INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Atividades Filarmónicas na Lezíria Ribatejana: 1945-1990

Bruno Filipe Cristóvão de Brito

Doutoramento em História Moderna e Contemporânea, na especialidade em Sociedade e Economia, Política e Cidadania

Orientadora:
Doutora Maria Luísa Brandão Tiago de Oliveira, Professora Associada,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Fevereiro, 2026

SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

Atividades Filarmónicas na Lezíria Ribatejana: 1945-1990

Bruno Filipe Cristóvão de Brito

Doutoramento em História Moderna e Contemporânea, na especialidade em Sociedade e Economia, Política e Cidadania

Orientadora:
Doutora Maria Luísa Brandão Tiago de Oliveira, Professora Associada,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Fevereiro, 2026

SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

Atividades Filarmónicas na Lezíria Ribatejana: 1945-1990

Bruno Filipe Cristóvão de Brito

Doutoramento em História Moderna e Contemporânea, na especialidade em Sociedade e Economia, Política e Cidadania

Júri:

Doutora Maria João Mendes Vaz, Professora Associada do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa (Presidente);
Doutora Maria Alexandre Lopes Campanhã Lousada, Professora Associada da FLUL da Universidade de Lisboa;
Doutor José Manuel Viegas Neves, Professor Auxiliar da FCSH da Universidade Nova de Lisboa;
Doutor Rui Filipe Duarte Marques, Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto;
Doutor Paulo dos Mártires Lopes Teodoro de Matos], Professor Auxiliar do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa;
Doutora Maria Luísa Brandão Tiago de Oliveira, Professora Associada do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.

Dedicatória

À memória da pessoa que me transmitiu o gosto pela História, pela Cultura e pela Música. Que me levou a entrar no movimento associativo ainda em criança e do qual me sinto herdeiro intelectual. Tinha o sonho de me ver concluir o doutoramento, mas infelizmente não chegou sequer a ver a conclusão do mestrado. Ao meu saudoso avô materno, Manuel Mourinho Cristóvão!

Agradecimentos

A construção desta tese apenas foi possível com a colaboração de várias pessoas, singulares e coletivas, as quais começo por agradecer de forma generalizada, receando não referir alguém.

Em particular e em primeiro lugar, quero agradecer à Doutora Luísa Tiago de Oliveira pela persistência, profissionalismo e espírito crítico com que conduziu o processo de investigação, mas também pela sua humanidade e forma como me fez crescer não só como investigador, assim como pessoa.

Agradeço à minha mulher e à minha filha pelo apoio moral e muita compreensão pelas minhas ausências em geral por motivos profissionais. Ainda no espetro familiar, não poderia deixar de agradecer aos meus pais e ao meu irmão por acreditarem nas minhas capacidades e me transmitirem motivação.

Estou muito grato pelas ajudas prestadas por dois amigos: Fábio Faria e João Raquel. O primeiro, doutor em História Moderna e Contemporânea, músico filarmónico e amigo de longa data, prontificou-se sempre para me esclarecer quanto a questões burocráticas. O segundo, então maestro nas bandas de Santo Estêvão e Alenquer, pessoa com vasta experiência no meio filarmónico, ajudou-me a definir os dois casos estudados localizados na margem esquerda do rio Tejo.

Quanto a instituições, quero agradecer ao Arquivo Distrital de Santarém, na pessoa de Leonor Lopes; à Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, nas pessoas de João Bernardino, Augusto Flôr e Elvira Magusto; ao Arquivo Histórico da Fundação INATEL, na pessoa de Luís Reis; ao Museu Municipal de Azambuja, nas pessoas de Nuno Nobre, José Machado Pereira e Carina Simões; à Rede de Bibliotecas do Município de Azambuja, na pessoa de Joanna Whitfield; ao Ateneu Artístico Vilafranquense, nas pessoas de José Brissos, Álvaro Figueiredo, Américo Borda d'Água e Pedro Cairrão; ao Centro Cultural Azambujense, especificamente às direções presididas por Fátima Rafael e José Braz Santos, bem como a António Santos, Cristina Cristóvão, Graça Coração, Joaquim Paula e Jorge Santos; à Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, nas pessoas de António Silva e José Salgueiro; à Sociedade Filarmónica União Samorense, nas pessoas de João Gomes e David Ramos.

