[55] *O Paiz* - 29 de julho de 1922 - p. 5

[56] Segundo Thais Sant`Ana (2008), a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil foi o maior evento republicano do início do século XX. Inaugurada no dia 7 de setembro de 1922, prolongou-se até julho do ano seguinte, atraindo visitantes e autoridades de todo o país e do mundo à essa primeira exposição internacional brasileira, organizada como espécie de vitrine para exibir os avanços do país - do ponto de vista industrial, econômico e social - e afirmar a identidade da nação no ano em que era celebrada a emancipação política brasileira. Ao final da exposição, muitos pavilhões estrangeiros foram demolidos, outros tiveram a vida um pouco mais prolongada e somente um resistiu e permanece erguido na cidade do Rio de Janeiro nos dias de hoje - o Pavilhão da França, onde funciona a Academia Brasileira de Letras.

Fotografia 26 - Multidão à espera da abertura do Pavilhão de Portugal na Exposição do Centenário da Independência do Brasil (1922)

Fonte - Illustração Brasileira - 01 de jan.1923

As duas bandas da colônia portuguesa se apresentaram por diversas vezes na Exposição conforme publicou a imprensa local, uma delas, no dia 05 de novembro como podemos observar na figura abaixo, onde constam, inclusive, os repertórios executados pelas duas bandas naquela ocasião:

Figura 8 - Atuação da Nova Banda da Colônia Portuguesa e da Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil no dia 05 de novembro de 1922, com respectivos repertórios.

— A nova banda de musica da Colonia Portugueza tocou das 18 ás 22 horas, executando o seguinte programma: 1ª. parte: — 1 — *O Guerreiro*, dobrado portuguez — Chicoria; 2 — *Carmen*; 3 — *Symphonia da opera Tannhauser* — Wagner; 4 — *Scenas da rua*, em 3 partes — Moraes; 2ª. parte: — 1 — *Symphonia do Guarany* — Carlos Gomes; 2 — *Serra de Cintra*; 3 — *Anillo de hierro*, Zarzuela, estylo hespanhol; 4 — *O Fiscal*, Dobrado — Albano Pereira.

— A banda de musica do Centro Musical da Colonia, executou das 19 horas em deante, o seguinte programma: 1ª parte: — *Alliados*; *Flores de Outomno*; *Variações de bombardino*; *Un saluto a gemona* (obrigado a cornetim); *Devancios campestres*; 2ª. parte: — *Ramalhete*; *Castillos de Palmeira*; *Rigoletto*; *Rhapsodia Hylariana*; *Ordinario*, por Chicoria.

Fonte: Illustração Brasileira - 25 de dezembro de 1922 - A Música na Exposição

O repertório apresentado por ambas as bandas contém diversas transcrições orquestrais, inclusive a abertura da ópera "O Guarany"[57] do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes,

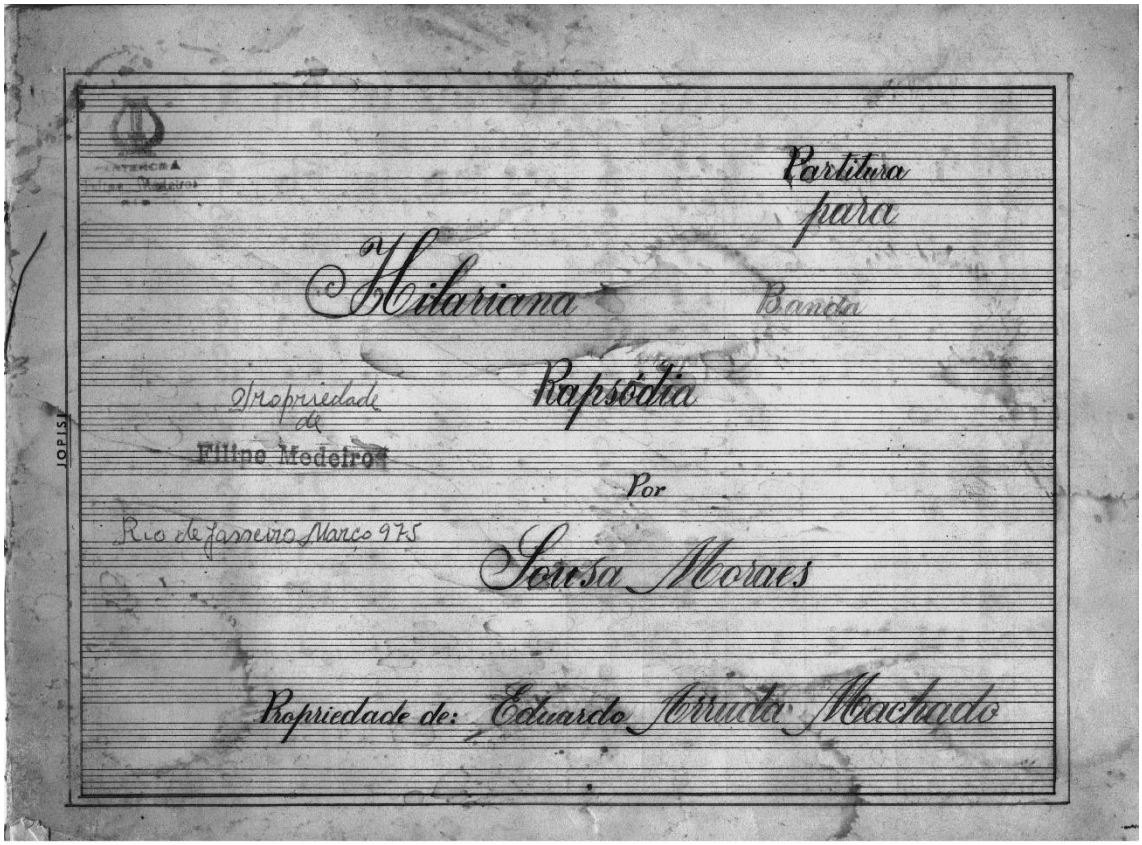
[57] Com referência à execução da abertura da Ópera "O Guarany" pelas bandas filarmônicas em Portugal, Pedro de Freitas (1946), afirma que "Com ela todas as nossas Bandas Populares fazem figura e todas as assistências vibram de entusiasmo e ardor artístico. " (FREITAS, 1946, p.284)

executada pela Nova Banda da Colônia Portuguesa, contudo o que nos permite exatamente diferenciá-las como bandas portuguesas são as obras características destes grupos musicais como a música "O Guerreiro", anunciada como um "dobrado português" e a rapsódia "Hylariana".[58]

Sousa (2017) explica que as rapsódias começaram a surgir reunindo temas de inspiração folclórica, com composição musical de estrutura indefinida, de estilo livre, forma e temática, muito característico dos compositores românticos, tipo de obra que refletia o espírito do movimento nacionalista europeu após 1848 em relação ao qual, a música como expressão da alma de uma nação, conjugava os dois grandes valores do Romantismo, do "individual" e da "nação". Estes tinham especial relevo na instituição militar de onde emanavam as principais referências para as bandas de música civis, cujo repertório refletia a tendência geral dos compositores do romantismo, incorporando elementos da música popular (danças e canções), da sua história, da paisagem e do seu povo. Apresento, abaixo, uma figura com a capa da rapsódia "Hilaryana", do compositor Sousa Morais.

[58] A Rapsódia "Hilaryana" foi composta pelo compositor João Carlos de Sousa Morais (29/9/1860 - 4/10/1919). Músico militar, natural de Valença do Minho foi o mais conhecido discípulo do maestro António Duarte Argar. Iniciou sua carreira de músico militar em 1872 no Batalhão de Caçadores nº 7 (Valença) e ali esteve até 1885 quando foi promovido a chefe de banda. Foi Contramestre da Banda do Reg. Infantaria n° 2 e depois foi chefe da banda de Infantaria nº 6 no Porto, Infantaria n° 8 (Braga) e 17 (Beja). Foi autor de diversas obras para banda, como Fantasias, Aberturas, Rapsódias e grande número de marchas (SOUSA, 2017, p.204-205)

Figura 9 - Capa da Rapsódia Hilaryana do compositor Sousa Morais



Fonte: Arquivo musical da Banda Irmãos Pepino

Curiosamente, já no ano de 1922, foi publicado um artigo no jornal *O Brasil*, criticando a existência de duas bandas na colônia portuguesa e sugerindo uma fusão entre ambas conforme reproduzimos, a seguir:

> Queremos agora apenas acentuar um fato e é que o Centro é um ramo destacado das energias musicais da colônia. Há duas bandas, ambas um pouco trouxas, quando juntas poderiam realizar uma obra perfeira. Não seria patriótico pôr de parte um pouco os caprichos pessoais e unirem-se todos? (*O Brasil* - 17 dez. 1922 - p.7)

É relevante observar que esta crítica, publicada em 1922, data de um período em que existiam apenas duas bandas portuguesas na cidade do Rio de Janeiro; a mais antiga delas fora fundada dois anos antes, e havia um grande número de migrantes portugueses nesta cidade.

No ano seguinte participaram pela primeira vez num mesmo evento as três bandas da colônia portuguesa da cidade - a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, a Nova Banda da Colônia Portuguesa e a Banda Lusitana, nas comemorações dos 5 anos do Armistício organizadas pela Associação Fraternal dos Combatentes da Grande Guerra no Estádio do

Fluminense numa grande celebração amplamente noticiada pela imprensa local que contou, inclusive, com a presença do Presidente da República e do corpo diplomático.[59]

As três bandas voltariam a se encontrar em junho de 1924, quando da realização de um grande cortejo na cidade do Rio de Janeiro que homenageou a chegada dos aviadores Brito Pais e Sarmento de Beires a Macau, quando completaram a viagem que ficou conhecida como "Raid Aéreo Lisboa-Macau", motivo de grande orgulho para a colônia lusa, com a presença de inúmeras associações portuguesas.[60]

Em julho desse mesmo ano a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa e a Nova Banda da Colônia Portuguesa se enfrentariam pela primeira vez em um concurso, como parte de um festival na Quinta da Boa Vista em benefício do Patronato Agrícola Sete de Setembro. Neste certame as bandas deveriam executar a abertura da ópera "O Guarany", de Antonio Carlos Gomes e uma outra obra à escolha da comissão nomeada pelo Centro Musical do Rio de Janeiro. O primeiro prêmio, uma medalha de ouro, foi atribuído à Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, que se apresentou sob a regência do maestro Arlindo Pastor, e o segundo prêmio coube à Nova Banda da Colônia Portuguesa que recebeu uma medalha de prata. O júri foi composto por uma comissão de músicos.[61]

No capítulo anterior fizemos referência à atuação das bandas portuguesas do estado da California (EUA) em touradas, nos dias atuais, nos moldes das touradas realizadas em Portugal. Como informamos naquele capítulo, as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro também atuaram em touradas nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, conforme noticiaram os jornais da época. As corridas de touros, anunciadas pela imprensa como "Tauromachia", eram relizadas, no estado do Rio de Janeiro, na Praça de Touros no bairro de Neves, localidade de Niterói que hoje pertence ao município vizinho de São Gonçalo. O primeiro registro da participação de uma banda portuguesa nas corridas de touros foi noticiada em maio de 1924, na qual participou a Banda Lusitana na arena de Niterói em uma tourada realizada pelo festejado bandarilheiro português Joaquim Silva.[62] No ano seguinte a Banda Lusitana viajou de trem duas vezes até São Paulo para atuar em corridas de touros na Praça do Campo Bello. A primeira tourada em São Paulo da qual tomou parte a Banda Lusitana foi realizada em 24 de maio de 1925, em homenagem ao aviador Gago Coutinho e a segunda ocorreu no dia 25 de julho do

---

[59] *O Imparcial* - 10 de novembro de 1923 - p.4
[60] *O Paiz* - 22 de junho de 1924 - p.7
[61] *O Paiz* - 06 de julho de 1924 - p. 2; *A Noite* - 04 de julho de 1924 - p.5; *A Noite* - 05 de julho de 1924 - p.8 e *A Noite* - 10 de julho de 1924 - p.8.
[62] *Correio da Manhã* - 02 de maio de 1924 - p.6

mesmo ano.[63] Nos dias 6 e 7 de setembro do mesmo ano foi a vez da Banda Portugal atuar nas touradas em São Paulo dedicadas ao Sr. Diniz Junior do períodico *Pátria Portugueza* e à própria Banda Portugal.[64]

O Correio da Manhã noticiava, em 16 de julho de 1926, a inauguração da nova sede da Banda Portugal num sobrado à Rua Senador Eusébio n. 131, na Praça Onze, região central da cidade do Rio de Janeiro, com uma grande festa da qual tomou parte o seu corpo executante que executou o seguinte repertório: Hino da Banda Portugal de J. Oliveira; Le Secret de La Reine (Ouverture) de Ambroise Thomas; Gioconda (Opera) e La Monteria (dobrado) [Jacinto Guerrero, 1922 - Paso Doble].[65] A partir da ida da Banda Portugal para a Praça Onze, onde permaneceu até 1967, estabeleceu-se uma intensa relação com aquela região da cidade que era habitada por negros, ciganos, portugueses, italianos e, principalmente, judeus. Para alguns historiadores a Praça XI é considerada um território sagrado para o mundo do samba, pois ali teria nascido o gênero musical. No sobrado do número 117 da Rua Visconde de Itaúna, uma das quatro ruas que circundavam a praça, ficava a casa de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, uma baiana quituteira que, no início do século XX, promovia festas religiosas e famosas rodas de partido-alto, que eram frequentadas por artistas e pela vizinhança do local. Em uma matéria publicada no jornal O Globo sobre a Praça Onze[66], o antropólogo Marco Antonio da Silva Mello resume a efervescência que caracterizava a região:

> A Praça Onze era um local de acolhimento e o epicentro de um sistema complexo de relações, que envolvia grupos de distintas religiões, condições financeiras, nacionalidades e etnias. O samba surge como produto de engajamento e entrosamento entre eles. Pessoas que se frequentavam, se ouviam, se cruzavam nas ruas, nos mercados, nas saídas e entradas das sinagogas, nas igrejas e nos terreiros. (MELLO, 2014, p.3)

Em meio a esse caldeirão étnico e multicultural, a Banda Portugal se projetaria, na Praça Onze, como uma das mais importantes sociedades recreativas da cidade do Rio de Janeiro, como demonstram as inúmeras matérias a propósito dos bailes e eventos ali realizados. Abaixo apresentamos uma foto da Praça Onze em 1930.

---

[63] *O Paiz* - 22 de maio de 1925 - p.7 e *Voz do Chauffeur* - 03 de agosto de 1925 - p.7
[64] *O Globo* - 20 de agosto de 1925 - p.5
[65] *Correio da Manhã* - 16 de julho de 1926 - Coluna Portugal no Brasil - p. 5.
[66] *O Globo* - 07 de setembro de 2014 - p.3

Fotografia 27 - Aspecto da Praça Onze em 1930. Região central da cidade do Rio de Janeiro

Fonte: <http://www.rioquepassou.com.br/2009/09/23/praca-xi-1930/> Acesso em: 02 jan. 2018

Outro contexto de atuação das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro eram as retretas, apresentações públicas gratuitas ao ar livre ou nos coretos das praças e jardins da cidade. Numa delas, realizada em 26 de julho de 1926 pela Banda União Portugueza no coreto da Praça Sete em Vila Isabel, região norte da cidade, curiosamente, a matéria publicada no *O Imparcial* faz referência à execução de dois sambas - "Meu Bem Não Chora" e "O meu passarinho", cujos compositores não foram informados[67]. Essa matéria chama atenção, pois foi a única entre todas as pesquisadas em que são citados os repertórios executados em apresentações pelas bandas portuguesas desta cidade em que consta a execução de um gênero musical que foge completamente à característica destes grupos musicais.

Ainda em 1926, no mês de outubro, as quatro bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro viriam a se encontrar, pela primeira vez, em um mesmo evento - o Festival Pró Flagelados do Faial realizado na Quinta da Boa Vista e organizado pela comunidade portuguesa da cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de angariar fundos para os atingidos pelo grande terremoto ocorrido no dia 31 de agosto deste mesmo ano na Ilha do Faial, Arquipélago dos

[67] *O Imparcial* - 26 de julho de 1926 - capa

Açores, e que causou várias mortes e grande destruição. Neste evento participaram 12 bandas de música; além das quatro bandas portuguesas participaram bandas do Exército, Marinha, Brigada Policial e Corpo de Bombeiros[68].

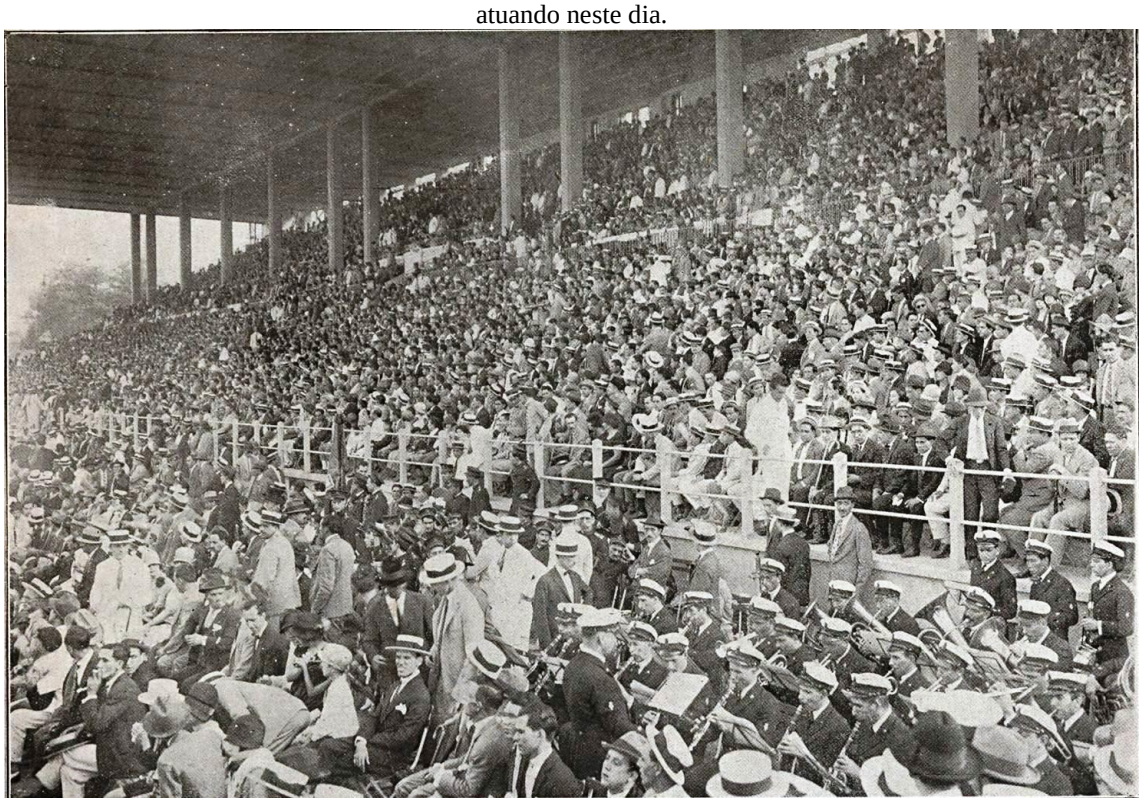
O jornal *Pátria Portugeza*, periódico semanal que apresentava como programa a defesa dos interesses portugueses no Brasil e a união entre Brasil e Portugal e que circulou entre 1925 e 1934, segundo Triches (2011), realizou um concurso para escolha da melhor banda portuguesa da cidade do Rio de Janeiro, em 1927. O 1° lugar foi obtido pela Banda Portugal que recebeu do jornal um "lindo e riquíssimo" pavilhão social numa festa em sua sede[69].

A colônia portuguesa da cidade presenciaria, em 21 de abril do mesmo ano, a inauguração do estádio do Clube de Regatas Vasco da Gama, o maior estádio da América do Sul à época, com a presença de diversas autoridades e personalidades. No momento da inauguração do estádio foi executado um dobrado em conjunto pela Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, Banda Portugal e Banda Lusitana. Washington Luís, então Presidente da República, chegou posteriormente ao corte das fitas no que foi recebido ao som do Hino Nacional Brasileiro executado, também em conjunto, pelas três bandas. Estiveram presentes a este evento cerca de 30 mil espectadores segundo os jornais da época[70]. Abaixo apresentamos uma foto do dia da inauguração publicada na revista O *Malho*[71].

---

[68] *O Jornal* - 31 out. 1926 - p. 5
[69] *A Manhã* - 12 mar. 1927 - p. 4 e *A Noite* 11 mar. 1927 - p.7
[70] *A Manhã* - 22 abr. 1927 - p.5 e *O Globo* - 21 abr. 1927 - p.2
[71] *O Malho* - 30 abr. 1927 - p. 30

Figura 9 - Inauguração do Estádio de São Januário. No canto inferior direito é possível ver a Banda Lusitana atuando neste dia.