Quero agradecer aos maestros João Ramos, Luís Balão, Carlos Gonçalves e aos músicos com que toquei, dentro e fora do contexto filarmónico, bem como a todos os professores e colegas com quem troquei experiências no meio académico.

Por último, não posso deixar de agradecer ao meu gato Xavier pela companhia que me fez na fase final da escrita da tese.

Financiamento

O processo de investigação que levou à elaboração da presente tese de doutoramento foi alvo de financiamento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (F.C.T.), concessão identificada pela referência 2022.13150.BD.

Resumo

Perante a ausência de estudos transversais sobre o Movimento Associativo Filarmónico na Lezíria Ribatejana e a atual fragilidade destas bandas, na presente tese é analisada a sua evolução entre 1945 e 1990. O estudo incide sobre o período marcado pelo declínio da prática filarmónica no pós-Segunda Guerra Mundial e por um processo de progressiva revitalização iniciado a partir de 1969. A investigação enquadra-se nas políticas culturais do Estado Novo e da transição democrática, analisando o impacto do poder local, do associativismo e dos organismos de gestão dos tempos livres.

Metodologicamente, recorre-se à análise de fontes arquivísticas, periódicos, legislação, materiais audiovisuais e da história oral, através de uma abordagem de micro-história aplicada a quatro casos estudados. A investigação revela que as filarmónicas da Lezíria funcionaram como espaços de sociabilidade, formação musical e resistência cultural, conhecendo um novo dinamismo ao longo das décadas de 1970 e 1980.

Palavras-Chave

Banda Filarmónica; Associativismo; Lezíria Ribatejana; Políticas Culturais; História Cultural.

Abstract

Given the lack of comprehensive studies on the Associative Philharmonic Movement in the Lezíria Ribatejana region ant the current fragility affecting these bands, this thesis analyses their evolution between 1945 and 1990. The study focuses on a period marked by the decline of philharmonic activity in the post-Second World War context and by a process of gradual revitalization beginning in 1969. The research is framed within the cultural policies of the Estado Novo and the subsequent democratic transition, examining the impact of local power, associativism and institutions responsible for the management of leisure time.

Methodologically, the study draws on archival sources, periodicals, legislation, audiovisual materials and oral history, using a micro-historical approach applied to four case studies. The analysis shows that philharmonic bands from Lezíria functioned as spaces of sociability and musical training, experiencing renewed dynamism throughout the 1970s and 1980s.

Keywords

Wind Band; Associativism; Lezíria Ribatejana; Cultural Policies; Cultural History.

Índice

Índice de Tabelas e Figuras……..xiii

Glossário……...xv

Capítulo 1. Dó Ré Mi – Introdução……1

Capítulo 2. A Prática Filarmónica Em Portugal……..19

2.1. Conceito de Banda Filarmónica……...19

2.2. Surgimento e Estabelecimento das Bandas Filarmónicas……..……..24

2.2.1. Agrupamentos Musicais Anteriores…….24

2.2.2. Associativismo……..…….. 25

2.2.3. Perspetivas Sobre a Génese das Filarmónicas.……..……..29

2.2.3.1. Sociedades de Concerto……...…….29

2.2.3.2. Bandas Militares e Bandas Civis…….....30

2.2.3.3. Grupos Musicais da Igreja……..……..34

2.2.4. O Despertar, a Afirmação e o Início da Crise da Filarmonia...……..36

2.2.5. Distribuição e Tipologia das Filarmónicas no Continente e Ilhas (de Meados do Século XIX até à Segunda Guerra Mundial)……..40