O Malho - 30 abr. 1927 - p. 30

Se até o ano de 1928 houvera apenas dois concursos para a escolha da melhor banda da colônia portuguesa da cidade do Rio de Janeiro, a partir de 1929, estes se tornarão recorrentes estimulando, ainda mais, a rivalidade entre estes grupos musicais. As festas dos santos populares portugueses revelaram-se o contexto ideal para a realização dos certames que ocorriam nos arraiais à moda do Minho da Rua do Riachuelo n. 221, no Bairro de Fátima, região central da cidade do Rio de Janeiro. O primeiro destes concursos aconteceu no âmbito da Festa de São João, do qual participaram a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa, a Banda Lusitana e a Banda Portugal. A escolha da melhor banda se deu por votação popular, e a vencedora recebeu como prêmio uma medalha de ouro, e seu maestro, uma valiosa batuta[72]. A figura abaixo ilustra a divulgação deste concurso que foi veiculada em diversos periódicos da cidade.

[72] *Crítica* - 23 de junho de 1929 - p.7

Figura 10 - Anúncio do concurso de bandas portuguesas na Festa de São João em 1929

Grandes Festas Joaninas

RUA DO RIACHUELO, 221

HOJE, 23 — VESPERA DE S. JOÃO

FESTAS IMPONENTES

— Zulmira Miranda —:— Medina de Souza —

— Grupo de Guitarristas — Grupo de Tritanas —

— NOVO FOGO DE ARTIFICIO —

todo prezo, que só poderá ser admirado dentro do campo — Notavel trabalho do grande pyrotechnico NARCIZO RAMALHEIDA

Banda do Centro Musical da Colonia Portugueza

— Grande Fogueira de S. João no meio do campo —

Grande Arraial á Minhota — Feerica illuminação

Amanhã 24-Dia de S. João

GRANDE CONCURSO das Bandas Portuguezas

QUAL A MELHOR E MAIS SYMPATHICA DAS TRES BANDAS PORTUGUEZAS ?

Banda do Centro Musical da Colonia Portugueza

BANDA LUSITANA e BANDA PORTUGAL

Em tres coretos tocarão, alternadamente, as tres Bandas. Depois de cada uma tocar 2 peças do seu repertorio e de sua escolha, o publico collocará na urna o seu voto para a Banda que mais lhe agradou.

NAO HAVERA' JURY — O PUBLICO — SERA' O GRANDE JUIZ

— CADA ENTRADA TEM UM VOTO —

PREMIOS — Uma riquissima medalha de ouro para a Banda. Uma artistica e valiosa batuta para o maestro.

Continuação das mesmas festas da vespera — ZULMIRA MIRANDA — MEDINA DE SOUZA — NOVO FOGO DE ARTIFICIO e outras grandes attracções.

— ENTRADA GRATIS A GRUPOS DE TOCADORES — e creanças acompanhadas.

— ENTRADA 3$000 —

Fonte: *Crítica* - 23 de junho de 1929 - p.7.

No final de 1929 a Banda União Portuguesa começava a dar sinais de que a associação estava com problemas. O jornal *A Manhã* de 05 de novembro de 1929 anunciava a convocação de uma Assembleia Geral Extraordinária para deliberar sobre as finanças da instituição. A partir de então foram convocadas diversas assembleias através da imprensa com o intuito de preencher cargos vagos e tratar de assuntos relativos à associação. No dia 29 de janeiro de 1930 uma nota no *Diário da Noite* convocava os associados para uma Assembleia Geral na sede da banda para tratar da dissolução da sociedade. Desta forma acabou, no dia 30 de janeiro de 1930, a primeira banda filarmônica portuguesa da cidade do Rio de Janeiro.

Em junho de 1930, o *Diário de Notícias* anunciava nova disputa entre as bandas portuguesas nas festas juninas em prol da Casa dos Artistas, no arraial da Rua do Riachuelo, onde concorreram as mesmas bandas do ano anterior[73]. Em entrevista ao jornal *Correio da Manhã* publicada em 02 e outubro de 1966, o maestro José Rodrigues Pinho relembra com certa nostalgia destes embates:

> Sinto saudades do tempo em que nossas bandas se desafiavam em público, cada uma com a sua torcida, que ia esperar a sua saída da sede e acompanhava até o local do encontro - conta o maestro - A cada número respondiam as palmas e por vezes eram feitos concursos em que a plateia tinha o direito de votar, ao sair, colocando sua opinião sobre a melhor, na urna. (*Correio da Manhã* - 02 de outubro de 1966 - p.13)

Na citação acima o maestro José Rodrigues Pinho evidencia que as disputas entre as bandas mobilizavam inclusive torcidas que as acompanhavam desde a saída da sede, certamente contribuindo para o acirramento das rivalidades entre esses grupos musicais. Curiosamente, na mesma matéria, o maestro afirma que a rivalidade entre os grupos era só musical, pois os integrantes das duas bandas sempre foram amigos.

As últimas notícias referentes à Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa datam de meados do ano de 1930. Diferentemente da Banda União Portuguesa, cuja imprensa local já vinha publicando notícias que sinalizavam problemas financeiros na instituição, o Centro Musical da Colônia Portuguesa desaparece misteriosamente do noticiário local. Mesmo sem que os periódicos locais revelem os motivos do desaparecimento desta banda, é relevante ressaltar que duas instituições tenham encerrados suas atividades no mesmo ano.

Não podemos esquecer que, no cenário internacional, a crise de 1929 havia abalado a economia mundial e inclusive a brasileira, como afirma Jorge Caldeira (2017), com relação aos efeitos da crise de 1929 no Brasil:

> Enquanto isso, o mundo desabava. As exportações brasileiras caíram de 94,8 para 36,6 milhões de libras entre 1928 e o final de 1932. A principal fonte de receita do governo, o imposto de exportação, teve uma queda de 56% entre 1929 e 1931. O comércio internacional, que sustentava o crescimento de todas as economias do mundo desde o início do século XIX, sofreu derrocada ainda maior, caindo a um quarto do que era em 1929 em apenas quatro anos. (CALDEIRA, 2017, p.528)

É impossível afirmar que as duas bandas tenham encerrado suas atividades em 1930 por conta da crise econômica mundial de 1929, contudo, é uma hipótese a ser investigada e que estudos futuros poderão ou não corroborar.

---

[73] *Diário de Notícias* - 24 de junho de 1930 - p.15

Restaram, então, somente duas bandas filarmônicas portuguesas na cidade - a Banda Portugal e a Banda Lusitana que viriam a realizar, em 1933, um concerto em conjunto pela primeira vez. A ideia de reunir as bandas sob a regência do famoso maestro português Joaquim Clemente[74] para um concerto como parte da Semana Cultural Portuguesa foi uma iniciativa dos jornais *O Século*, de Lisboa e A *Noite*, do Rio de Janeiro. No primeiro ensaio das bandas em conjunto, na sede da Banda Lusitana, tomaram parte diversos antigos instrumentistas integrantes de ambas as corporações musicais.[75]

O jornal *A Noite* de 23 de outubro de 1933 publicou uma reportagem sobre a atuação das duas bandas portuguesas da cidade em conjunto no encerramento da Semana Cultural Portuguesa cuja foto reproduzimos abaixo.

[74] Descendente de família de músicos, Joaquim Clemente com 15 anos dirigia a Filarmónica Estorilense que seu pai tinha fundado em 1911. Mais tarde, ingressou como voluntário, na Banda de Música da Guarda Nacional Republicana. Organizou em 1925, a Banda dos Bombeiros Municipais de Lisboa, que regeu durante algum tempo com concertos no Teatro São Carlos, Teatro São Luís e Coliseu dos Recreios, entre outros. Migrou para a Argentina, em 1929 e, após concurso no qual concorreu com cerca de 30 candidatos, obteve o primeiro lugar tornando-se regente da Banda Sinfónica Municipal de San Francisco (Córdoba). Em 1931 ganha o concurso para regente da Banda Sinfónica Municipal de Buenos Aires, um dos mais famosos agrupamentos musicais da América do Sul, na época. Em 1933 e 1939 é convidado pela Orquestra do Rio de Janeiro para fazer uma grande série de concertos. De regresso a Buenos Aires, dirige a Orquestra Sinfónica Feminina, agrupamento constituído por 100 mulheres. Nos anos seguintes, atuou como diretor artístico das rádios L.S. 2 / Radio Prieto e L.R. 2 Rádio Argentina, cujos programas eram exclusivamente de música erudita. Como compositor destacam-se as seguintes obras: "Temis" - Poema Sinfônico; " Coimbra" - Suite Sinfônica e "De Buenos Aires a S. Francisco "- Pasodoble, entre outras obras. Em maio de 1937, Joaquim Clemente funda a Orquestra Sinfônica de Buenos Aires grupo que dirigiu em salas como o g Teatro Colón, Teatro Cervantes, Sociedade Rural e Teatro Smart. Joaquim Clemente faleceu na Argentina, no auge da sua carreira com 48 anos, em 2 de setembro de 1950

[75] *A Noite* - 11 e 12 de outubro de 1933 - p.02

Figura 11 - Matéria do jornal *A Noite* sobre a atuação da Banda Portugal e da Banda Lusitana em conjunto, sob a regência do maestro Joaquim Clemente, no encerramento da Semana Cultural Portuguesa.

A NOITE — Segunda-feira, 23 de Outubro de 1933

Encerrando a «Semana Cultural Portugueza»

O grande successo do concerto da Banda da Colonia Portugueza sob a direcção do maestro Joaquim Clemente

O conjunto das bandas portuguezas, sob a regencia do maestro Joaquim Clemente, vendo-se os presidentes de ambas as sociedades musicaes

Fonte: *A Noite* - 23 de out.1933 - p.02

O êxito da do concerto obtido a partir da reunião das duas bandas portuguesas da cidade acabou por gerar uma especulação a propósito da fusão das duas instituições. Foram iniciadas algumas conversações neste sentido que acabaram não indo à frente, e a fusão da Banda Lusitana com a Banda Portugal não se concretiza. O Maestro Joaquim Clemente, que seria contratado para reger o grupo oriundo da fusão, não pôde ser efetivado por falta de recursos sendo entregue a regência da Banda Lusitana ao Maestro Souza Moraes que se encontrava licenciado e enfermo.[76]

No ano de 1936 acontece um novo certame entre as bandas portuguesas, desta vez com a participação da Banda Portuguesa de Niterói nas festas em benefício do Dispensário Antituberculoso da Casa de Portugal, na Rua do Bispo, 72 com votação popular, para escolha da banda portuguesa preferida pelo público[77].

[76] *O Globo* - 11 de novembro de 1933 - Geral - p.2
[77] O Globo - 12 de dezembro de 1936 - Geral - p.4

As duas bandas portuguesas da cidade enfrentariam problemas com seus maestros no ano de 1937. O maestro Abílio Leite, da Banda Lusitana foi suspenso, por um problema com a diretoria e foi para a Banda Portugal, cujo maestro Arlindo Pastor, acabara de deixar o cargo por incompatibilidade com alguns diretores. O maestro Arlindo Pastor foi para a Banda Lusitana, mas a maioria dos músicos da Banda Portugal se recusou a tocar com maestro Abílio Leite.[78]

No ano seguinte, em 1938, Duarte Milha escreveria um editorial no jornal *Gazeta de Notícias*[79] criticando a desunião entre as associações portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, dentre elas, as bandas filarmônicas conforme transcrevo a seguir:

> [...] E quando vai se dar por conta, já esta tem dissidência, também; e lá vem outro clube de dança ou orfeão, ou banda de música. Com estas - bandas de música - assim aconteceu. A primeira denominou-se, se não estou em erro, Centro Musical da Colônia Portuguesa, e teve seu início, ali pela rua da Conceição. Muito bem: boa ideia. O cultivo, o gosto da arte musical. O mal, é que em lugar de nos unirmos em sua volta, de maneira que nos apresentássemos otimamente, como era possível, neste sentido, já estamos daí a pouco já com duas. Outra apareceu logo, que passou a ser a nova: banda nova. Daí mais outra e outra mais: a morte de duas e as atuais existentes, não fazendo figura pela desunião, o fracionamento. (MILHA, 1938, p.4)

Na citação acima Milha (1938) apresenta uma informação relevante - as dissidências nas associações da colônia portuguesa da cidade do Rio de Janeiro não eram exclusividade das bandas de música, e ocorriam, também, nos orfeões e clubes de dança, contudo o autor não evidencia os motivos pelos quais estas cisões ocorriam. Interessante perceber que a Banda do Centro musical da Colônia Portuguesa havia encerrado suas atividades apenas oito anos antes, mas Milha (1938) já denota uma certa dificuldade para lembrar o nome da banda ao afirmar "se não estou em erro", evidenciando o processo de apagamento desses grupos musicais. Por fim, o autor critica a desunião e o fracionamento das bandas que seria motivo da sua falta de qualidade, quando cita "as atuais existentes, não fazendo figura".

A Banda Lusitana sofreria um grande revés no final de 1939 - sua sede à Rua do Acre foi fechada pela polícia por conta dos frequentes distúrbios no local.[80] Isso fez com que, no ano de 1940, a associação não funcionasse só reabrindo suas portas em 1941 se instalando em sua nova sede na Praça XV, no prédio onde hoje funciona a estação das barcas que fazem a travessia da Baía da Guanabara.[81]

---

[78] *O Globo* - 18 maio 1937 - p.5
[79] *Gazeta de Notícias* - 13 jan.1938 - p.4
[80] *Diário da Noite* - 12 dez.1939 - p.8
[81] *A Noite* - 12 fev.1941 - p.7

5.6 **Décadas de 1940 a 1950**

Na década de 1940, observamos uma redução significativa na quantidade de matérias que evidenciassem as atividades dos corpos executantes da Banda Portugal e da Banda Lusitana nos periódicos, cujos motivos não conseguimos identificar. Contudo, alguns acontecimentos seriam marcantes para a Banda Portugal e teriam desdobramentos até a década de 1990.

No ano de 1940, Heitor Francisco Catarino, português, natural de Pessegueiro do Vouga, distrito de Aveiro, migrou para o Brasil e, poucos meses após chegar no Rio de Janeiro passou a integrar a Banda Portugal naquele mesmo ano, como maestro assitente.[82]No ano seguinte, José Rodrigues Pinho, que havia sido um dos fundadores da Banda Portugal, assumiu sua regência[83] após alguns anos afastado regendo outras bandas filarmônicas portuguesas da cidade como a Banda União Portugueza[84]. Em 1948 ele necessitou viajar a Portugal, por motivo de saúde[85], e Heitor Catarino ficou no seu lugar de onde só saiu no período em que esteve à frente da Banda Portuguesa da Guanabara, entre 1971 e 1982, e quando veio a falecer em 1991.

---

[82] *O Globo* - 10 maio 1969 - p.9
[83] *A Noite* - 18 fev.1941 - p.33
[84] *O Imparcial* - 07 fev.1925 - p.6
[85] *Carioca* - 24 jun. 1948 - p.61

Figura 12 - Maestro José Rodrigues Pinho

Fonte: *A Noite* - 18 fev. 1941 - p.33

O Jornal *Tribuna da Imprensa* noticiava, em maio de 1951[86], que a Banda Lusitana, sob a regência do maestro Joaquim José Tavares, realizava dois ensaios semanais, às quartas e sextas-feiras, para atender às solicitações feitas por vários organismos da colônia portuguesa da cidade. Neste sentido pude constatar, na pesquisa nos periódicos locais, que a prática de realizar dois ensaios por semana era recorrente nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, assim como me confirmou o maestro José Ferreira em sua segunda entrevista individual em determinado momento da interação que transcrevo a seguir.

Segmento 3

Antonio: E diz aqui numa dessas matérias, que vocês faziam dois ensaios por semana! Chegaram a fazer?

[86] *Tribuna da Imprensa* - 10 maio 1951 - p.9

José Ferreira: Dois ensaios por semana. Muitos anos! Mais, o que? Uns trinta anos!
Antonio: Dois ensaios por semana?
José Ferreira: Dois ensaios por semana. Era terça e quinta. Terça e quinta. Então a Banda nossa estava sempre bem atualizada e era ensaio puxado! Não é como eu, que chega, você sente, muita gente mora longe. Aí, quando passam dez minutos, eu já fico esperando a voz de alguém, porque eles reclamam. Mas naquele tempo do Antonio Pepino, passava meia hora e ele não estava nem aí! Ele não estava nem aí! Se ainda fosse o caso, ainda respondia com quatro pedras na mão.

Ainda com relação à mesma matéria, José Soares comentou, na segunda entrevista individual que, quando ingressou na Banda Lusitana após sua chegada ao Rio de Janeiro em 1955, o regente era o maestro Joaquim Tavares. José Catarino, também faz referência ao maestro Tavares na sua entrevista individual e cita que, segundo seu pai, maestro Heitor Catarino, o maestro Tavares era "um senhor maestro" e que a Banda Lusitana era superior artisticamente à Banda Portugal, situação que, na sua opinião, foi se invertendo com o passar dos anos a partir da saída do maestro.

No ano de 1951 um novo editorial, desta vez no jornal Tribuna da Imprensa[87], faz nova crítica à desunião entre as bandas da colônia portuguesa. Ao referir-se às associações portuguesas de menor porte Paulo de Castro cita que:

> Ao exaltarmos as maiores organizações da Colônia, como a Casa de Portugal, o Centro Trasmontano ou a casa do Porto, ou instituições como o Gabinete Português de Leitura não fazemos mais que cumprir o nosso dever. [...] O mesmo não sucede com associações mais modestas, mas que na sua humildade tantos e tão bons serviços têm prestado à Colônia. Existem algumas, como a Banda Lusitana, ou o Centro Alcofrense, ou a Banda Portugal, ou a Liga dos Combatentes da Grande Guerra, que a mais das vezes não figuram nos noticiários, embora tenham sido núcleos onde o nome de Portugal é cultivado com carinho e pelo nosso país tenham feito obras concretas e proporcionalmente mais do que se poderia esperar delas. Não fora um regionalismo um pouco excessivo que divide mais do que seria para desejar, e muitas delas poderiam desde há muito senão unificar-se, pelo menos unir-se numa comunhão de esforços e de recursos financeiros. (CASTRO, 1951, p.5)

Castro (1951) defende, inicialmente, uma maior valorização das associações portuguesas de menor porte destacando que, embora não tenham a mesma visibilidade de instituições como o Real Gabinete Português de Leitura ou a Casa de Portugal, são "núcleos onde o nome de Portugal é cultivado" e têm realizado obras pela terra natal maiores até do que

[87] Tribuna da Imprensa - 04 ago.1951 - p.05

as suas próprias possibilidades. Contudo o autor critica o regionalismo excessivo que impediria a fusão destas associações o que, na sua visão, fortaleceria a associação oriunda desta união em termos financeiros e capacidade operacional.

Em maio de 1955 o jornal *Tribuna da Imprensa*[88] noticiava que o então candidato à Presidência da República, Juscelino Kubitschek havia comparecido a um baile na Banda Portugal e que teria sido o dançarino mais animado da noite. Ele teria sido, inclusive sócio da Banda Portugal, assim como Negrão de Lima, governador do Estado da Guanabara[89].

No final da década de 1950, o jornal *O Globo* promoveu uma série de concertos e retretas com as bandas de música da cidade do Rio de Janeiro, motivado pelo sucesso do programa Lira de Xopotó[90], veiculado pela Rádio Nacional e que deu novo fôlego as bandas de música. Um desses concertos, realizado no Largo do Machado, praça situada na zona sul da cidade, em abril de 1959, teve a participação da Banda Portugal e foi noticiada pelo jornal[91]. A matéria, referindo-se ao programa Lira de Xopotó, cita que:

> Num momento em que a tradição das bandas de música ressurge no Rio de Janeiro, graças ao movimento de O Globo, com suas retretas e concertos em praças públicas, e graças - seríamos injustos se não o reconhecessemos - á obra notável desse homem que se chama Paulo Roberto, da Rádio Nacional, com sua "Lira de Xopotó", num momento em que essa tradição ressurge [...]. (O GLOBO, 24.abr.1966, p.3)

A matéria traz, ainda, um pequeno histórico da banda relatado pelo seu presidente, à altura, Sr. Mário dos Santos e executou o seguinte repertório, sob a regência do maestro Heitor Catarino: "Menina X" (marcha de concerto) - Sebastião Ribeiro; "Marie Henriette" (Ouverture) - arr. Sabino de Carvalho; "Rapsódia Eslava n. 2" - C. Friedman; "Num Mercado Persa" (Intermezzo) - A.W. Ketélby; "Uvas do Douro" (rapsódia de cantos populares portugueses); Valsa da opereta "Viúva Alegre" - Franz Léhar; Abertura da Ópera "O Guarani" - A. Carlos Gomes; e "Laços de Amizade" (Pasodoble).

Em 1961, o maestro Jaime Mendes[92] regeu a Banda Lusitana na Casa das Beiras, no ensaio geral para a execução das Marchas dos Bairros de Lisboa no III Festival Luso-

---

[88] *Tribuna da Imprensa* - 23 maio 1955 - p.2.

[89] *Correio da Manhã* - 02 out.1966 - p.13.

[90] O programa de rádio "Lira de Xopotó" criado e apresentado pelo radialista Paulo Roberto na Rádio Nacional, a partir de 1954, tinha como finalidade ser um incentivo às bandas de música do interior. O programa era veiculado aos sábados e contava com os arranjos do maestro Lírio Panicali. Era apresentado através de um diálogo entre o radialista Paulo Roberto e Mestre Filó, personagem representado pelo músico Jararaca. Com o sucesso do programa, a banda que nele se apresentava passou a gravar discos. O programa foi veiculado até o início da década de 1960. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:< http://dicionariompb.com.br/a-lyra-de-xopoto/dados-artisticos> Acesso em: 12 out.2018.)

[91] *O Globo* - 24 abr.1959 - p.3.

[92] Jaime Mendes (n.Évora,04 ago.1903; m. Amadora, 18 mar. 1997) compositor, flautista e maestro teve sua iniciação musical na Casa Pia de Lisboa tendo concluído a sua formação no Conservatório de Lisboa. Aos 16 anos

Brasileiro.[93] Jaime Mendes esteve no Brasil, pela primeira vez, em 1930, com a Banda da GNR e declarou no programa de televisão "E o Resto São Cantigas" (RTP, 1981), que nos diversos concertos nos quais se apresentaram, sempre eram solicitados a executar como bis o Hino Nacional Brasileiro e a Abertura da Ópera "O Guarany". Já migrado no Rio de Janeiro, dentre as diversas atividades que exerceu, foi ensaiador vocal do Rancho Folclórico Almeida Garret quando da sua fundação em 1962 e, segundo consta da página web do grupo, o nome que o grupo ostenta até os dias atuais teria sido sugerido pelo próprio maestro Jaime Mendes[94].

5.7 **Vão acabar com a Praça Onze...**

O título desta seção integra a letra do samba "Praça Onze" composto por Herivelto Martins em parceria com Grande Otelo e gravado em 1941. Neste samba, os autores já protestavam contra as modificações efetuadas na Praça Onze, na década de 1940, por conta da abertura da Avenida Presidente Vargas. Entretanto, os autores do samba não imaginariam que suas palavras soariam como uma espécie de profecia, para o que viria a acontecer com a Praça Onze alguns anos mais tarde.

A pretexto do "progresso' e do "desenvolvimento" da cidade, a Praça Onze, reduto do samba e da boemia carioca, seria destruída para a ampliação da Avenida Presidente Vargas e, para tal, diversos imóveis do seu entorno foram desapropriados pelo governo do então Estado da Guanabara, dentre eles, o imóvel onde durante 46 anos funcionou a sede da Banda Portugal - um sobrado situado por sobre a Cervejaria Vitória.

---

o maestro Joaquim Fernandes Fão foi buscá-lo para iniciar carreira na Banda de Música da Guarda Nacional Republicana com a qual viria ao Brasil pela primeira vez, em 1930, em turnê. Passou também pela Orquestra do Teatro Nacional de São Carlos e, a partir de 1934 pela Orquestra Sinfônica da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro Freitas Branco, bem como pela Orquestra Sinfônica de Pedro Blanch que dava concertos aos domingos no Teatro Municipal de São Luiz.

Musicou inúmeras revistas e operetas, sendo o autor de mais de 150 peças, tendo a sua estreia nesta área ocorrido em 1926, em "A Feira", uma revista do Teatro do Gymnasio, em Lisboa.

No cinema, compôs música para cerca de 40 filmes portugueses, entre 1942 e 1979, dos quais destacam-se o "Fado da Sina" cantado por Hermínia Silva no filme "O Homem do Ribatejo" (1946), o "Fado Marialva" ou "Fado das Iscas" interpretado por Estevão Amarante ou, o tema "Ninguém foge ao seu destino" cantado por Laura Alves e Amarante na opereta "José do Telhado" (1944). Destaque-se ainda as suas partituras musicais para os filmes "O Costa do Castelo" (1943), "O Leão da Estrela" e "Fado, História de uma Cantadeira" (ambos em 1947), "A Menina da Rádio" e "O Noivo das Caldas" (1956), "A Costureirinha da Sé" (1959) e "O Passarinho da Ribeira" (1960).

Em 1951, mudou-se para o Brasil, onde dirige o Orfeão Português o Rio de Janeiro, regressando a Portugal no período de 1958 a 1960 para se radicar no Porto como diretor da Companhia de Operetas do Porto. Retornou ao Brasil, em 1960, de onde sai em 1968 para Angola, onde trabalhou com o seu filho no teatro de revista, posição que acumularia com a Orquestra Sinfónica de Luanda, a programação de música erudita da Emissora Oficial e como professor da Academia de Música de Luanda. Regressou a Portugal em 1975, e onde faleceu em 1997, aos 94 anos. (Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (CASTELO-BRANCO, 2010, p. 768-769)

[93] *Diário Carioca* - 12 de novembro de 1961 - p. 3.

[94] Disponível em: <https://www.viladafeira.com.br/cultura> Acesso em 29 de set. 2018.

"Nenhum folião carioca, da velha ou da nova guarda, desconhece o endereço da Banda Portugal: Praça 11 de Junho, 26.". Com assa afirmativa, o jornal *O Globo* de 19 de setembro de 1966, iniciava a matéria cujo título "Despejo da Banda Portugal Apaga 45 anos de Tradição"[95] revelava o revés que havia se abatido sobre aquela instituição. Segundo a matéria, com a abertura da Avenida Presidente Vargas a sede da Banda Portugal havia sido desapropriada desde 1944, mas a ação de despejo vinha sido postergada através de inúmeros recursos. A notícia do despejo teria pego a todos de surpresa. A matéria explicita, também, a relevância cultural da Banda Portugal, como sociedade recreativa, na cidade do Rio de Janeiro na promoção de espetáculos de "samba puro" e lançamento de composições de autores famosos como Vinicius de Moraes, como podemos observar na citação abaixo extraída desta matéria.

> Participando integralmente da vida musical da cidade, a Banda Portugal, a par dos tradicionais bailes carnavalescos, tornou-se, recentemente, reduto dos apologistas do samba puro, integrando-se, ainda assim, no movimento que congrega os mais expressivos nomes ligados à música popular brasileira. E com isto ganhou um novo terreno dentro da noite carioca. Juntou-se aos seus frequentadores uma nova legião formada de artistas, intelectuais e universitários, cujo interesse fora despertado pelo essencialmente popular. Na Banda Portugal - nome que adotou em 1938 quando admitiu brasileiros na sua diretoria - começaram, em 1965, a se promover espetáculos musicais e coreográficos de samba puro, com a exibição de escolas de samba, lançamento de composições de autores famosos, como Vinícius de Moraes e recitais de música popular e genuinamente brasileira de qualquer época. (*O GLOBO*, 19 set.1966, p.18)

O Salão da Banda Portugal na Praça Onze era um dos maiores da cidade, segundo o jornal Correio da Manhã[96]. Nos dias de carnaval, era preciso escorá-lo por baixo, para que o assoalho resistisse ao peso das pessoas. No passado havia ali funcionado o Cinema Onze de Junho. A Banda Portugal possuía, à época, mais de 2.500 sócios e seu conjunto musical já fora regido pelo maestro Eleazar de Carvalho. A Banda Portugal possuía duas casas na Rua Barão de Ubá, no bairro da Tijuca, zona norte da cidade, mas enfrentava resistência dos seus locatários que se recusavam em sair. Foi quando surgiu a possibilidade de se transferir para um imóvel na Rua do Riachuelo, 242, onde, anteriormente, funcionava um laboratório.

O jornal O Globo noticiou, em 22 de outubro daquele mesmo ano, o último baile da Banda Portugal[97]. A matéria intitulada "Adeus à Banda" informava que a velha e a jovem guarda, compositores e cantores da música popular brasileira e artistas de rádio e teatro assistiram, na noite anterior, ao adeus simbólico à Banda Portugal, que realizou seu último

---

[95] *O Globo* - 19 set.1966 - p.18
[96] *Correio da Manhã* - 02 out.1966 - p.13
[97] *O Globo* - 22 out.1966 - p.6

baile. A festa foi em homenagem ao compositor Chico Buarque, autor de “A Banda”. A festa denominada “Nossa Banda Vai Embora”, homenageou a Banda Portugal e entre os principais cantores presentes, estavam Zé Ketty e Clementina de Jesus. Contudo, o desfecho desta situação se daria, somente, no dia 03 de março de 1967, quando dois oficiais de justiça, utilizando caminhões do Estado, começaram a retirar todo o material da sede da Banda Portugal, em ação de reintegração de posse o que marcava, definitivamente o fim da gafieira, que floresceu na década de 30, para se tornar um lugar pitoresco, quando a Zona Sul descobriu seus atrativos promovendo-a a ponto turístico da cidade[98].

Já instalada na sua nova sede, a Banda Portugal voltaria a funcionar, mesmo de forma precária, no prazo de um mês, conforme noticiou o jornal *O Globo*[99] uma semana após o despejo. Colocava-se, agora, um novo problema: conseguir o dinheiro para completar a aquisição da nova sede, já que a banda havia pago somente 25% do valor total de imóvel, a título de entrada, e deveria pagar uma nova parcela no prazo de 90 dias. Cabe aqui ressaltar que, a partir do despejo da Praça Onze, adveio o problema da aquisição e quitação da nova sede que foi o estopim para a crise que culminaria, em 1971, com a cisão que levou à criação da Banda Portuguesa da Guanabara, como veremos no próximo capítulo.

5.8 **Eram cinco, restaram duas.**

Com a cisão na Banda Portugal, em 1971, a cidade do Rio de Janeiro voltaria a ter cinco bandas portuguesas em atividade - Banda Portugal, Banda Lusitana, Sociedade Musical Brasil-Portugal, Banda Irmãos Pepino e Banda Portuguesa da Guanabara. Cabe ressaltar que, durante um curto período de tempo na década de 1960 havia, também, cinco bandas portuguesas em atividade, se considerarmos a Banda Luso-Brasileira, fundada em 1966, contudo esta banda atuou por pouco tempo, como vimos no início deste capítulo.

Na década de 1970, além das atuações nos eventos da colônia portuguesa, destacam-se, também, as apresentações em praças e logradouros públicos, como em setembro de 1971[100], ocasião em que a Banda Lusitana e a Banda Irmãos Pepino participaram, das comemorações da Semana da Pátria realizando concertos na Praça General Osório, em Ipanema e no Largo do Machado, respectivamente; ou em dezembro desse mesmo ano quando a Banda Portuguesa da Guanabara faria sua estreia em um concerto em alternância com a Banda Lusitana no Aterro do

---

[98] *O Globo* - 04 mar.1967 - p.10
[99] *O Globo* - 11 mar.1967 - p.3
[100] *O Globo* - 01 set. 1971 - p.14

Flamengo numa promoção do jornal O Globo junto a diversos órgãos do governo do Estado da Guanabara[101].

Em 1972 foi lançado um LP da Série "Portugal Canta e Dança no Brasil" no qual a Banda Lusitana gravou as Marchas Populares de Lisboa junto ao grupo vocal do Orfeão Português. Ainda desta mesma série foi produzido, em data possivelmente anterior, mas que não foi possível precisar, um outro LP em homenagem ao Alentejo, à Ilha da Madeira e às Filarmônicas que teve a Direção Musical do Maestro Jaime Mendes. Na face B deste LP, dedicada às filarmônicas, foi gravada uma única obra - a "Rapsódia de Temas Folclóricos" com arranjo de Lopes de Figueiredo e orquestração do maestro Jaime Mendes executada pela Banda Portugal e pela Banda Lusitana em conjunto.

Ainda em 1972 o presidente de Portugal Américo Thomaz foi recebido pela colônia portuguesa numa grande festa no Estádio do Vasco da Gama[102]. Nesta ocasião participaram da recepção, além de diversas autoridades brasileiras, representações das diversas instituições e associações portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, além de associações portuguesas de São Paulo, Amazonas e Paraná. As diversas representações desfilaram em torno do gramado num cortejo liderado pela Banda Lusitana, seguida das demais instituições e associações. A Banda Irmãos Pepino também tomou parte do desfile e a este propósito, o maestro José Ferreira, na sua segunda entrevista individual, fez um belo relato desta ocasião, o qual transcrevo a seguir:

Segmento 4

José Ferreira: O nosso maior orgulho foi tocar para o Presidente de Portugal. Aí é que está a história. Porque o Américo Thomaz veio aqui e foi no Vasco da Gama. E a nossa banda foi tocar para o Américo Thomaz no campo do Vasco. E foi a festa mais linda que eu já vi até hoje, Antonio! Eu ainda me arrepio hoje! Mas naquele dia eu me arrepiei todo. A nossa banda estava com umas quarenta e duas figuras, mais ou menos, naquele dia. E eu à frente da Banda. Aí a Banda aparece no estádio do Vasco da Gama, mas, no gramado, cara, eu olho, assim, a banda toda perfilada, o uniforme todo no brinco, todo mundo direitinho, bonitinho, com quepe, tudo como manda o figurino, digo: "eu não estou acreditando que eu estou no Brasil". É, eu não estava acreditando naquilo. Uma coisa fantástica. Quando nós demos entrada, Infantaria Seis, que nós demos entrada no estádio, rapaz... até hoje eu fico emocionado com aquilo. Demos umas duas ou três voltas no estádio. No gramado, em volta. Marchando. Tocamos dois dobrados. Mas os caras estavam bem ensaiados. E essa Infantaria Seis, ela é muito fácil, é um tipo de uma marcha militar e todo mundo decorou bem, e então, de

[101] *O Globo* - 14 dez. 1971 - p.3
[102] *O Globo* - 24 abr.1972 - p.3

cor, se tocou de cor! Não havia nada de papel nas costas de ninguém. É por isso que eu digo que até hoje eu ainda me arrepio quando eu falo naquilo. E, para mim, foi o meu maior orgulho, a minha maior paixão, a minha maior emoção que eu tive nessa banda até hoje. Foi no estádio do Vasco da Gama, frente ao Américo Thomaz.

No segmento narrativo acima o maestro José Ferreira descreve toda a emoção que sentiu nesta ocasião, classificando-a como a "maior emoção que eu tive nessa banda até hoje". Interessante observar que o maestro, ao referir-se ao fato de sua banda estar bem trajada e com um número considerável de músicos, cita "eu não estou acreditando que eu estou no Brasil", evocando a memória de um passado vivido em Portugal, na perspectiva dos quadros sociais da memória (HALBWACKS, 1994) de que a memória significa reconstruir um passado a partir dos quadros sociais do presente.

A comunidade portuguesa da cidade do Rio de Janeiro se uniu, em 1975, para ajudar os portugueses e angolanos refugiados, nesta cidade, após a independência de Angola em 15 de janeiro daquele mesmo ano. Diversas instituições portuguesas da cidade como a Casa de Portugal, Casa dos Açores e a Banda Lusitana abrigaram centenas de refugiados e transformaram suas sedes em albergues durante certo período[103].

Os Encontros Estaduais de Bandas Civis tiveram início no ano de 1976, por iniciativa do MOBRAL em conjunto com o Departamento de Cultura da Secretaria Estadual de Educação e Cultura do Rio de Janeiro (SEEC-RJ)[104]. Os Encontros eram certames, dos quais, participavam as bandas de música civis de todo o estado do Rio de Janeiro. Entre 1976 e 1986 os Encontros Estaduais de Bandas Civis tiveram o apoio do jornal *O Globo* que fazia ampla cobertura e divulgação de todas as etapas do evento. A partir de 1987 a cobertura passou a ser realizada pelo jornal *O Fluminense* até o final da década de 1990.

Nos dois primeiros anos do certame as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro não participaram do Encontro, com exceção da Sociedade Musical Brasil-Portugal que se apresentou como hors-concours, segundo Ribeiro (1983). No ano de 1978, em sua primeira participação no Encontro, a Banda Portuguesa da Guanabara sagrou-se a grande campeã executando o seguinte repertório: Abertura "O Guarany" - A. C. Gomes; Bom Amigo - Miguel de Oliveira; e Lohengrim - R. Wagner[105]. Neste mesmo ano venceu o concurso realizado pela Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda, em homenagem ao Dia do Trabalho.[106]

---

[103] *O Globo* - 11 out.1975 - p.8.
[104] RIBEIRO, 1983, p.15
[105] *O Globo* - 18 set. 1978 - p.10
[106] *O Globo* - 02 maio 1978 - p.13

No ano seguinte a Banda Portuguesa da Guanabara apresentou-se no Encontro como hors-concours e realizou um concerto na Sala Cecília Meireles organizado pela Federação das Associações Portuguesas e Luso-Brasileiras, Liceu Literário Português, Casa de Portugal e Casa das Beiras como parte das celebrações pelo Dia da Colônia Luso-Brasileira.[107]

Durante vários anos as bandas portuguesas teriam destaque nos Encontros, sobretudo, a Banda Portuguesa da Guanabara que, posteriormente, voltou a ser Banda Portugal, obtendo as primeiras classificações ou atuando como hors-concours.

A Banda Lusitana sofreria um inesperado revés no ano de 1981 - seu maestro há mais de 20 anos, Luciano Coelho, faleceu vítima de um atropelamento[108]. A morte inesperada do maestro desencadeou uma crise na banda que, quando nela ingressei em 1987, ainda era comentada entre os músicos mais antigos. Sucederam o maestro Luciano Coelho, entre 1981 e 1985, os maestros Antonio Monteiro (português), José Vieira Filho (brasileiro) e Henrique Cunha da Silva (português), até que, em 1985, o Diretor Musical da banda e músico desde 1955[109], Manoel Teixeira Coelho, assumiu a regência até o encerramento das atividades da Banda Lusitana, em 1998.

Por iniciativa do radialista Antônio Vieira (*in memorian*) foram realizados anualmente, a partir de 1985, os Encontros de Bandas de Música da Comunidade Luso-Brasileira no qual se apresentavam as quatro bandas filarmônicas portuguesas do estado do Rio de Janeiro - Banda Portugal, Banda Lusitana, Banda Irmãos Pepino e Banda Portuguesa de Niterói. O Encontro não era um concurso, como o Encontro Estadual de Bandas Civis, o que não significa que, por isso, fosse menos competitivo. Antes do início do Encontro era realizado um sorteio para definir a ordem de apresentação e as quatro bandas, dispostas lado a lado, se alternavam na execução das músicas como num grande *despique*. A rivalidade entre os grupos era notória, contudo, havia também, solidariedade. Lembro-me que no primeiro desses Encontros em que participei com a Banda Lusitana, em 1987, na Casa Aldeias de Portugal, situada no bairro de Jacarepaguá, zona oeste da cidade, algumas crianças jogaram uma bomba que explodiu atrás do palco onde nossa banda estava posicionada. O estrondo foi tão grande que, a partir dali o senhor que tocava caixa na banda passou mal e não teve mais condições de tocar. Diante desta situação um senhor que tocava caixa na Banda Portuguesa de Niterói se prontificou a nos ajudar e ficou atuando nas duas bandas até o final do evento. Esses Encontros foram realizados até meados da década de 1990 e eram das ocasiões mais aguardadas pelas bandas portuguesas da cidade.

---

[107] *O Globo* - 21 abr.1979 - p.12
[108] *Jornal do Brasil* - 01 ago.1981 - p.11
[109] *O Globo* - 15 jun.1983 - p.10

Com o falecimento do maestro Heitor Catarino, no final de 1991, o corpo executante da Banda Portugal passou por turbulências, conforme me relatou José Catarino, assim como acontecera alguns anos antes na Banda Lusitana. Entre 1991 e 1994 a Banda Portugal foi dirigida pelos portugueses Antonio Monteiro e Antonio Carvalho e pelo brasileiro Altemirio Quaresma, até que, em 1994, assumiu a regência seu atual maestro José Soares.

Em 1998 o maestro Manoel Coelho se desligou da Banda Lusitana e a mesma encerrou suas atividades restando, apenas, a Banda Portugal e Banda Irmãos Pepino, que continuam atuando, basicamente, nos eventos da comunidade luso-brasileira.

A Banda Portugal foi incorporada ao Liceu Literário Português, em 2012, e atualmente é um departamento daquela instituição. Sua sede foi vendida, conforme publicou o jornal *O Globo* daquele mesmo ano, para pagar uma enorme dívida de IPTU[110].

No próximo capítulo analisarei as narrativas colhidas nas entrevistas individuais e no grupo focal que, complementarmente à pesquisa documental, contribuirão para a construção das memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro.

[110] O Globo - 22 abr.2012 - p.30

6 NARRATIVAS E MEMÓRIAS DAS BANDAS PORTUGUESAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Neste capítulo a construção das memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro terá como base o corpus reunido nas narrativas colhidas em entrevistas individuais e no grupo focal. A escolha dos temas que dão nome às subseções se deu pela sua recorrência e foram agrupados em subitens que dialogam e cuja a análise será realizada utilizando-se da metodologia da "análise temática" (RIESSMAN, 2008), na qual o conteúdo é o foco exclusivo de interesse.

6.1 **Análise dos Segmentos Narrativos**

Conforme destacamos na seção anterior, o processo de construção das memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro será realizada, em parte, através das narrativas colhidas nas entrevistas e no grupo focal realizados no decorrer da pesquisa, com sujeitos que fizeram ou ainda fazem parte destes grupos musicais, como músicos, maestros e diretores. Neste sentido é importante ressaltar que o arcabouço teórico para a análise será fundamentado nos conceitos de narrativas de experiências pessoais entendendo-as como construções sociais e discursivas que acontecem na interação entre as pessoas.

Bastos (2005) observa que contamos histórias em diferentes contextos sociais e situações e que estudar essas histórias é uma forma de compreender a vida em sociedade, transmitindo o sentindo de quem somos e construindo relações com os outros e com o mundo que nos cerca. Neste sentido Bruner (1997) afirma que as narrativas são construídas quando são violadas as crenças constituintes do senso comum, ou seja, contamos histórias sobre o que é extraordinário, incomum. Spink e Frezza (2004) complementarmente a Bruner (1997), consideram que é o senso comum que constitui o tecido de significados sem o qual nenhuma sociedade poderia existir. Bruner (1997) explica, ainda, que a narrativa possui características que a difere de outros gêneros de discurso como: 1) sequencialidade - uma sequência singular de eventos, estados mentais ou ocorrências que envolvem seres humanos como personagens ou atores; 2) pode ser real ou imaginária - a sequência das sentenças numa narrativa e não a verdade ou falsidade de qualquer uma delas é o que determina a sua configuração geral ou enredo; 3) sua forma singular de manejar o canônico - o senso comum é investido de canonicidade, ou seja, focaliza o usual e/ou o previsível na condição humana. Para o autor, o senso comum depende da narrativa e de sua interpretação para lidar, ao mesmo tempo, com o que é canônico

e o que é excepcional. As histórias atingem seus significados explicando os desvios do comum de uma forma compreensível.

A qualidade dramática da narrativa também é destacada por Bruner (1997) tomando por base a discussão clássica de Kenneth Burke (1945) sobre o "dramatismo" no qual Burke afirma que as histórias bem contadas são compostas por cinco elementos: ator, ação, meta, cenário e instrumento, além de um problema que seria um ponto de desequilíbrio entre alguns dos cinco elementos. Segundo Bruner (1997) o "dramatismo" de Burke (1945) "[...] focaliza os desvios do canônico que apresentam consequências morais e afastamentos relacionados à legitimidade, ao compromisso moral, aos valores." (BRUNER, 1997, p. 51). Com isso o autor argumenta para o fato de que contar uma história é assumir uma posição moral, qualquer que seja ela.

Bastos (2005) explica que o estudo da narrativa, nos estudos da linguagem, foi introduzido pelos trabalhos de Labov e Waletzky (1967) e Labov (1972), que a definiram como um método de recapitular experiências passadas combinando uma sequência verbal de orações com uma sequência de eventos que (presume-se) ocorreram de fato. Para os autores, o que caracteriza a recapitulação de experiências como uma narrativa, e não como um relato, é o fato dela remeter a um acontecimento específico e não a hábitos passados ou ações recorrentes, ser estruturada em uma sequência temporal e ter um ponto a ser contado. A partir do estabelecimento do conceito de narrativa, Labov (1972) definiu o que chamou de narrativa mínima - uma sequência de duas orações ordenadas temporalmente, ou seja, duas orações narrativas ligadas por juntura temporal.

Labov (1972) afirma que uma narrativa completa é estruturada em seis partes: o *resumo*, que possibilita ao ouvinte uma visão geral sobre o que vai ser contado; a *orientação*, que contextualiza a história informando lugar, pessoas, tempo e circunstâncias; a *ação complicadora* que consiste numa série de enunciados ordenados temporalmente que rementem a eventos passados; a *avaliação*, parte fundamental da narrativa na qual o narrador indica o "ponto" da história, ou seja, por que ela está sendo contada; a *resolução* que funciona como uma etapa de finalização da ação complicadora e a *coda* que marca o fim da narrativa e "[...] traz narrador e ouvinte de volta ao presente e à conversa." (BASTOS, 2005, p. 76) e pode ter caráter avaliativo. Labov (1972) considera a ação complicadora o único elemento obrigatório, pois sem ela não há narrativa; contudo, destaca a relevância da avaliação que pode ser de dois tipos básicos: a avaliação externa que ocorre quando o narrador rompe com o fluxo da narrativa e a traz para a interação e a avaliação encaixada que ocorre quando o narrador transmite a sua avaliação sem interromper a narrativa, utilizando outros recursos discursivos. Ainda com relação à avaliação, Bastos (2005) explica que "Labov chama a atenção para a ocorrência de

formas intermediárias de avaliação (entre o externo/explícito e o encaixado/implícito), como a técnica de introduzir falas relatadas próprias ou de outras pessoas que avaliam as ações do narrador." (BASTOS, 2005, p. 76). É relevante salientar que as partes de uma narrativa podem ser apresentadas em diferentes ordens não havendo um modelo para a sua apresentação.

Alguns autores criticam o estudo das narrativas na perspectiva laboviana reconhecendo, no entanto, que esta abordagem abriu caminho para a pesquisa em narrativa nos estudos linguísticos. Contudo, observam que Labov trata a narrativa como uma estrutura autônoma e descontextualizada aliado ao fato do autor não problematizar a relação entre evento passado, memória e narrativa. Bastos (2005) afirma que, mesmo considerando as críticas, limitações e imprecisões ao modelo laboviano, ele permanece extremamente útil, se utilizado em conjunto com teorias sociais de natureza mais ampla, alguns autores como Riessman (1993) e Mishler (1986) recomendam que se tome como ponto de partida para a análise da narrativa o modelo introduzido por Labov (1972) a fim de depreender sua estrutura, sua "anatomia".

Na percepção de Bastos (2008), as narrativas "[...] não são mais consideradas como representações diretas e transparentes de eventos passados, mas sim como recontagens seletivas e contextualizadas de lembranças de eventos." (p. 94). Desta forma, a autora afirma que falamos sobre nossas experiências passadas guiados pelo filtro de nossas emoções, o que faz com que transformemos e recriemos a nossa experiência, ou seja, cada vez que contamos uma história podemos estar tanto transformando nossas lembranças quanto cristalizando determinadas interpretações e formas de relatá-las, e essas interpretações e formulações discursivas muitas vezes passam a ser a nossa memória do que aconteceu.

Bastos (2008) considera, ainda, que construímos as histórias que contamos em função da situação de comunicação (quando, onde e para quem contamos), de filtros afetivos e culturais, e do que estamos fazendo ao contar uma história. Bruner (1997) atesta que a lembrança serve para justificar um afeto, uma atitude e que a forma típica de esquematização da experiência e das memórias que temos dela é a narrativa.

Optamos como fundamentação teórica da análise das narrativas o conceito de análise temática proposto por Riessman (2008). Para a autora toda investigação sobre narrativas é focada, obviamente, no conteúdo, "o que" é dito, escrito ou visualizado, contudo, na análise temática o conteúdo é o foco exclusivo de interesse. Riessman (2008) afirma que, na análise temática o objetivo é escavar práticas concretas ou maneiras de trabalhar com as narrativas nas quais a atenção primeira esteja no "o que" é dito, ao invés do "como", "para quem" ou "com que propósito". Segundo a autora, a abordagem temática é adequada para uma ampla gama de textos narrativos e a análise temática pode ser aplicada a histórias que se desenvolvem em

conversas de entrevistas e reuniões de grupo, e aquelas encontradas em documentos escritos. Para Riessman (2008), vários exemplos ilustram como as histórias podem ter efeitos além de seus significados para narradores individuais, criando possibilidades para identidades sociais, pertencimento a grupos e ação coletiva.

Na análise temática há um foco mínimo no *como* a narrativa é falada (ou escrita), em estruturas de linguagem que um narrador seleciona ou complexidades de transcrição, segundo Riessman (2008). As narrativas colhidas nas entrevistas são "limpas" até certo ponto, pois seus textos apagam as disfluências, as interrupções e outras características comuns das conversas nas entrevistas. Nas análises temáticas das narrativas, a ênfase está no "contado" - os eventos e cognições aos quais a linguagem se refere (o conteúdo da fala). Consequentemente, a linguagem falada "confusa" é transformada para torná-la facilmente legível. Ainda de acordo com Riessman (2008), na análise temática a linguagem é vista como um recurso, e não como um tópico de investigação.

A fim de facilitar a leitura, utilizarei apenas o primeiro nome dos participantes nas transcrições dos segmentos narrativos. Nos casos em que os participantes têm o mesmo nome, colocarei, também o segundo nome. No caso específico dos participantes Nelson Oliveira e Nelson Henrique optei por referir-me ao primeiro como Nelson, e ao segundo somente como Henrique, nome que inclusive usava artisticamente.

6.2 **"A essência dele estava dentro da banda." - Afeto e Centralidade**

No capítulo 3 vimos que, nas bandas filarmônicas em Portugal, normalmente os aprendizes chegam à banda através da relação de parentesco com algum familiar que já atuou ou que ainda toca no grupo. Observamos que nas bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro esta prática se reproduziu, em alguma medida, como veremos na análise dos segmentos narrativos mais à frente.

Durante a pesquisa realizamos um grupo focal composto por músicos profissionais que, na sua maioria, fazem parte de segundas e terceiras gerações de migrantes portugueses que atuaram nas bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, conforme explicamos no capítulo 2. No segmento narrativo que apresentaremos a seguir, o participante Henrique relata suas relações familiares na banda.

Segmento 1

Henrique: Nessa época eu cheguei a tocar na banda com meu avô! Eu tinha cinco, seis, sete anos e eu toquei dois, três anos com meu avô. Meu avô morreu, depois foi meu pai e tal... (Henrique, 2015)

Henrique destaca, na sua narrativa que, além de ter ingressado na banda muito jovem, teria atuado junto com seu avô durante certo período de tempo. Vejamos a seguir a narrativa de Carlos ainda a propósito das relações familiares nas bandas filarmônicas portuguesas.

Segmento 2

Carlos: Então... na verdade, aqui... o que que a gente tem aqui? A gente tem uma grande família. O Henrique estava com o pai dele, né? O Delton estava com o avô, ele estava com a irmã, eu estava com meu pai... Fábio estava com o avô... então tem uma coisa da relação da família, entendeu, da grande família.

Nos dois segmentos narrativos acima pudemos observar como as relações familiares foram determinantes para o ingresso dos participantes nas bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. No seu livro *A Memória Coletiva*, Halbwachs (2003), utiliza-se de recordações da própria infância para demonstrar a importância da família na constituição das primeiras memórias, pois o primeiro grupo social da criança é a família. Neste sentido, o autor considera que um dos ambientes nos quais a maior parte dos homens passa suas vidas é a família (HALBWACHS, 1994). Para Halbwachs, na vida familiar, recordamos e conservamos as lembranças das pessoas que foram atores dos seus acontecimentos. Carlos destaca no segmento narrativo acima a relação da família nas bandas portuguesas, "da grande família", ou seja, as memórias das bandas compunham e eram compostas pelas diversas memórias familiares num movimento de mão dupla. Na perspectiva de Halbwachs (2003) as memórias dos dois grupos - banda e família - operariam de forma complementar nas construções das memórias individuais.

Os segmentos narrativos a seguir evidenciam o afeto por parte dos narradores na relação com as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. No primeiro segmento narrativo, colhido no grupo focal, Carlos relata a centralidade da banda para o seu pai, Sr. José Soares, que é o atual maestro da Banda Portugal.

Segmento 3

Carlos: Eles davam o sangue. Eu fico impressionado com o meu pai, meu pai é... impressionante! Eu achei que ele ia sentir a morte da minha

mãe, que nada! Não, é claro, sentiu, mas a banda é uma coisa tão importante na vida dele, que, com a partida da minha mãe, ficou mais forte ainda esse sentimento, então é ali que ele descarrega. É impressionante! E a banda tem meia dúzia de gatos pingados hoje em dia, é um sufoco danado, entendeu, mas é uma questão mesmo de amor, entendeu... ele é alfaiate de profissão, né, supertalentoso e tudo, mas a música tem para ele tem um efeito de sobrevivência, eu diria isso. É sobrevivência.

Carlos elenca na sua narrativa diversos atributos da banda quando cita que, para seu pai, ela tem "um efeito de sobrevivência". Carlos inicia sua fala com a expressão "eles davam o sangue" referindo-se à centralidade da banda na vida dos migrantes portugueses que dela participavam. A seguir ele ressalta que a banda é tão importante na vida do seu pai que com "a partida da minha mãe" essa relação acabou por se intensificar e destaca que a relação com a banda "é uma questão mesmo de amor". Neste sentido, Gondar (2016) destaca a importância do afeto no processo de produção da memória considerando que este "constitui a própria cena na qual as lembranças se perfilam" (GONDAR, 2016, p.39). Em consonância como pensamento de Gondar (2016), Veruska Silva (2008) considera que o homem está sempre, de algum modo, "afetado" e essas afecções qualificam suas relações com o espaço e o tempo, definindo, inclusive, porque se sente dada emoção e não outra, em situações específicas, como no caso da perda da esposa e a superação através da banda. Interessante ressaltar que a centralidade da banda para seu pai permanece apesar da sua atual condição de precariedade quando se refere ao fato dela ter "meia dúzia de gatos pingados" e "é um sufoco danado".

O segmento narrativo a seguir foi extraído da entrevista com Sra. Graça no qual ela se refere à questão afetiva do maestro Heitor Catarino com relação à Banda Portugal.

Segmento 4

Graça: É, e via o amor que ele tinha por essa banda, né. Ele morreu regendo a Banda, você sabe, né? Diz que ele assim, oh, deitado na cama do hospital, assim, regendo a banda. Por isso que eu te falo, ele morreu pensando na banda, a essência dele estava dentro da banda. Ele cresceu, viveu e morreu pela banda. São cinquenta anos, cara! Você fazer a mesma coisa por cinquenta anos, é difícil você não ser apaixonado, né?

Graça inicia sua narrativa referindo-se ao maestro Heitor Catarino e ao "amor que ele tinha por essa banda" evidenciando o sentimento para com o grupo que dirigia e destaca como o afeto e a centralidade da banda se processavam na vida do maestro, pois,

mesmo no leito do hospital, ele "trazia" a banda consigo - a banda estava ali com ele. Graça cita que "a essência dele estava dentro da banda" e destaca o fato que só a paixão que sentia possibilitou que ele tivesse atuado nela tanto tempo. Novamente podemos perceber o afeto como motor da produção da memória (Gondar, 2016) de modo que, mesmo enfermo no hospital, as lembranças da banda eram evocadas a ponto de o maestro reger uma banda "imaginária". Também aqui cabe destacar a dimensão criativa no processo de construção da memória e, neste sentido, Farias (2011) considera que

> [...] em se tratando de memória, estamos, pois, diante de um campo onde impressões e lembranças que retornam revestem-se de uma roupagem produzida de forma criativa, evidenciando a singularidade de cada um em perceber, interpretar, imaginar ou mesmo assimilar as experiências da vida, não obstante vertentes distintas se entrelacem na engrenagem da grande "máquina" da memória. Em princípio, existem os traços referentes às experiências vividas, que concernem à produção de diferentes arranjos subjetivos, mas que não podem ser pensados como um mero armazenamento, ou seja, um arquivo do passado. Trata-se de uma espécie de virtualidade passível de atualização. (FARIAS, 2011, pág. 11)

Segundo o autor a memória não opera como um mero arquivo do passado e ressalta que as lembranças são atualizadas e retornam revestidas de uma roupagem revestida de forma criativa. Nessa perspectiva, podemos complementarmente às considerações de Farias (2011), retomar as considerações de Bastos (2008) quando a autora afirma que as narrativas não são consideradas como representações diretas e transparentes de eventos passados. Para Bastos (2008), cada vez que contamos uma história podemos transformar nossas lembranças ou cristalizar determinadas interpretações e essas interpretações e as narrativas, por vezes, passam a ser a nossa memória do que aconteceu.

6.3 **"Então, ele tinha uma resistência em que se alterasse essa tradição portuguesa." - Mantendo o que se herdou**

Nesta seção analisaremos os segmentos narrativos que se relacionam com as memórias das bandas no tocante à manutenção das práticas trazidas de Portugal pelos migrantes portugueses no âmbito das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, investigada nos contextos de atuação e nos repertórios destes grupos musicais.

O primeiro segmento narrativo foi extraído do grupo focal. Nele o participante Nelson relata a atuação das bandas portuguesas da cidade nas celebrações religiosas católicas.

Segmento 5

Nelson: Eu prestei atenção no que você estava falando, essa coisa deles virem para cá, formarem a banda, interessante este aspecto, por exemplo, eles vinham, mas eles, lá em Portugal, nasceram na terra, por exemplo, tinha uma igreja e tinha uma santa, então, sabe, essa atividade, assim, é cultural, é social, religiosa, entendeu? Só que chegava aqui e tinham amigos, aí quiseram formar uma banda: faz um concerto naquela casa, depois toca na festa, sabe, da santa tal. Isso, isso é um pouco sabe, assim? Relembrar o que ele viveu em Portugal, a princípio, né?

Nelson relata que os migrantes portugueses replicavam na cidade do Rio de Janeiro as práticas da terra natal, sobretudo nas festas religiosas quando cita "Isso, isso é um pouco sabe, assim? Relembrar o que ele viveu em Portugal". Como vimos no capítulo 3 as celebrações religiosas católicas são, até os dias atuais, o principal contexto de atuação das bandas filarmônicas em Portugal (Granjo, 2005). Nessa perspectiva podemos considerar as celebrações religiosas da terra natal reproduzidas no Rio de Janeiro como lugares de memória, na acepção de Nora (1993), onde as ritualizações portuguesas ganham materialidade. Também podemos considerar, na perspectiva de Halbwachs (2003) a memória como elemento de coesão do grupo, pois, segundo o autor, é no contexto das relações sociais que são construídas as lembranças e elas estão impregnadas das memórias que cercam os indivíduos de maneira que, ainda que não estejam na sua presença, o lembrar e as maneiras como percebem e veem aquilo que os cerca se constitui a partir desse emaranhado de experiências (HALBWACHS, 2003). Nessa perspectiva podemos observar que o fato dos migrantes constituírem associações e replicarem as práticas das bandas filarmônicas de Portugal no Rio de Janeiro permite que evoquem lembranças a partir das experiências que vivenciaram na terra natal e que estas lembranças constituam a memória coletiva, unindo àquele que integram o grupo.

O segmento narrativo a seguir foi extraído da entrevista individual com José Catarino. Nele o entrevistado fala sobre os repertórios das bandas portuguesas.

Segmento 6

José Catarino: Até uma resistência até do Júlio, Seu Júlio, que tocava bombo. Porque o Seu Júlio foi aferventado igual a mim. Eu fui aferventado na música, e o Júlio também! Então conhecíamos aquelas obras portuguesas. Rapsódias, dobrados, passos dobles. A gente já, já ia até... no automático! Mas se pusesse um número americano, um número brasileiro diferente, o Júlio, então... voava! Então, ele tinha uma resistência em que se alterasse essa tradição portuguesa.

A leitura do segmento narrativo acima revela que havia uma resistência à mudança do repertório característico das bandas filarmônicas portuguesas pelo fato de serem músicos amadores que não possuíam a proficiência musical que permitisse a execução de outro repertório que não aquele que já estavam habituados. O entrevistado também atribui a resistência à mudança do repertório ao desejo de manutenção da tradição portuguesa. Nessa perspectiva observamos que o repertório das bandas portuguesas é repleto de funções simbólicas, indicando pertença a um determinado grupo e operando como marcador étnico (LUNDBERG, 2010). Também observamos, na narrativa, com relação ao repertório, a manutenção da memória, atualizando um passado que se pretende reproduzir e manter no presente. Neste sentido Halbwachs (2003) considera que a duração da memória está limitada à duração da memória do grupo, o que significa dizer que há necessidade de preservação de elos entre os integrantes de um grupo para que a sua memória permaneça.

6.4 **“Era uma no coreto e outra no outro. Aí, ali todo mundo dava o melhor.” - Rivalidades**

A rivalidade entre as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro foi citada pelos participantes da pesquisa em todas as entrevistas individuais e também no grupo focal, no qual emergiu de forma espontânea, antes mesmo de fazermos qualquer pergunta do roteiro, enquanto os participantes interagiam no início da conversa.

Segmento 7

Henrique: O meu pai ensaiava, via que estava uma merda, ele ia lá no no Quartel do Exército, chegava lá pro Capitão: “Capitão, eu preciso de vinte agora, para amanhã!” (risos) Aí ele mandava vinte músicos e botava na banda! Aí, ó, já fazia a festa!
Antonio: Era na Banda Lusitana, isso?
Henrique: Banda Lusitana.
Nelson: E tinha uma rivalidade também, né?

No momento que o participante Nelson tocou no tema da rivalidade formou-se uma verdadeira confusão na sala onde realizávamos o grupo focal e tivemos, eu e a Profa. Diana, que interromper a interação e começar a seguir o roteiro, pois percebemos que o tema deixado os participantes tão eufóricos que todos começaram a falar ao mesmo tempo e já não era possível distinguir nada do que estava sendo dito. Posteriormente, quando colocamos a pergunta de como era a relação entre as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro o mesmo participante respondeu, com um certo sarcasmo, pela maneira como falou.

Segmento 8

Nelson: Eu não sei, só sei que a minha banda era a melhor...

Quando o participante terminou esta frase foi uma gargalhada geral na sala. Após alguns segundos aguardando que todos se recompusessem. Seguimos com a interação na expectativa de ouvir as considerações de cada participante sobre o tema.

No capítulo 3 destacamos como a rivalidade se processa nas bandas filarmônicas em Portugal e da relevância do tema na pesquisa a propósito destes grupos musicais em Portugal Brucher (2005). O maestro José Soares, regente da Banda Portugal descreve, do seu ponto de vista, como se davam as relações entre as bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro:

Segmento 9

José Soares: E a relação entre elas é normal, eram pessoas normais. Só que havia aqueles portugueses antigos, que pegavam e iam no despique de uma pra outra, né? Na Penha especialmente havia. Só quando tocava mais ou menos. Cada um era um, não tinha problema nenhum. E eu, e eu sentia que havia aquele, como é o Flamengo e o Vasco. Uma rivalidadezinha...

Maestro Soares confirma que havia rivalidade entre os grupos, sobretudo, quando se apresentavam em despiques e destaca os que aconteciam na tradicional Festa da Penha. A Festa da Penha é uma festa católica, de origem portuguesa que, em 2018, completou 383 edições e é realizada, anualmente, do primeiro ao último domingo de outubro na Basílica de Nossa Senhora da Penha, situada na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. O santuário possui uma grande escadaria com 382 degraus que conduzem à Basílica e, no sopé da escadaria, no Largo dos Romeiros, existem dois coretos, nos quais, nos domingos da festa, duas das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro se apresentavam nos moldes dos despiques realizados em Portugal. Interessante observar que Sr. José Soares faz referência aos "portugueses antigos" como pessoas que fomentavam a disputa e a rivalidade entre as bandas, o que denota uma hierarquização entre os migrantes. Por fim o Sr. Soares compara a rivalidade entre as bandas com a rivalidade entre clubes de futebol citando dois dos maiores clubes de futebol rivais do Rio de Janeiro - Flamengo e Vasco, e minimiza a questão classificando-a como uma "rivalidadezinha", salientando que, fora do ambiente das bandas, todos eram pessoas normais e se relacionavam bem. Neste sentido observamos uma mitigação da força por meio

do uso do diminutivo ao referir-se à rivalidade entre as bandas reiterando a coesão do grupo em detrimento da disputa.

Outros entrevistados também destacaram a Festa da Penha como o contexto performativo onde a rivalidade era reconhecida como mais acirrada, como no segmento narrativo a seguir extraído da entrevista com Sra. Graça, quando lhe perguntei como era a relação entre as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro.

Segmento 10

Graça: O bicho pegava feio! Nossa! Quando a banda tocava lá na Penha que o bicho pegava, né? Era uma no coreto e outra no outro. Aí, ali todo mundo dava o melhor. E tinha uma rivalidade. Sempre teve. Tem até hoje, né? Até hoje tem. Hoje, a gente estava falando hoje mesmo, eu e Pedro Paulo, é os "pepinento" querendo ser Banda Portugal. Mas é nunca!

A rivalidade entre as bandas existia, mas se tornava ainda maior na Festa da Penha. Graça enfatiza que a rivalidade persiste por meio da repetição "Tem até hoje, né? Até hoje tem". Curiosamente a entrevistada acaba por salientar que a rivalidade operava de forma positiva, pois "ali todo mundo dava o melhor" o que contribuía para o aprimoramento musical das bandas. Graça também exalta a superioridade da Banda Portugal com relação à Banda Irmãos Pepino ao referir-se de forma pejorativa à outra banda como "os pepinento".

Abaixo apresento uma foto dos coretos da "Igreja da Penha", como é coloquialmente referida pelos participantes da pesquisa.

Fotografia 28 - Coretos da Basílica Santuário de Nossa Senhora da Penha (RJ)

Fonte: Site da Basílica Santuário de Nossa Senhora da Penha. Disponível em <https://www.basilicasantuariopenhario.org.br/>. Acesso em 20 set. 2018

No próximo segmento narrativo Fábio explicita as estratégias que eram utilizadas pela banda regida por seu avô a fim de se sobressair nos *despiques*, conforme transcrito abaixo. A narrativa de Fábio foi construída em resposta à seguinte pergunta: **"**Nelson estava tocando num ponto que é interessante, e que eu queria ouvir um pouquinho de vocês. Como era a relação entre as bandas portuguesas? Como é que vocês caracterizariam? "

Segmento 11

Fábio: É... no caso, assim, tanto em repertório quanto em quantidade de músicos, eu lembro, né, que... meu avô era maestro na época que eu tocava na banda e tinha, assim, um ligava para o outro para saber quantos músicos a banda ia se apresentar para poder contratar, para estar com a banda maior no dia. Isso aí existia sim, eu lembro. E as bandas tinham algumas, tinham pessoas que escreviam e faziam arranjos na época, eles botavam sempre um arranjo novo nos dias de festa, que era exatamente para ter uma surpresa. Um bolero, alguma uma coisinha para agradar o público no dia do... eu digo isso porque meu avô fazia isso, por isso que eu estou falando... e sempre tinha: "agora, agora é aquela!". Entendeu? Aí entrava uma coisa nova pro público dançar, sei lá... tinha, sim, essa rivalidade, como você falou, sã, era uma rivalidade boa, só que o nível musical aumentava e da festa também. Mas existia, sim, meu avô ficava super nervoso, cara, com os encontros de bandas...

Fábio detalha as estratégias usadas pela banda que seu avô dirigia, entre as quais a contratação de músicos extras para se apresentar com a maior; as inovações no repertório com estímulo a arranjadores do próprio grupo a fim de surpreender as outras bandas com músicas que não eram usuais entre as bandas filarmônicas portuguesas e conseguir maior apelo junto ao público; e, por fim, assim como a Sra. Graça no segmento narrativo anterior, ele considera a rivalidade como algo benéfico que elevava o nível artístico das bandas e das festas. Neste sentido, observamos que, se por um lado a rivalidade era "sã, era uma rivalidade boa", e operava como motor para a criação e afeiçoamento musical, por outro, fortalecia o pertencimento e coesão entre as bandas. Interessante ressaltar que Fábio não só confirma a existência da rivalidade entre as bandas como explicita que seu avô "ficava super nervoso" nas ocasiões em que as bandas tocavam juntas, denotando a importância que aquela ocasião tinha para ele como maestro e para a sua banda, assim como descrevemos no capítulo 3 com referência aos despiques em Portugal.

O segmento narrativo a seguir foi extraído da entrevista individual com o Sr. José Ferreira, fundador da Banda Irmãos Pepino e atual regente desta banda. Estávamos num determinado momento da interação quando, espontaneamente, emergiu a questão da rivalidade entre as bandas a partir do próprio entrevistado. A seguir perguntei-lhe como ele caracterizava a relação entre as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro e o maestro reafirma a existência da rivalidade entre os grupos, sobretudo, por parte da Banda Portugal.

Segmento 12

José Ferreira: Então, era considerado assim: a 'rainha da sucata' era a Banda Portugal. Então, havia aquele negócio: banda mesmo era só a Portugal. O resto era tudo... resto. Nem a Lusitana tinha vez, porque eles se achavam os grandalhões, os melhores de tudo, e aquilo começou a me incomodar. Então, quando foi aquela rivalidade, eu comecei não gostando do tratamento e da maneira como se discutia a coisa entre as bandas de música. Aí comecei me afastando e ficando na minha aqui. Só ia lá porque o Catarino se dava muito bem comigo, eu e a mulher íamos almoçar na casa dele, ele vinha na minha, havia aquela amizade, mas, na banda, só quando ele me chamava. Quando ele me chamava, aí eu ia, quando não chamava, eu não ia. Então havia aquela rivalidade. E aí... eu fiquei aqui e naquele tempo na Banda Portugal era um peso muito grande... que aquela patriçada toda... era igual Vasco e Flamengo. Aquela patriçada era tudo Banda Portugal... aqueles patrícios velhos e era aquela rivalidade era... aqueles caras maduros ali que seguravam a coisa.

Neste segmento narrativo podemos observar que o Sr. José Ferreira relata, que os músicos da Banda Portugal consideravam a sua banda superior às outras, ou nas suas palavras, "a rainha da sucata" o que denota que o entrevistado não era afeito como as relações eram estabelecidas por eles, inclusive quando cita que "eu comecei não gostando do tratamento e da maneira como se discutia a coisa entre as bandas de música". Neste sentido podemos observar que a rivalidade não tinha somente o lado positivo como evidenciamos nos segmentos narrativos de Fábio e Graça. O Sr. José Ferreira relata, também, que possuía uma boa relação pessoal com o maestro Heitor Catarino, então regente da Banda Portugal, mas quando o assunto eram as bandas não era da mesma forma. Por fim, da mesma forma que Sr. José Soares no segmento narrativo transcrito anteriormente, Sr. José Ferreira caracteriza a relação entre as bandas como a relação entre "Vasco e Flamengo" referindo-se, também como Sr. José Soares, aos portugueses mais antigos utilizando expressões como "aqueles patrícios velhos", "patriçada" e "caras maduros" que denota uma relação de superioridade destes migrantes com relação ao demais e pareciam nutrir de forma mais acentuada esta rivalidade.

Quando interagíamos no grupo focal a propósito da rivalidade entre as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, o participante Delton destacou que havia, também, uma rivalidade entre as bandas portuguesas e as bandas brasileiras que aflorava nos Encontros Estaduais de Bandas Civis.[111]

Segmento 13

Delton: É o seguinte, é... o que eu conheço de bandas, é... tinham as bandas portuguesas, né, mas tinha rivalidade com outras bandas, né, é... Salesiano, né, Campesina e tal...

O participante Delton cita duas bandas que competiam diretamente com a Banda Portuguesa da Guanabara e, após a fusão em 1982, com a Banda Portugal a Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense e a Banda do Colégio Salesiano Santa Rosa, de Niterói. A pesquisa nos periódicos locais revelou que entre 1978 e 1992, em 15 anos de participação no certame, a Banda Portuguesa da Guanabara e, após a fusão em 1982, Banda Portugal, sagraram-se vencedoras 4 vezes, participaram como hors-concours outras 4 vezes e obtiveram 3 segundos

[111] Os Encontros Estaduais de Bandas de Música Civis eram concursos entre as bandas de música do estado do Rio de Janeiro que foram realizados anualmente entre 1976 e 2000, organizados pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. A partir do VII Encontro as bandas passaram a ser divididas em três classes num sistema similar ao das escolas de samba, no qual as últimas colocadas desciam para a classe inferior e as primeiras colocadas subiam para a classe imediatamente acima. (RIBEIRO, 1983)

lugares e 2 terceiros lugares o que denota seu protagonismo com relação às demais bandas de música do estado o que gerava, obviamente, uma rivalidade com algumas das suas concorrentes mais diretas já citadas anteriormente. No tocante à participação das demais bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, cabe destacar a participação da Sociedade Musical Brasil-Portugal como hors-concours nos anos de 1976 e 1977 e o segundo e terceiro lugares obtidos pela Banda Lusitana em 1980 e 1981 respectivamente.

Os segmentos narrativos evidenciaram que a rivalidade trazia um sentimento de pertencimento aos músicos de cada banda e foi o motor para que estes grupos musicais estivessem constantemente motivados a se apresentar melhor explicitando, também, a questão afetiva dos músicos e maestros para com as bandas, comparada à paixão dos torcedores de futebol por seus clubes. É possível perceber, também, que ambos os maestros se referem à rivalidade entre as bandas como algo fomentado pelos portugueses mais antigos, tradição herdada dos despiques realizados em Portugal. Os *despiques* entre as bandas filarmônicas portuguesas na cidade do Rio de Janeiro eram aguardados com ansiedade pelos músicos das bandas e acabava por colaborar na elevação do nível artístico dos grupos por conta das disputas e da rivalidade entre eles.

6.5 **“O seu solo termina quando o solo do outro começa” - As bandas filarmônicas portuguesas como ferramentas de educação musical**

Um dos aspectos destacados pelos músicos participantes das entrevistas foi a relevância das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro na sua formação musical e pessoal ou, em outras palavras, a banda como ferramenta de educação musical. A essência da aprendizagem, no caso destes grupos musicais da cidade, se dava na prática musical - o aprender fazendo. Conforme descrito no capítulo 3, na seção referente à Academia da Banda Nova, atualmente as bandas filarmônicas em Portugal constituíram escolas de música que promovem a iniciação musical dos futuros membros onde recebem aulas de instrumento e teoria musical, contudo uma parte importante da aprendizagem acontece na prática, posteriormente, de forma continuada, também nos ensaios e apresentações. Como relatei no prefácio desta tese, eu mesmo fui um dos agraciados com a complacência dos músicos mais experientes da Banda Lusitana ao dar meus primeiros passos e ser, carinhosamente, orientado por eles em diversas ocasiões. Neste sentido, Reily e Brucher (2016) consideram que o treinamento musical de membros e futuros membros é uma dimensão comum da atividade das bandas civis amadoras e que estas costumam dedicar uma quantidade considerável de tempo ao ensino e transmissão do repertório e valores que os

músicos associam à sua participação na banda. A aprendizagem ocorre geralmente através do "fazer", referindo-se a ao conceito estabelecido por Etienne Wenger (1998) de "comunidades de prática".

O segmento narrativo a seguir, colhido no grupo focal com músicos profissionais que tiveram sua iniciação nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro evidencia a aprendizagem através da prática. Neste trecho da interação Henrique relata como a banda contribuiu na sua formação musical.

Segmento 14

Henrique: Aprendi a entender o que é dinâmica... tocar piano, tocar forte, staccato, tocar... sforzando eu aprendi... o que que é ler música, métrica, né? A pauta, ler partituras, ligaduras... aprendi essas coisas, a teoria toda, praticando ao vivo ali, na hora...

Na sua narrativa Henrique destaca a contribuição da banda no seu aprendizado musical enfatizando que a compreensão dos elementos teóricos da música se realizava no "fazer" musical, ou em suas palavras "praticando ao vivo ali, na hora", em consonância com o conceito de "comunidades de prática".

Ao referir-se à questão teórica musical, Henrique utiliza termos técnicos que podemos considerar como componentes de uma linguagem musical. Nesse sentido, Halbwachs (2013) considera que a linguagem musical é uma linguagem como as outras, que pressupõe um acordo entre os que a utilizam. O autor afirma que para aprender qualquer linguagem é preciso submeter-se a um difícil adestramento, que troque as nossas reações naturais e instintivas por uma série de mecanismos cujo modelo está completamente fora de nós, na sociedade. O autor sustenta que a música deriva da linguagem musical e, sem ela, não haveria uma comunidade musical, sequer haveria músicos, assim como sem leis não haveria cidade, nem cidadãos. Para Halbwachs (2013), a linguagem musical nos leva a uma sociedade bem mais exclusiva, exigente e disciplinada do que todos os outros grupos que nos abrangem.

Nelson, outro participante do grupo focal, agrega uma nova perspectiva aos contributos da atuação numa banda portuguesa em sua formação musical.

Segmento 15

Nelson: Acho muito importante, né, o repertório eu acho interessante falar, por ser portuguesa a banda traz uma carga grande, assim, né, de músicas, né? Portugal, uma coisa erudita, né? Ópera, aberturas, também, por exemplo, né? Essa coisa erudita é muito importante tocar em grupo, né? São importantes conservatórios populares. Praticar, conhecer repertórios, experimentar tudo, isso era ótimo. A gente tinha

o que? Dez, onze anos e a gente já tocava na banda. Aí com quatorze anos a gente entrava na orquestra jovem. Então, poxa, até que ponto a banda foi importante? Totalmente importante. Quando a gente entrava na orquestra jovem a gente já tinha cinco anos, pelo menos, de experiência em tocar em conjunto... claro, orquestra é orquestra, banda é banda. Só que a banda é muito importante sob vários aspectos.

Podemos destacar, na narrativa de Nelson, dois pontos importantes no que tange à contribuição da banda portuguesa na sua formação musical. Em primeiro lugar, o participante destaca a questão do repertório da banda que, na sua opinião, era diferenciado "por ser portuguesa" e, por conta disso, haver uma ênfase no repertório de músicas portuguesas e também de transcrições orquestrais. Em segundo lugar Nelson agrega uma outra perspectiva à questão do repertório ao destacar a importância da prática musical em conjunto na formação musical. Nessa perspectiva, Joly (s.d.) tece algumas considerações no tocante à prática musical coletiva no contexto de uma orquestra sinfônica comunitária amadora que acreditamos ser aplicáveis ao caso da banda de música civil amadora. Segundo a percepção da autora, o espaço compartilhado pelos músicos, com seus diferentes saberes musicais, sociais, culturais e emocionais, faz da prática musical em conjunto, um ambiente propício para o intercâmbio de experiências e o desenvolvimento de aprendizagens variadas. O menos experiente tem como modelo de aprendizagem o músico já formado e os mais amadurecidos cuidam dos mais jovens. As considerações de Joly (s.d.) estão em sintonia, também, com o segmento narrativo que apresentaremos a seguir. Nele o participante Fábio relata a importância da participação numa banda portuguesa.

Segmento 16

Antonio: Em que medida a participação em uma banda portuguesa contribuiu para a sua formação como músico?
Fábio: É para responder somente a pergunta... além do lado artístico, né, e musical, que eu apliquei na prática, realmente, na banda, tem o lado social também, que eu acho muito importante. Eu era criança também, como era o caso dele, eu comecei na banda com sete anos, então eu não tinha muito convívio com pessoas mais velhas, com pessoas... músicos mais experientes, mesmo sendo amadores, mas músicos mais experientes... eu acho que aquilo foi para a minha formação, não só como músico, mas como pessoa, fundamental! É... estar ao lado daquelas, tinha crianças também, adolescentes, mas a maioria era aquela portuguesada, né, que a gente chama com carinho, aquela portuguesada apaixonada pela música mesmo, né? E... além de amarem a música, amavam a banda em si. E cuidavam da gente como se fosse a coisa mais importante do mundo para eles, né, aquilo para eles fazia parte da vida deles... com muito carinho que eles faziam... então, além do lado musical, o lado social e aprender, através da música, a você viver em sociedade, a respeitar, né? O seu solo termina quando o solo do outro começa.

Tudo isso foi muito importante, acho que na minha criação como pessoa, não só musical.

A narrativa da experiência pessoal de Fábio evidencia a relevância da sua atuação numa banda portuguesa que, para além, da formação musical, teria contribuído para a sua formação pessoal. Em sintonia com o pensamento de Joly (s.d.), Fábio destaca a questão intergeracional e relata que, apesar de haver crianças e adolescentes na banda a maioria era composta de "pessoas mais velhas" e "músicos mais experientes" cujos perfis identitários Fábio identifica por - portugueses; músicos amadores apaixonados por música, por banda de música e pela banda de música da qual faziam parte. Fábio destaca o cuidado dos mais velhos com os mais jovens, assim como Joly (s.d.) apontou anteriormente. Por fim, Fábio ressalta que o fato de ter participado em uma banda portuguesa foi importante na sua formação pessoal evidenciando que a participação na banda agrega outros elementos como cidadania, solidariedade e respeito, exemplificando suas considerações ao citar que, através da prática musical em conjunto aprende-se a viver em sociedade, pois "seu solo termina quando o solo do outro começa".

O último segmento narrativo a propósito da formação musical nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro destaca a atuação pedagógica do maestro. Em determinado ponto da entrevista Graça refere-se ao maestro Heitor Catarino e exalta as suas qualidades didáticas.

Segmento 17

Graça: Acho que foi o melhor professor de música do mundo, para ensinar esse povo que não sabia, às vezes, nem falar direito. Pegava um papel, fazia a partitura: "Toma, Joaquim! Tu levas e ficas lá no açougue a ensaiar". E quando ele chegava "O que que você ensaiou? ". Cansei de ver isso... "Faz aí! ". O cara ia lá e fazia. Ele: "Isso mesmo! Mas aqui tem que dar mais uma acertadinha". Entendeu? E era um por um! Entendeu? Então, isso é um professor nato. Ele era um professor maravilhoso! E era, era uma coisa mágica, porque aquele homem fez uns carpinteiros, uns açougueiros, músicos! Eles estudavam com o Heitor, não estudavam em lugar nenhum, não! (Entrevista com Graça, 2017)

Segundo o segmento narrativo descrito acima, Graça explicita que, do ponto de vista pedagógico, o maestro Heitor Catarino "era um professor nato", mas evidencia também que havia afeto na transmissão do conhecimento. Graça afirma que de forma "mágica" o maestro fazia com que pessoas que por vezes não sabiam "nem falar direito", e que tinha outras ocupações profissionais se tornassem músicos. Aqui, novamente, percebemos o aspecto criativo na construção da memória, pois Graça considera

uma coisa sobrenatural o fato do maestro conseguir extrair o melhor de músicos amadores. A próxima seção é dedicada à construção das memórias do maestro Heitor Catarino.

6.6 **“Heitor Catarino. Lógico, né? A lenda!”** - **Memórias do maestro Heitor Catarino**

O título desta sessão foi extraído de uma narrativa colhida a partir da entrevista individual realizada com Sra. Graça (2017) em um momento da interação no qual perguntei a ela quem era o maestro da Banda Portugal quando ela conheceu a banda.

Segmento 18

Graça: Já escutei a Banda. Estava lá arrumando alguma coisa, já escutei a Banda tocar. Aí não acreditei naquilo, né? Quando eu entro, a Banda tocando...
Antonio: Quem era o Maestro nessa época?
Graça: Heitor Catarino. Lógico, né? A lenda!

A forma como a entrevistada se refere ao maestro Heitor Catarino denota mais do que admiração, quase uma idolatria. Interessante ressaltar que seu nome foi citado por todos os participantes da pesquisa, de forma espontânea, o que denota sua centralidade nas memórias das bandas filarmônicas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro.

Natural de Pessegueiro do Vouga, distrito de Aveiro, onde trabalhava na lavoura, Heitor Francisco Catarino migrou para o Brasil em 1940, segundo matéria publicada no jornal *O Globo*, em 1984, com o título “Bandas de música, a essência da vida de mestre Heitor Catarino”[112]. A matéria ressalta que, conciliando a música com o trabalho na Padaria Modelo, Heitor Catarino assumiu a regência da Banda Portugal em 1948, em substituição ao maestro José Rodrigues Pinho. Seu filho José Catarino confirmou esta versão quando lhe perguntei o ano que seu pai havia começado a reger a Banda Portugal.

Segmento 19

José Catarino: Em (19)48. É, e meu pai foi para a Banda Portugal em (19)40, na Praça Onze já em 40 e antes de ele vir para o Brasil com vinte e dois, aos dezoito anos, ele foi fazer prova para tirar carta de regente no Porto. Que ele se inscreveu e foi como se fosse uma prova, uma bancada lá de professores. Ele e o Virgílio Correia, que ensinou música a ele! O Maestro da banda, muitos anos lá em Pessegueiro do Vouga. Foi com saxofone e meu pai com clarinete. Foram fazer prova para regência, meu pai passou e o Virgílio não passou. Com dezoito anos ele tirou o diploma de regente e com vinte e dois anos, em 1940, ele veio para o Brasil e entrou na Banda Portugal... Seu Pinho que era

[112] *O Globo* - 21 de novembro de 1984 - Jornal de Bairro - p.09

o regente, naquele tempo. Em 48 o Seu Pinho teve que voltar à Portugal, ficou lá um ano, e botou meu pai, que assumiu a regência. Só que quando ele voltou a banda não queria mais o Seu Pinho! E ele continuou!

Observamos na narrativa de José Catarino que o pupilo superou o mestre quando foram juntos fazer a prova para tirar a habilitação em regência. O entrevistado destaca, também a competência e habilidade do pai que, quando substituiu o maestro Pinho, por conta de sua viagem, não largou mais a regência da banda. A foto abaixo, publicada no jornal Carioca, mostra o embarque do então maestro da Banda Portugal, José Rodrigues Pinho, em 1948, para um tratamento de saúde em Portugal, quando foi substituído pelo maestro Heitor Catarino.

Figura 13 - Embarque do maestro José Rodrigues Pinho para Portugal, em 1948. A seta branca indica o maestro na foto.

Fonte: *Carioca* - 24 de junho de 1948 - p.31

Nas entrevistas Heitor Catarino foi sempre referenciado sob dois aspectos - a rigidez no trato com os músicos e a competência artística. Seu próprio filho, em determinado trecho da entrevista, evidencia a questão da rigidez e relata que tentava ajudar o pai a melhorar este aspecto, conforme transcrevemos a seguir:

Segmento 20

José Catarino: Meu pai era tido como um tirano, como um ditador... ele diante da banda, realmente quem mandava era ele! Mas fora da banda ele não era nada daquilo. Tinham um respeito, tinham um medo dele! Em casa é... porra! Tomava uma cervejinha com ele, e comentava. Eu fazia críticas, eu era o maior crítico dele! Mas eu criticava tentando consertar...

Este comportamento do maestro acabava por lhe impingir um status de um ser praticamente intangível, assim como Graça citara ao referir-se a ele como "a lenda". Em suas Crônicas Filarmônicas Luso-Brasileiras, Normando Carneiro (2011), reforça esta percepção chegando a comparar seu semblante ao de um deus:

> Junto à Banda Lusitana permaneci cerca de dois anos e ali aprendi a lidar com os portugueses e suas famílias e cheguei a noivar com uma das filhas de um português, mas ao mesmo tempo ouvia rumores do sucesso da Banda Portugal, sob a regência do austero maestro Heitor Catarino. Então minhas atenções se voltaram para lá e um dia decidi ir até à sede deles, num ensaio apresentando-me ao grande chefe. Curioso, ele não me olhava de frente, mas para cima e nunca para baixo, tinha um nariz muito empinado, um semblante de um deus e a pensar como se não estivesse ali. Indagava-me com certo esforço, até que resolveu me ouvir tocar. (CARNEIRO, 2011)

Ao afirmar que o maestro possuía o semblante de um deus, um ser sobrenatural e inacessível, Carneiro (2011) evidencia o distanciamento do maestro para com os músicos. Neste sentido, Tamara Campos (2017) desenvolveu, em sua tese de doutorado, um estudo sobre o *ethos* do regente profissional de orquestra que na nossa visão, dialoga com o caso do maestro Heitor Catarino, em especial no que tange à distância do maestro, apesar deste ser um regente amador de banda. Campos (2017) afirma que a impressão do maestro como alguém distante é vital para a sua imagem. A autora considera que, no caso dos regentes profissionais, a distância, para além de um afastamento físico, está relacionada com as formações psicossociais que orientam as interações entre músicos, críticos, opinião pública e consumidores de música erudita. No caso das bandas civis amadoras, como a Banda Portugal, estas interações tornam-se mais evidentes entre maestro, músicos e opinião pública - como, por exemplo o caso do jornal *O Globo*, que nas décadas1950 e 1960, referia-se à Banda Portugal como a "melhor banda civil do país" - visto que os outros atores citados - críticos e consumidores de música erudita - têm pouco ou quase nenhum contato com o ambiente musical amador.

Carneiro (2011) considera ainda que, no caso do maestro Heitor Catarino, mais importante do que sua condução artística, era fundamental sua presença.

> Na Banda Portugal havia um entrosamento de conjunto muito equilibrado, tanto quem fazia música eram os músicos e não o maestro propriamente dito.

> Mas o Heitor era a figura que eles precisavam para impor a difícil disciplina, a dizer sim, não e quando. Seu semblante era realmente de um deus e por isso sua presença e palavra bastavam. (CARNEIRO, 2011)

Podemos observar o aspecto pedagógico da transmissão da disciplina e da materialização da hierarquia, explicitado aqui como uma necessidade. Na citação acima a comparação do semblante do maestro a um deus acaba por reforçar um aspecto mítico. Esse aspecto é reforçado em outra narrativa colhida na entrevista com a Graça, na qual ela narra uma situação em que a banda estava participando de um concurso e um relâmpago atingiu o local onde a banda se apresentava:

Segmento 21

Graça: Aí quando deu aquele relâmpago, rasgou assim na cortina preta, assim, aquele rasgo, aquele relâmpago passou naquela cortina preta. Então estava, já estava... ficou tudo escuro, porque... as luzes apagaram... E só a banda, sabe. E som da Banda Portugal, ali dentro, ficou um negócio... sabe? De emoção!
Antonio: Era o Heitor que estava regendo?
Graça: Era ele que estava regendo. Ele regeu do além-túmulo, fazia três ou quatro anos que ele tinha morrido, só! Era ele que estava regendo a Banda. E a Banda foi lá para cima. Eu me arrepio de lembrar desse... porque eu tenho certeza... Você fala assim "Não", é... "É espirita... você é espírita?". Não. É que eu tenho certeza que ele... a essência dele estava toda ali naquele momento, sabe? Eu podia vê-lo ali ... enorme, ali, naquele... naquela hora do relâmpago, podia vê-lo ali regendo e tudo. E a Banda foi lá para cima. Nossa, imagina...

Neste relato Graça atribui o êxito da Banda Portugal no concurso à presença espiritual do maestro Heitor Catarino numa narrativa quase mítica. Nessa perspectiva Vera Dodebei (2000) afirma, com relação ao aspecto mítico da memória que

> A diferença entre o relato mítico e outros tipos de relatos, por exemplo, o literário, o histórico, pode ser evidenciada sob alguns aspectos. O primeiro deles diz respeito à autoria. O relato mítico segundo Vernant, *não resulta da invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão da memória*. Assim, o mito só vive se for contado, de geração em geração, na vida cotidiana e as condições de sua sobrevivência são, exatamente, a memória, a oralidade, a tradição. (DODEBEI, 2000, p. 67 – grifos do autor)

Segundo a autora o mito não está fixado numa forma definitiva. Esta forma vai variar, sempre, em decorrência de quem conta as estórias ou do processo "a transmissão, que incorpora novas analogias e abandona outras, tecendo-se, assim, um continuum formado por lembranças e esquecimentos, sempre atualizado na memória coletiva." (DODEBEI, 2000, p. 67 – grifos do autor)

Como dissemos anteriormente, outro aspecto destacado nas entrevistas com relação ao maestro Heitor Catarino foi a sua competência artística. Dentre as diversas referências neste sentido, escolhemos, a título de ilustração, um segmento narrativo de Henrique, colhido no grupo focal.

Segmento 22

Henrique: O Heitor Catarino era um ótimo ensaiador, a banda dele era a melhor que tinha, a Banda Portuguesa da Guanabara, afinadinha, né...)

A competência artística do maestro Heitor Catarino pode ser comprovada pelos inúmeros concursos de bandas nos quais a Banda Portugal classificou-se em primeiro lugar. O único registro fotográfico que consegui do maestro Heitor Catarino me foi cedido pelo participante Nélson Oliveira que consta do seu acervo pessoal.

Fotografia 29 - Maestro Heitor Catarino, ao centro de terno marrom, em uma apresentação na Festa da Penha com a Banda Portuguesa da Guanabara na década de 1970. À sua esquerda, o senhor careca de óculos é o avô do participante Delton Martins, Emanuel Martinez.

Fonte: Acervo pessoal de Nelson Oliveira

Outro fator fundamental que contribuiu para o êxito da Banda Portugal, segundo todos os entrevistados, foi a atuação do Diretor Musical da banda, Sr. Felipe Medeiros, que tocava trompa no grupo, além do cargo que exercia na direção. Sua profissão era de condutor do bonde do Corcovado[113] e José Catarino evidencia sua importância para a Banda Portugal no segmento narrativo a seguir.

Segmento 23

José Catarino: O Diretor Musical da banda foi muitos anos Felipe Medeiros. Aquilo foi um, foi um touro para a banda! Era meu pai na regência e o Felipe correndo atrás de tudo: organizando, convidando músicos e organizando tudo. Foram os dois que seguraram realmente aquilo.

Abaixo apresentamos uma foto do Sr. Felipe Medeiros atuando junto à Banda Irmãos Pepino no Encontro Estadual de Bandas de Música realizado na Escola de Música da UFRJ em novembro de 1988.

Fotografia 30 - Sr. Felipe Medeiros, Diretor Musical da Banda Portugal por muitos anos, foi citado por todos os entrevistados como um dos responsáveis, junto ao Maestro Heitor Catarino, pelo êxito da Banda Portugal.

Fonte: Acervo Banda Irmãos Pepino

[113] O Globo - 10 mai. 1969 - p.9

O maestro Heitor Catarino faleceu em 31 de dezembro de 1991, segundo informou seu filho José Catarino (2016), poucos dias após reger a Banda Portugal, pela última vez, na Sala Cecília Meireles no dia 15 de dezembro, na última vez que esta banda se sagraria campeã na Classe Especial do Encontro Estadual de Bandas de Música Civis.

6.7 **"Não tem mais português!" - a redução da colônia portuguesa no Rio de Janeiro**

O segmento narrativo que dá título a esta seção foi extraído a partir da entrevista individual realizada com José Catarino, durante um momento da interação no qual foi colocada a seguinte pergunta do roteiro: "Como você avalia a situação das bandas portuguesas atualmente e o que você acredita ter contribuído para a situação destas instituições nos dias de hoje?".

Nas entrevistas individuais e no grupo focal os participantes da pesquisa apontaram alguns motivos que acreditam ter contribuído para a situação atual destes grupos musicais. O José Catarino aponta a diminuição do número de migrantes portugueses na cidade do Rio de Janeiro como um dos motivos para a situação atual, como podemos observar no segmento narrativo abaixo extraído da sua entrevista individual:

Segmento 24

José Catarino: Hum... o fator principal pra elas estarem todas malé a ausência de portugueses. Não tem mais português. Não tem mais português! E brasileiro para você fazer uma banda, continuando com aquelas características, só pagando. Então você não tem. Onde você envolve dinheiro, você prejudica a qualidade. Prejudica a qualidade... "Eu estou aqui ganhando, que se dane se sair bom ou se sair ruim. ". E naquele tempo, quando... quando eu entrei para a Banda, em 80, ainda a metade era de portugueses, aí, então, você via que era outro gosto! Se tocava com gosto. E à medida que foi mesclando, foi sumindo os portugueses (sic), a qualidade foi caindo. E se você não tiver um regente bom e não tiver alguém que banque, não tem.

José Catarino enfatiza, através da repetição, a ausência de portugueses "Não tem mais português. Não tem mais português!" e revela, no seu relato que, devido à falta de migrantes portugueses para atuar nas bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, iniciou-se um processo de contratação de músicos brasileiros para completar os naipes da banda o que, na sua visão, "prejudica a qualidade". O entrevistado faz menção, inclusive, que estes músicos brasileiros teriam um certo desleixo para com a banda, ilustrando sua narrativa

com a afirmação "Eu estou aqui ganhando, que se dane se sair bom ou se sair ruim". Neste sentido podemos observar que, segundo José Catarino, o fato de tocar numa banda portuguesa, para o músico brasileiro, representa, apenas, um trabalho e que, por isso, não haveria envolvimento afetivo o que comprometeria a qualidade artística. Ele ressalta ainda que, quando ingressou na banda, metade dela era composta por portugueses e que, nas suas palavras "você via outro gosto". Nesta perspectiva acredito que o entrevistado tocou num dos pontos principais para a compreensão da realidade atual destes grupos musicais da cidade do Rio de Janeiro - a questão do afeto. Como vimos anteriormente, as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro têm uma centralidade na vida dos migrantes portugueses que participaram e que ainda participam delas e esta centralidade passa pela questão do afeto e do pertencimento. Anteriormente já nos referimos à questão do afeto com relação às memórias e emoções, onde Gondar (2016) certifica que fora de um contexto afetivo não existem memórias, portanto, para a maioria dos brasileiros tocar numa banda portuguesa não configura uma relação afetiva nem de pertencimento. Lembro-me que, quando ingressei na Banda Lusitana, em 1987, a prática de "pagar a passagem" ao fim de cada ensaio já era recorrente e, por sinal, foi o primeiro dinheiro que recebi como músico na vida, contudo minha relação com a banda se operou de uma forma distinta dos demais músicos brasileiros, talvez por uma conjunção de fatores - eu e meus pais já conhecíamos o maestro Manoel Coelho desde criança pois ele era proprietário dos ônibus escolares do colégio em que eu estudava, ou seja, nós não éramos estranhos uns aos outros; pela minha pouca idade - quando ingressei na Banda Lusitana eu era o mais jovem do grupo e por isso os músicos e diretores mais antigos, principalmente os portugueses, tinham comigo uma atenção e um cuidado todo especiais; e pela minha própria condição social, pois a maioria dos músicos brasileiros que atuavam na banda eram de origem humilde e moravam muito longe, por isso, arrumavam suas coisas assim que acabava o ensaio, pegavam o dinheiro da passagem e saíam às pressas. Como eu morava no bairro da Tijuca, bem próximo ao maestro, ficávamos sempre depois do ensaio eu ele e outros músicos e diretores, quase todos portugueses, conversando e petiscando e saíamos bem mais tarde. Nos dias de ensaio que meu pai não podia ir comigo o maestro me levava e me trazia em casa o que acabou por estabelecer um outro tipo de relação se comparado aos demais músicos.

Por fim, José Catarino complementa o seu relato fornecendo duas condições que seriam necessárias para a manutenção das bandas e do seu próprio nível artístico ao referir-se à uma boa direção musical e ao aporte financeiro de algum mecenas ou patrocinador quando afirma que "E se você não tiver um regente bom e não tiver alguém que banque,

não tem.”. Na visão do entrevistado a questão da contratação de músicos para compor a banda acarreta uma situação financeira que a própria banda não poderia suportar necessitando de ajuda externa para a manutenção de suas atividades.

O maestro José Ferreira destaca, na sua entrevista individual, motivos iguais aos apontados na narrativa de José Catarino quando lhe foi colocada a mesma pergunta do roteiro de entrevistas, conforme relata a seguir:

Segmento 25

José Ferreira: É, a maioria, é, era a maioria de português. Mas... era com amor à causa, não havia passagem. Aí a Banda Portugal começou pagando a passagem. Aí vieram pra aqui: “Não, porque lá paga passagem”. Pra não ficar aqui sem ninguém, você foi obrigado a pagar também, a continuar... Só que chegou, enquanto o Liceu aguentou, tudo bem. O Liceu acabou, aí eu subi lá em cima e digo, “Meus amigos, a partir de hoje, de quatro ensaios, tá resumido pra dois”. Um com, e outro sem. Se fores lá em cima, tu vês lá duas datas, e eu boto assim: dia tanto, sem; dia tantos, com. Então eles já sabem: com, tem o dinheirinho da passagem; o dia sem ninguém leva a passagem. E aí o que aconteceu na Banda Portugal? Aí então veio aquele interesse pelo dinheiro, não mais pela causa. Aí foram morrendo – Felipe, Catarino –, foram morrendo aquelas pessoas que gostavam da causa, que estavam à frente de tudo... Seguravam. Deixaram de segurar. Hoje tá – porque, ainda tem esse detalhe, que tu, onde eu quero chegar. Você, aqui, antigamente, tinha uns trinta a quarenta músicos, vinte e cinto no mínimo eram portugueses. Hoje, tem vinte, dezenove são brasileiros. Português, o único português sou eu.

O segmento narrativo tem início com o entrevistado constatando que “É, a maioria era de português. Mas... era com amor à causa, não havia passagem.”. Observamos que o maestro destaca o fato da maioria dos músicos da banda serem migrantes portugueses, assim como José Catarino e ressalva que, nesta época, “era com amor à causa”, trazendo à tona, novamente, a questão do afeto e do pertencimento, pois, na sua percepção, o fato da maioria dos músicos ser portugueses processava um outro tipo de relação para com a banda. José Ferreira explica que a Banda Portugal teria começado com a prática de pagar um valor referente ao transporte para que os músicos frequentassem os ensaios e que as demais bandas tiveram que fazer o mesmo. Na sua narrativa ele faz referência ao Liceu - o Liceu Literário Português - que ajudava mensalmente com uma quantia em dinheiro as duas bandas portuguesas da cidade e que, após a incorporação da Banda Portugal, suspendeu o patrocínio que dava à Banda Irmãos Pepino. Sr. José Ferreira relata que com a retirada do patrocínio que recebia do Liceu Literário Português teve que reduzir o número de ensaios mensais à metade de forma que, num deles é paga a passagem e no outro não.

Segmento 26

Fábio: O caso da Banda Irmãos Pepino, né, sendo uma banda familiar... a pergunta é sobre a situação, como é que está, né? Eu acho que você sabe até melhor do que eu como é que está a situação da Banda, porque tem muitos anos que eu não apareço por lá. E eu não vou me eximir da culpa, não, eu acho que a gente tem... de certa maneira, um pouco de culpa nisso. Que a banda, sendo uma banda familiar, voltando pra Banda Irmãos Pepino, quando os irmãos foram morrendo, foi acabando a primeira essência da paixão, que era manter a banda. Que que eles tinham? Eles tinham amigos, que eram os mesmos que vieram na época que eles vieram pra cá pro Brasil, os portugueses que vieram, os que tinham mais condições mantinham a Banda pelo amor àquilo, essas pessoas também foram morrendo, e o último, que foi meu avô, o Inácio, o último dos irmãos fundadores, quando ele parou de poder, fisicamente, estar presente, a banda foi decaindo. Apesar de sempre ter gente querendo ajudar, mas aquele amor mesmo de, cara, não dormir e tal, dinheiro que ele não tem para aquilo continuar em frente não existe mais, entendeu? Eu acho que, no meu caso específico, né, não me eximindo da culpa, né, sendo a minha família, eu devia ter mais atenção à Banda. Mas eu saí daqui com dezesseis anos, fiquei quatorze anos fora, também tem esse agravante, né, não tinha o que fazer, né?

No segmento narrativo Fábio revela que "quando os irmãos foram morrendo acabou a primeira essência da paixão que era manter a banda" reiterando a questão do afeto e do pertencimento à banda que foi diminuindo conforme os irmãos foram morrendo. Fábio também revela que a banda era mantida pelos portugueses que tinha melhor condição financeira e retoma a que estão do afeto quando cita que "os que tinham mais condições mantinham a banda pelo amor àquilo"

6.8 **"Sempre tinha alguém que apoiava muito" - A gestão das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro**

Segmento 27

Henrique: É. Tinha sempre um portuga...
Nelson: Mas... é sempre... em geral, sempre tinha alguém que apoiava muito.
Henrique: Até meu tio uma época foi patrocinador da banda. Ele deu fardamento completo para todo mundo.
Nelson: Essa história sempre acontecia.
Henrique: Vocês vão no alfaiate. Vocês vão... um por um, tira as medidas, manda fazer calça, paletó... tudo! De cada um, deixa tudo na minha conta! Meu tio pagou fardamento geral, tudo novo.

No segmento narrativo acima Henrique destaca que "tinha sempre um portuga", algum português que injetava dinheiro na banda e cita, como exemplo, seu tio que

teria dado o fardamento todo da banda. Neste segmento o narrador revela como era gestão das bandas portuguesas que se apoiava, quase sempre, no mecenato.

No próximo capítulo Conclusão evidenciaremos os resultados da investigação no tocante aos objetivos gerais e específicos.

7 **CONCLUSÃO**

No prefácio deste trabalho explicitei que transito no universo das bandas filarmônicas portuguesas há mais de trinta anos. Quando me refiro ao "universo das bandas filarmônicas portuguesas" pretendi não me restringir às bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, visto que, no decorrer da pesquisa, acabei por ampliar meus horizontes ao atuar nas bandas filarmônicas em Portugal e estabelecer contatos com bandas portuguesas dos Estados Unidos, Canadá, Venezuela e França. Quando nele comecei, em 1987, observava uma certa "magia" nestes grupos musicais da cidade do Rio de Janeiro. As três bandas portuguesas da cidade, à época - Banda Portugal, Banda Lusitana e Banda Irmãos Pepino eram bem estruturadas - cada uma com, pelo menos, 40 músicos; uniformes padronizados no estilo militar, assim como as bandas filarmônicas em Portugal e diversos migrantes portugueses delas participando como músicos ou diretores. Percebi essa "magia" se dissipando aos poucos até ver os grupos restantes - Banda Portugal e Banda Irmãos Pepino chegarem na situação atual. Para além de considerar relevante construir as memórias destas bandas, há algum tempo me intrigava o que lhes havia acontecido se comparadas à época em que eu comecei nelas atuando e quis compreender os motivos que levaram à esta situação.

Durante a pesquisa também enfrentei problemas de saúde e cheguei, no mais grave deles, a ficar internado quase 10 dias no CTI, pouco após o Exame de Qualificação, por conta de uma síncope ocasionada por stress, segundo os médicos. Problemas financeiros no trabalho - em 2017 a Orquestra Sinfônica Brasileira enfrentou uma crise que fez com que músicos e demais colaboradores ficassem quase um ano sem receber seus salários - e problemas de saúde na família também compuseram o quadro de dificuldades, no qual, muitas vezes abateram-se sobre mim o desânimo e o cansaço, contudo, a vontade de concluir a pesquisa e superar mais esta etapa sempre acabaram por me motivar a seguir em frente.

Durante cinco anos consultei uma grande quantidade de periódicos locais e, graças à tecnologia, esta consulta foi, em muito, facilitada pois a pesquisa foi realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, disponível na Internet, o que não invalida o trabalho dos inúmeros meses imerso nesse verdadeiro "garimpo" em busca de memórias que compõem o capítulo 4 da tese revelando nomes, repertórios e contextos de atuação destas bandas desde 1920 até os dias atuais. A pesquisa nos periódicos da cidade do Rio de Janeiro permitiu-nos identificar a existência de oito bandas de música civis amadoras fundadas por migrantes portugueses nos moldes das bandas filarmônicas de Portugal, nesta cidade, a partir de 1920.

A pesquisa na Internet permitiu identificar as bandas filarmônicas em atividade no espaço da migração portuguesa num total de 32 nos Estados Unidos, 23 no Canadá, 1 na França, 1 na Venezuela e 1 na Austrália. Evidenciei seus nomes, onde estão localizadas e, quando foi possível, o ano de fundação. Também descrevi os fluxos migratórios que lhes deram origem a partir da bibliografia sobre migração portuguesa.

Pude, em Portugal, aprofundar minha pesquisa no tocante à revisão de literatura sobre estes grupos musicais naquele país e compreender os contextos de atuação das bandas filarmônicas em Portugal. A partir da minha observação participante junto à Banda Nova de Fermentelos pude verificar como esse modelo foi replicado na cidade do Rio de Janeiro nas práticas, uniformes e repertórios

No capítulo 6 referente à análise dos segmentos narrativos colhidos no grupo focal e nas entrevistas individuais, pude evidenciar que a diminuição do número de migrantes portugueses foi um dos fatores que culminou na situação atual das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro. Conforme relatei no capítulo 5 o grande fluxo migratório transatlântico tendo como destino o Brasil praticamente cessou na segunda metade da década de 1960 (Pires, 2010). Não mais chegavam migrantes portugueses e a colônia portuguesa da cidade do Rio de Janeiro, envelhecida, começou a diminuir. Cabe aqui ressaltar que as bandas funcionavam como clubes e possuíam sócios, portugueses na sua maioria, que pagavam mensalidades além de frequentar as atividades sociais e recreativas da instituição. Com a diminuição do número de migrantes portugueses, consequentemente, diminuiu o aporte de recursos nas bandas, por conta da redução do número de associados e da sua participação nos eventos sociais, outra importante fonte de renda para as instituições.

Além disso, quando começaram a faltar migrantes portugueses nos corpos executantes das bandas começou-se a contratar músicos brasileiros o que trouxe diversos problemas às instituições - 1) a perda gradativa do “afeto”, conforme os migrantes foram sendo substituídos por brasileiros remunerados; 2) problemas de ordem financeira, pois os custos com os ensaios começaram a se tornar onerosos para as bandas; 3) problemas institucionais criando uma tensão entre a diretoria, que não concordava com o custo da banda principalmente devido ao pagamento dos ensaios, e o corpo executante.

Cabe ressaltar que, quando nos referimos a migrantes portugueses, neles incluímos os seus descendentes que, na minha percepção nesses 30 anos de envolvimento com as bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro, não tiveram o mesmo interesse em participar das bandas filarmônicas portuguesas, no Brasil, como em outros países assim como pude verificar, por exemplo, nos Estados Unidos durante a observação participante. Neste ponto acredito que

algumas considerações devam ser levadas em conta. Dentre todos os países que possuem bandas filarmônicas portuguesas em atividade, o Brasil é o único que foi colônia e mesmo território português durante alguns anos até a sua independência, em 1822. A colonização portuguesa nos deixou traços culturais que têm visível influência da antiga metrópole em diversos áreas como arquitetura, gastronomia, religião e música entre tantas outras, além do idioma.

A gestão das instituições também foi citada entre os participantes da pesquisa como um dos motivos para a situação das bandas portuguesas desta cidade nos dias atuais. As referidas bandas nasceram do espírito associativo, do saudosismo e mantiveram-se, desde sempre, por conta do altruísmo de diversos migrantes que, quando atingiam uma melhor condição financeira, faziam doações a fim de colaborar com as instituições para compra de instrumentos, manutenção da sede, aquisição de uniformes, e demais despesas. Com isso as bandas não se prepararam para o futuro e não implementaram modelos alternativos de gestão que proporcionassem a sua sustentabilidade tendo como base o mecenato. Podemos ainda observar que o gerenciamento era falho como no momento em que o participante Carlos relata no capítulo 6 que o cofre da banda aparecia aberto, o que mostra um descontrole das finanças.

A crise da cultura no Brasil foi, também, citada como um dos motivos para a situação atual das bandas portuguesas na cidade do Rio de Janeiro. Em 2017, como já relatei anteriormente, a Orquestra Sinfônica Brasileira, por exemplo, teve uma grave crise financeira que paralisou suas atividades e interrompeu por nove meses o pagamento dos salários dos músicos. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro também paralisou sua temporada e atrasou salários e o governo do Estado de São Paulo acabou com a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, um dos conjuntos mais importantes da América Latina no gênero. Diante deste cenário as bandas portuguesas não teriam outra perspectiva que contar com a generosidade dos mandatários das instituições mais

Os participantes citaram ainda, a violência da cidade do Rio de Janeiro como um dos fatores de declínio das bandas portuguesas. Neste sentido um dos participantes relatou que foi proposta uma fusão às duas bandas existentes pelo Liceu Literário Português, e novo grupo ensaiaria na sede da Banda Irmãos Pepino, mas esta proposta foi rechaçada pelo maestro José Soares por que temia se deslocar até o bairro de Maria da Graça por situar-se uma zona perigosa da cidade preferindo manter sua banda no Centro da cidade.

Outro item que emergiu nas narrativas foi a questão dos egos e das vaidades. A pesquisa documental revelou, inclusive, críticas às bandas portuguesas já na década de 1920, por não se fundirem justificando que as vaidades impediam a concretização da proposta. Muitas das casas regionais se fundiram como a Casa de Espinho com a Casa de Viseu e a Casa de Lafões com a

Casa das Beiras ou mesmo acabaram por conta de dificuldades financeiras provenientes da falta de associados, ou devedoras de impostos ao governo. A fusão foi, inclusive, proposta com relação às bandas portuguesas, quando ainda eram quatro no estado do Rio de Janeiro, num documento encaminhado pelo Sr. José Vieira Filho, presidente do conselho deliberativo da Banda Irmãos Pepino, às bandas da colônia a fim de se unirem e criar um único grupo. Segundo o próprio Sr. José Vieira Filho tal documento sequer recebeu resposta das outras bandas. Na época ainda eram quatro bandas, hoje só existem duas.

Recentemente fui convidado para uma reunião com Sr. Francisco Gomes da Costa, presidente do Liceu Literário Português, na qual me propôs a fusão da Banda Filarmônica do Rio de Janeiro – instituição da qual sou Diretor Artístico e Regente Titular, com as duas bandas portuguesas que ainda existem, fato curioso, pois, a despeito da minha relação pessoal com a comunidade portuguesa, a instituição nunca teve qualquer ligação com este segmento. A proposta não foi à frente por uma série de fatores, dentre eles, o fato de nenhum dos dois maestros das bandas portuguesas querer abrir mão da sua posição.

Destaco que a pesquisa acabou por me reaproximar com pessoas das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro que não encontrava há muitos anos e também com a própria Banda Irmãos Pepino depois do meu afastamento, em 2009, época em que eu era maestro adjunto e diretor da banda, por conta de desavenças com a diretoria à época. Quando retornei da observação participante em Portugal resolvi voltar a atuar como músico nesta banda para comparar a minha percepção com relação às bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro antes e depois de tocar em uma banda filarmônica em Portugal. Confesso que compreendi muitas coisas que antes não faziam sentido para mim e que depois se clarificaram na minha percepção. Compreendi a importância da atuação das filarmônicas nas procissões e nas festas em Portugal e como os migrantes replicam estas práticas na cidade do Rio de Janeiro. Muitas festas em que atuei com a Banda Lusitana, quando mais jovem, eram muito similares às festas em Portugal. A festa da Paróquia de São Tiago em Inhaúma, por exemplo, era uma dessas ocasiões na qual, em dois coretos armados em frente à Igreja, a Banda Lusitana e a Banda Portugal realizavam um *despique* como nas festas em Portugal.

Por conta da minha reaproximação com a Banda Irmãos Pepino pude me inteirar melhor da situação em que se encontra a banda e das suas principais dificuldades, no momento. Em 2002 foi assinado um convênio entre o Liceu Literário Português e a Banda Portugal para a doação de uma verba mensal para a manutenção da banda. Pouco tempo depois o maestro José Ferreira conseguiu realizar um convênio idêntico com a mesma instituição. Em 2012 a Banda Portugal foi incorporada ao Liceu Literário Português, deixou de existir com personalidade

jurídica própria e, hoje, é um departamento daquela instituição que é sua mantenedora. Suas duas sedes foram incorporadas ao patrimônio do Liceu que as vendeu e, no lugar onde era a sede principal da banda, na Rua do Riachuelo, foi construído um hotel. Curiosamente apesar de ser mantida pelo Liceu Literário Português, a Banda Portugal não ensaia na sua sede, mas no Clube Ginástico Português. Pouco depois do Liceu ter assumido a Banda Portugal, cortou o patrocínio que dava à Banda Irmãos Pepino que viu sua situação financeira piorar bastante desde então. Hoje a Banda Irmãos Pepino sobrevive do aluguel da quadra desportiva de sua sede para alguns jogos de futebol particulares e para a escolinha de futebol do Fluminense Futebol Clube que funciona naquele local. Com o corte da verba do Liceu, o maestro reduziu o número de ensaios de quatro para dois por mês, como foi evidenciado no capítulo 6. Num dos ensaios mensais a banda paga a passagem dos músicos e no outro não. No ensaio em que não se paga a passagem, comparecem pouquíssimos músicos, no máximo 15, como pude constatar quando voltei a atuar com a banda. A situação da Banda Irmãos Pepino foi ainda mais agravada depois que a Banda Portugal foi anexada ao Liceu. A Banda Portugal não cobra mais para se apresentar nos eventos da colônia portuguesa da cidade do Rio de Janeiro e, com isso a maioria das casas regionais e instituições portuguesas opta por convidá-la, em detrimento da Banda Irmãos Pepino, pois não onera quem a convida. Cabe destacar, também que, por conta da crise financeira algumas casas regionais não têm mais convidado as bandas filarmônicas para as suas festas e procissões. Durante a pesquisa pude constatar que as casa regionais adotaram uma nova estratégia a fim de economizar recursos - contratam um conjunto para tocar na festa e este mesmo conjunto faz a procissão, descaracterizando por completo as práticas portuguesas nesta cidade. Por fim a Banda Irmãos Pepino tem uma enorme dívida de IPTU com a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e não tem condições de pagar já que suas receitas são limitadas - não possui mais associados contribuintes e teria que realizar uma obra extremamente onerosa, para os seus padrões, a fim de atender às exigências do Corpo de Bombeiros para poder alugar sua sede para festas e eventos maiores, como fazia anteriormente.

Infelizmente observei uma total falta de preocupação das próprias bandas portuguesas com a sua memória. A Banda Lusitana, quando encerrou suas atividades, em 1998, teve todo seu acervo levado para a mineradora do então presidente e desapareceu. A Banda Portugal quando desocupou sua sede, em 2012, na Rua do Riachuelo, colocou quase todo seu acervo de partituras e instrumentos no lixo. O mesmo foi encontrado por alguns músicos da banda que recuperaram algumas partituras e instrumentos e os levaram para a Banda Irmãos Pepino. Maestro José Ferreira acabou por me doar algumas destas partituras, que contém diversas informações relevantes para a memória da Banda Portugal e dos sujeitos que fizeram parte dela.

O maestro José Ferreira também tem por prática doar obras antigas originais que não são mais executadas por sua banda, e que, portanto, comporiam o seu acervo histórico, para outras bandas e também desfigurar partituras originais com riscos à caneta e colagem de papel. Recentemente após iniciada a pesquisa, tentei mostrar-lhe a importância daquele acervo e da preservação da memória da banda e ele acabou por aceitar parcialmente minha sugestão, pois me doou duas sacolas de partituras antigas da banda.

Cabe destacar que, durante a observação participante nos Estados Unidos, pude verificar que a imprensa da comunidade portuguesa local deu ampla cobertura ao evento. Esta constatação me fez refletir que se eu tivesse também consultado os periódicos da colônia portuguesa da cidade do Rio de Janeiro durante a pesquisa, possivelmente muitas informações relevantes para a construção das memórias destas instituições poderiam compor o *corpus* da pesquisa.

Uma dúvida que não consegui responder e que emergiu a partir da investigação foi o fato das bandas portuguesas da cidade do Rio de Janeiro se constituírem como associações já na década de 1920, enquanto que em Portugal este fenômeno só veio a ocorrer, com as bandas do norte do país a partir da década de 1970.

Vimos também que a maioria das bandas nasciam a partir de dissidências e cisões e, em alguns casos conseguimos identificar os seus motivos. A cisão que deu origem à Banda Lusitana se deu por conta da busca de representatividade por parte dos músicos que queriam ter direito a voto na instituição. No caso da Banda Irmãos Pepino, a banda teve origem a partir de uma cisão na Banda Portugal por conta de desavenças entre João Pepino e a diretoria da banda. A Banda Portuguesa da Guanabara foi criada a partir de uma nova cisão na Banda Portugal por questões financeiras relativas à compra da nova sede, em 1967, quando foi despejada da Praça Onze.

Como o corpus reunido durante a pesquisa é muito extenso, almejo, no futuro, utilizá-lo na publicação de artigos e outras atividades acadêmicas. Parte dele será, também, compartilhado e disponibilizado no site do projeto "A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)" no qual fui integrado como pesquisador.

Destaco ainda que parte do material de áudio e vídeo reunido no decorrer da pesquisa já está disponível em um canal da rede social Youtube chamado "Memórias das Bandas Portuguesas do Rio de Janeiro[114]".

[114] Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCAihhtmShpitPDC4GF74v1w>

Por fim destaco que o contato com as bandas filarmônicas no espaço da migração portuguesa possibilitou, também, a formação de uma espécie de “rede” na qual estabeleceram-se trocas de materiais com os maestros destas bandas aumentando a circularidade e o intercâmbio entre elas.

REFERÊNCIAS

A Banda Lusitana – e a sua apresentação, no Theatro República, no sabbado próximo. *O Brasil,* Rio de Janeiro, 18 out. 1923, p.6.

A Banda Lusitana tem nova sede. *A Noite,* Rio de Janeiro, 12 fev. 1941, p.7.

A Banda Portugal Começa a Silenciar. *O Globo,* Rio de Janeiro, 04 mar.1967. Geral, p.10.

A festa da Banda União Portuguesa realisa da hontem. *A Noite,* Rio de Janeiro, 20 out. 1924, p.7.

A festa do patronato sete de setembro. *O Paiz,* Rio de Janeiro, 06 jul. 1924, p.2.

A inauguração do "stadium" do Vasco. *O Malho,* 30 abr. 1927, p.30.

A polícia fechou a Banda Lusitana – termina hoje o prazo para desoccupação do prédio da rua Acre. *Diário da Noite,* Rio de Janeiro, 12 dez. 1939, p.8.

A ultima etapa gloriosa – missa em acção de graças. *O Paiz,* Rio de Janeiro, 22 jun. 1924, p.7.

ABREU, Regina. Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa em memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p.27-42.

ACORDO-Fusão foi assinado. *Jornal dos Sports,* Rio de janeiro, 13 jan. 1982. Bola Social, p.2.

ADEUS à Banda. *O Globo,* Rio de Janeiro, 22 out.1966. Geral, p.6.

ALMEIDA, Onésimo Teotônio de. Comunidades portuguesas dos EUA: identidade, assimilação, aculturação. In: Artur Teodoro de Matos e Mário Lages (eds.).**Portugal. Percursos de Interculturalidade: Desafios à identidade**. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, 2009, p. 339-422.

ANIVERSÁRIO da Banda Lusitana no Riachuelo. *O Globo,* Rio de Janeiro, 15 jun.1983. Jornais de Bairro, p.10.

AS festas portuguezas promovidas pela Casa dos Artistas. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 24 jun. 1930, p.15.

AS pequenas organizações. *Tribuna da Imprensa,* Rio de Janeiro, 04 ago.1951. Notícias da Colônia Portuguesa, p.5.

ASPECTO da numerosa assistencia, hontem, no Grêmio Republicano Portugues. *Jornal do Brasil,* Rio de janeiro, 06 out. 1923, p.11.

ATERRO em Tempo de Férias. *O Globo,* Rio de Janeiro, 14 dez.1971. Geral, p.3.

BAILY, John; COLLYER, Michael (2006). Introduction: Music and Migration. In: **Journal of Ethnic and Migration Studies**, n.32, vol. 2, 2006, p.167-182.

BANDA do Rio vence concurso realizado em Volta Redonda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 maio 1978. Grande Rio, p.13.

BANDA Lusitana – assembléa geral. *A Noite*, Rio de Janeiro, 03 set. 1923, p.4.

BANDA Lusitana de Nictheroy. *A Noite*, Rio de Janeiro, 03 jan. 1933, pag.7.

BANDA Lusitana. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, p.9, 10 maio 1951.

BANDA Luzitania – uma explicação à colônia e ao público. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1923. Vida Portugueza, P.6.

BANDA Portugal – inauguração da nova sede, sabbado próximo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1926.Portugal no Brasil, p. 5.

BANDA Portugal pede ao governo tempo de sair. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 out.1966. 1º Caderno, p.13.

BANDA Portugal volta a funcionar em um mês. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 mar.1967. Rio de Bairro em Bairro, p.3.

BANDA Portugal. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1927. Clubs & Dancings, p.7.

BANDA Portuguesa da Guanabara. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1979, p.12.

BANDA União Portuguesa. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 05 nov. 1924. Pelos Clubs e Associações Portuguesas, p.8.

BANDA União Portuguesa. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 1924. Pelos Clubs e Associações Portuguesas, p.8.

BANDA União Portuguesa. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1927. Pelos Clubs, p.8.

BARBOSA, Alfredo. **140 anos de história - Banda Marcial de Fermentelos.** Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2008.

BASTOS, Liliana Cabral. Contando estórias em contextos espontâneos e institucionais - uma introdução ao estudo da narrativa. In: **Calidoscópio**, v. 3, n. 2. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 2005, p. 74-87.

_____. Estórias, Vida Cotidiana e Identidade - Uma Introdução ao Estudo da Narrativa.In: COULTHARD, C.R.C; CABRAL, L.S (Org.). **Desvendando discursos: conceitos básicos**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008, p. 79-111.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petropolis, RJ: Vozes, 2015.

BAUMAN, R. (1986). *Story, performance and event. Contextual studies of oral narrative.*Cambridge: Cambridge University Press.

BIZARRO, Fernanda. **Ei-los Que Partem – História da Imigração Portuguesa**.Portugal. RTP, 2006.

BRUCHER, Katherine M. **A Banda da Terra: Bandas Filarmônicas and the Performance of Place in Portugal**. Tese de Doutorado –University of Michigan, 2005.

_____. Composing Identity and Transposing Values in Portuguese Amateur Wind Bands. In: REILY, Suzel Ana; BRUCHER, Katherine M. (Org.) **Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making**. New York: Routledge, 2016**,** p. 236-267.

BRUNER, Jerome. **Atos de Significação.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1997, p. 39 - 64.

CABRAL, Graça. **Relatório da Viagem da Comissão de Política Geral ao Canadá.**Assembleia Legislativa dos Açores. Região Autônoma dos Açores - Portugal, 2002.

CALDEIRA, Jorge. **História da Riqueza no Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2017.

CARINHAS, Teóphilo. **Álbum da Colônia Portuguesano Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Theóphilo Carinhas, 1929.

CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan. **Voix du Portugal**. Cité de La Musique, Actes Sud, 1997, 62-73.

_____. (Org.) **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debate, 2010.

CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan; TOSCANO, M. M. In Search of a Lost World: An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal". In: **Yearbook for Traditional Music**, v. 20, 1998, p.58–92.

CASTRO, Paulo de. As pequenas organizações. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 04 ago.1951. Notícias da Colônia Portuguesa, p.5.

CHRISTELLO, Chris. **Chronic Açores: Uma Circum-Navegação. De Timor à Austrália, Brasil Bragança até aos Açores.** Volume 3. Açores: Ver Açor, 2010.

COMEMORAÇÕES. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1923. Notas Sociaes, p.4.

COMENDADOR Maestro Luciano Coelho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 ago.1981. Obituário, p.11.

CONCERTO da Banda Portugal, Domingo, no Largo do Machado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 abr.1959. Geral, p.3.

CONCERTO musical organizado pela Banda União Portugueza. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1926, capa.

CÔRTE-REAL, Maria de São José. Revendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos. In: _____. (Org.). **Revista Migrações**.n.7, out. 2010, p. 73-97.

CORTÉS, C. **Homens e Instituições no Rio**. Rio de Janeiro: SERGRAF do IBGE, 1957.

COSME, João. A diáspora dos Judeus e Cristãos-Novos portugueses (sécs. XV-XVII). In: **Exilios Em La Europa Mediterránea**, 2010, Santiago de Compostela. Actas del Coloquio Internacional. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, p.75-88,

DE MATOS, Vítor Hugo Ferreira. **A Sociedade Filarmónica Vimaranense e a Figura de Sousa Morais (1863- 1919).** Dissertação de Mestrado - Universidade do Minho, 2009.

DESPEJO da Banda Portugal Apaga 45 anos de Tradição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 set.1966. Geral, p.18.

DODEBEI, Vera. Espaços mítico e imagético na memória social. In: COSTA, Icléia T.; GONDAR, Jô (Org.). **Memória e Espaço.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 63-71.

DOURADO, Henrique Autran.**Dicionário de Termos e Expressões da Música**.São Paulo: Ed. 34 Ltda., 2008.

EM Cabo Frio. *O Fluminense*, Niterói, 10 ago. 1905, p.3.

EM Cabo Frio. *O Fluminense*, Niterói, 04 jan. 1907, p.3.

EM Cabo Frio. *O Fluminense*, Niterói,04 jan. 1933, p.3.

ERICKSON, Frank. **Arranging for the Concert Band.** Miami: Belwin-Mills Publishing Company, 1983.

ESTEVE brilhante a festa do Patronato 7 de Setembro – um concurso entre duas bandas da colônia portugueza. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1924, p.8.

EVANGELISTA, H. A. **Rio de Janeiro, uma cidade portuguesa, com certeza: uma proposta para manter a característica lusitana da cidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

FARIAS, Francisco Ramos de. Apresentação. In: _____. (Org.) **Apontamentos em Memória Social**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011, p. 7-9.

FERREIRA, Lúcia M. A. As práticas discursivas e os (im) previsíveis caminhos da memória. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.).**O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p.105-114.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa.** Porto Alegre: Bookman, 2009.

FONTES, C. (S.d.). **Memórias da Emigração Portuguesa em França.** Disponível em:<http://www.filorbis.pt/migrantes/page6franca.html>. Acesso em: 10 mar. 2018.

FREITAS, Pedro de. **História da Música Popular em Portugal**. Lisboa: Custódio Cardoso Pereira & Ca, 1946.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p.64-89.

GOIS, Ancelmo. Banda Portugal. O Globo, Rio de Janeiro, 22 abr.2012. Rio, p.30.

GOMES, Nancy. Os Portugueses na Venezuela. In: **Relações Internacionais**, v.24. Lisboa - Portugal, 2009, p. 183-192.

GONDAR, Jô. Cinco apontamentos em Memória Social. In: DODEBEI, Vera; FARIAS, Francisco Ramos de; GONDAR, Jô. (Org.). **Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social**. Rio de Janeiro, n. 9, v.15, p.19-40, 2016.

GORBERG, MARISSA. Parc Royal: um magazine na modernidade. Dissertação de Mestrado - Fundação Getúlio Vargas, 2013.

GRANDE concurso das bandas portuguezas. *Crítica,* Rio de Janeiro, 23 jun. 1929, p.7

GRANJO, André. **The Wind Band Movement in Portugal: Praxis and Constrains**. Dissertação de Mestrado - Zuid-Nederlandse Hogeschool voor Muziek, 2005.

_____. As mudanças institucionais no universo das Bandas Filarmónicas. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.). Do século XX ao século XXI: processos, práticas musicais e músicos emergentes. **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debate, 2010.

_____. Do século XX ao século XXI: processos, práticas musicais e músicos emergentes - 3. As mudanças no universo das Bandas Filarmónicas. In: Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (ed.). **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010.

_____ et al. Do Coreto ao Auditório (evolução do paradigma estético e performativo das Bandas Filarmónicas Portuguesas). In: **Glosas**, n.3, Lisboa, 2011. p. 77 - 81.

_____. O projecto de encomendas de música para banda da S:E:C: de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais. In: CARDOSO, J.M. Barbosa; MIRANDA, Margarida Lopes de (coord.). **Sons do Clássico no 100° Centenário de Maria Augusta Barbosa.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p.229-247.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.

_____. **Les Cadres Sociaux de la Mémoire**. Paris: Éditions Albin Michel, 1994.

HANCIAU, N. J. O Entre-Lugar. In: FIGUEIREDO, E. (Org.) **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF/Niterói: Ed. UFF, 2005, p. 215-231.

JOSÉ Rodrigues Pinho assume a regência da Banda Portugal. *A Noite*, Rio de Janeiro, p.33, 18 fev.1941.

LABOV, William. The transformation of experience in narrative syntax. In**: Language in the inner city**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972, p. 354 - 397.

LEAL, João. **Açores, EUA, Brasil: Imigração e Etnicidade**. Açores: Nova Gráfica Ltda., 2007.

LEMOS, Ana Silvia Alves. **A Banda Filarmónica como Associação e meio de Animação Sociocultural: Estudo de Caso da Banda de Amares.** Dissertação de Mestrado - Universidade do Minho, 2013.

LESSA, Elisa.O jardim, o coreto e a banda de música: diálogos entre cultura e natureza. In: PIRES, H., MORA, T. AZEVEDO, A. M.e BANDEIRA, M. S. (Org.) **Jardins - Jardineiros - Jardinagem**. Braga: CECS, 2014. p. 28-38.

LINDE, Charlotte. Narrative and Social Tacit Knowledge. In: **Journal of Knowledge Management**, v.5, n.2, p.160-171, 2001.

LOPES, Ana Rita Oliveira. **Filarmónica Recreio dos Artistas: Processos de Sociabilidade em Contextos de Exibição e Performance**. Dissertação de Mestrado - Universidade Nova de Lisboa, 2012.

LOURENÇO, Eduardo.**O Labirinto da Saudade**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

LOUROSA, Helena Maria Matos. **À sombra de um passado por contar: Banda de Música de Santiago de Riba-Ul**. Tese de Doutorado - Universidade de Aveiro, 2012.

LUNDBERG, Dan.Música como marcador de identidade: individual versus colectiva. In: CÔRTE-REAL, Maria de São José (Org.). **Revista Migrações**, n.7, p. 27-41, out. 2010.

MAESTRO José Rodrigues Pinho embarca para Portugal. Carioca, Rio de Janeiro, p.61, 24 jun.1948.

MENEZES, Lená Medeiros de. Imigração portuguesa: lembranças de terras distantes. Tijuca e São Cristóvão como estudos de caso. In: KUSHNIR, Beatriz; HORTA, Sandra (Ed.). **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, n.6, p.79-96, 2012.

MILHA, Duarte. Unir e Especializar. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 mar.1938.Acção Lusitana, p.4.

MINELLI, Carla. **Sem Música Não Há Festa! Apresentação e Participação Cívica Entre Compromissos e Brio na Pocariça.** Tese de Doutorado - Universidade Nova de Lisboa, 2013.

MOITA LOPES, Luís Paulo. da. Práticas narrativas como espaço de construção das identidades sociais: uma abordagem socioconstrucionista. In: RIBEIRO, Branca Telles;LIMA, Cristina Costa; DANTAS, Maria Tereza Lopes (Org.). **Narrativa, Identidade e Clínica**. Rio de Janeiro: IPUB, 2001, p. 55 - 71.

_____ . Socioconstrucionismo: Discurso e Identidade Social. In: **Discursos de identidades: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003, p. 13-38.

MONUMENTO a Camões – a semana de Camões na Quinta da Boa Vista e a edição dos "Lusíadas". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1933, p.6.

MOREIRA, Fausto Manuel Nunes. **O reportório das Bandas Filarmónicas dos distritos de Aveiro e Coimbra. Análise e estudo da sua evolução desde 1980.** Dissertação de Mestrado - Universidade de Aveiro, 2014.

NAS touradas – uma corrida de touros em S. Paulo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1925, p.5.

NETO, Manuel Bernardo dos Santos. **A Sociedade Filarmónica Lousanense: Contributo Para a Sua História Entre 1853 e a Implantação da República.** Dissertação de Mestrado - Universidade de Coimbra, 2009.

NETO, Paulo. **Um mundo em evolução? Os bidonvilles de Pau, na década de 60 e as Tent City 3, em Seattle, 2015...** Disponível em: <http://www.ruadireita.pt/editorial/um-mundo-em-evolucao-os-bidonvilles-de-pau-na-decada-de-60-e-as-tent-city-3-em-seattle-2015-7577.html> Acesso em: 25 fev. 2018.

NETTL, Bruno. Foreword. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (Org.) **Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology.** New York: Oxford University Press, Inc., 2008, p. v-x.

NO fim do dia a banda é um descanso para eles. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1969. Geral, p.09.

NOGUEIRA, Ana Maria de Moura. **Como Nossos Pais – Uma História da Memória da Imigração Portuguesa em Niterói (1900-1950)**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense, 1998.

NOGUEIRA, T. (2010). *Modelos Predominantes de Espetáculos.* In: *Entre Bandas*, v.2. Corroios, Portugal, p. 28-33.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**, v. 10, 1993, p. 7-28.

NOTÍCIAS de Niterói. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 04 abr. 1932, p.8.

OLIVEIRA, Antonio Henrique Seixas de (2012). Bandas Portuguesas no Brasil – Tradição, Apogeu e Realidade Atual. In: **Entre Bandas**, v.3. Corroios, Portugal, p. 30-34.

O ensaio das duas bandas Lusitana e Portugal sob a direcção do maestro Joaquim Clemente. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 out. 1933, p.2.

O festival de hoje na Quinta da Boa Vista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 out. 1926, p.5.

O maestro Clemente e a Banda Lusitana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1933. Geral, p.2.

O programa da festa do Patronato 7 de Setembro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1924, p.8.

OS Doze de Inglaterra. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 07 fev.1925. Na Ebriez de Momo, p.6.

PEIXE, Maria José Carrasco. **Contributos para as Memórias Musicais do Concelho de Cascais - Estudo de casos das Bandas de Carcavelos e de Talaíde nas suas identidades, performances, patrimonializações, encenações…** Dissertação de Mestrado - Universidade Nova de Lisboa, 2012.

PINTO, J. C. (2010). Coreto - Textos #1 a #100 do programa Coreto emitido pela RTP-Antena 2. 08.01.06 a 23.03.08. Lisboa: Jorsom Publicações.

PIRES, Rui Pena (Coord.). **Portugal: Atlas das Migrações Internacionais.** Lisboa: Tinta da China, 2010.

PORTUGAL-Brasil – a grande festa popular de hoje – a entrega do producto da subscripção para a compra do hydro-avião Portugal-Brasil. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1922, p.5.

QUINTA da Boa Vista - grandioso e bem organizado festival em beneficio do "Patronato Agrícola 7 de Setembro" em 6 de julho de 1924. *A Noite*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1924, p.5.

REALIZOU-SE hontem, com grande brilho, a festividade de N. S. da Lapa dos mercadores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 set. 1920, p.3.

REALISOU-SE hontem o primeiro ensaio das duas bandas da colônia sob a direcção do maestro Joaquim Clemente. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 out. 1933, p.2.

REILY, Ana Suzel e BRUCHER, Katherine M. Introduction: The World of Brass Bands. In: _____. (Org.) **Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making**. New York: Routledge, 2016**,** p. 1-31.

RIBEIRO, Maria da Glória Martins.**Bandas Fluminenses**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação e Cultura, 1983.

RODRIGUES, Olao. **Almanaque de Santos**. São Paulo: W. Roth & Cia. Ltda., 1970, p. 84-85.

ROGERS, Meg. **The Portuguese in San Leandro**. Charleston: Arcadia Publishing, 2008.

SERRÃO, Joel. Conspecto histórico da emigração portuguesa, In: **Análise Social**, v. VIII, n. 32, 1970, p.597-617.

SALVE 5 de outubro Salve!. *Gazeta de Notícias,* Rio de Janeiro, 05 out.1921, p.6.

SOCIEDADE musical Brasil-Portugal (Banda de Realengo). *O Fluminense,* Niterói, 12 abr. 1980. Memória Comunitária, p.34.

SOUSA, Pedro Alexandre Marcelino Marquês de. **A Instituição Militar na História e Cultura Luso-Brasileira no Séc XIX – A História da Música Militar.** Dissertação de Mestrado - Universidade de Lisboa, 2006.

_____. **As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas.** Tese de Doutorado - Universidade de Aveiro, 2013.

_____. **Bandas de Música na História da Música em Portugal**. Porto: Fronteira do Caos, 2017.

SPINK, M. J. P. e FREZZA, R. M. (2004). *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos: a perspectiva da Psicologia Social.* In: SPINK, M. J. P. (org.). *Práticas Discursivas e Produção de Sentido no Cotidiano*. São Paulo: Cortez, p. 17- 39.

TAUROMACHIA – a corrida de depois de amanhã nas neves. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 02 mai. 1924. Correio Sportivo, p.6.

TAUROMACHIA – a última grande corrida de touros em Campo Bello. *Voz do Chauffeur,* Rio de Janeiro, 03 ago. 1925, p.7.

TAUROMACHIA – uma corrida de touros em homenagem a Gago Coutinho. *O Paiz,* Rio de Janeiro, 22 mai. 1925, p.7.

TEIXEIRA, Edilásio. F. B. A devoção do Espírito Santo na cultura luso-açoriana. In: **Navegações**, v. 6, n. 2, jul./dez. 2013. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 237-243.

TRICHES, Roberta Pedroso. **Os sentidos do Atlântico. A revista LUSITÂNIA e a colônia portuguesa do Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2011.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: the politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008, 93-121.

UM apelo: donativos para os angolanos. O Globo, Rio de Janeiro, 11 out.1975. Rio, p.8.

UMA sessão cívica no Theatro Lyrico. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 15 jun. 1922, capa.

VELOSO, Ricardo. **De Mendonça ao Pastel de Nata**. Jornal *Expresso,* 2002. Disponível em: <http://imigrantes.no.sapo.pt/page6.australia.html> Acesso em: 28 de jul. 2018.

VOZES da Cidade. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p.2, 23 maio 1955.

WEBER, Regina; PEREIRA, Elenita Malta. Halbwachs e a Memória: Contribuições à História Cultural. In: **Territórios e Fronteiras**, v.3, n.1, p.104-126, 2010.

ANEXO I

Periódicos consultados durante a pesquisa
A Batalha
A Esquerda
A Manhã
A Noite
A Rua - Semanário Ilustrado
A Voz do Chauffeur
Almanak Laemmert
Architectura Brasil
Beira Mar
Correio da Manhã
Crítica
Diário Carioca
Fon Fon
Gazeta de Notícias
Illustração Brasileira
Jornal da Moças - Revista Feminina
Jornal do Brasil
Jornal do Comércio
Lusitânia
O Brasil
O Fluminense
O Globo
O Imparcial
O Jornal
O Malho
O Paiz
Revista da Semana