2.2.6. Uma Outra Prática Filarmónica: O Canto Coral……..47

2.2.7. A Banda e o Contexto Social Local…….49

2.3. Notas Conclusivas…..……...52

Capítulo 3. A Lezíria Ribatejana em Foco…….……...55

3.1. Ribatejo: o Geográfico e o Administrativo……..56

3.1.1. O Ribatejo Geográfico……..……...…56

3.1.2. O Ribatejo Administrativo……...……60

3.2. Transformações Demográficas e Económicas.……63

3.3. Notas Conclusivas…….……...77

Capítulo 4. Harmonia: A Filarmónica é o Acorde dos seus Elementos……..81

4.1. Filarmónicas da Lezíria……..……..……82

4.1.1. Ateneu Artístico Vilafranquense……..84

4.1.2. Centro Cultural Azambujense……..94

4.1.3. Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão……...107

4.1.4. Sociedade Filarmónica União Samorense……..113

4.2. Perfis de Filarmónicos……...……...……..118

4.2.1. Ateneu Artístico Vilafranquense……..118

4.2.2. Centro Cultural Azambujense……..120

4.2.3. Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão……121
4.2.4. Sociedade Filarmónica União Samorense……122
4.3. As Bandas e a Tauromaquia……..……123
4.4. Notas Conclusivas.……129
Capítulo 5. Diminuendo: O Declínio do Exercício Filarmónico (1945-1969) ...……131
5.1. A Folclorização e as Filarmónicas..…….....131
5.2. Gestão Corporativa dos Tempos Livres e as Filarmónicas..……...156
5.3. O Poder Local e as Filarmónicas……167
5.4. A Junta de Província do Ribatejo e as Filarmónicas……..……173
5.5. Associações Filarmónicas Enquanto Espaço da Oposição…….177
5.6. Falta de Recursos nas Bandas……..……..183
5.6.1. Recursos Humanos……183
5.6.2. Recursos Materiais……188
5.7. Notas Conclusivas…….193
Capítulo 6. Crescendo e Fermata: Da Mudança de Paradigma ao Auge da Atividade Filarmónica (1969-1990) ...……...……197
6.1. Concursos e Colóquios Sobre Bandas de Música Civis……198
6.1.1. Os I e II Grandes Concursos Nacionais de Filarmónicas e Bandas de Música Civis……198
6.1.2. Concursos Regionais e Festivais de Bandas de Música…….207
6.1.3. Colóquios Pelo Futuro das Bandas Civis…….…….215
6.2. As Transformações Locais e Culturais Pós-25 de Abril……227
6.2.1. O Poder Local……229
6.2.2. Políticas Culturais……...…….……...…...232
6.2.3. Da F.N.A.T. ao INATEL…….…….…….235
6.2.4. A Participação de Filarmónicas na Feira do Ribatejo Pós-25 de Abril.……..238
6.2.5. Novas Sedes: o «Novo» Ateneu Artístico Vilafranquense……...……..242
6.3. As Mulheres no Associativismo Filarmónico…….245
6.4. O Impulso das Escolas de Música Filarmónicas…….251
6.5. Os Apoios Institucionais……258
6.6. Portugal, a C.E.E. e as Filarmónicas……...261
6.7. Dinâmicas Associativas: Bailes, Cooperação entre Bandas e Outras Atividades…..265
6.8. O Projeto Pioneiro da Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja…….…..269
6.9. Notas Conclusivas.……275

Capítulo 7. Fá, Sol, Lá, Si – Conclusão……...……277

Fontes……...……...291

Arquivos Públicos……....291

Arquivos Privados Institucionais…….291

Arquivos Pessoais……...…….291

Periódicos……...……..291

Documentação Legal……...…….291

Fontes Impressas……...……...292

Materiais Audiovisuais.……...…….293

Testemunhos Orais……...……....293

Bibliografia……...……..…295

Exposições……..……303

Webgrafia…….…….305

Índice de Tabelas, Gráficos e Figuras

Tabela 3.1. A evolução demográfica nas freguesias de Azambuja (concelho de Azambuja), Samora Correia, Santo Estêvão (concelho de Benavente) e Vila Franca de Xira (concelho de Vila Franca de Xira) de 1945 a 1991……64

Tabela 3.2. A evolução dos fluxos migratórios nos concelhos de Azambuja, Benavente e Vila Franca de Xira entre 1950 e 1991……66

Tabela 3.3. Distribuição da população ativa por setor de atividade nos concelhos de Azambuja, Benavente e Vila Franca de Xira (1960 a 1991)……...……...75

Tabela 4.1. Bandas dos Concelhos da Lezíria Ribatejana na Atualidade……83

Tabela 6.1. Bandas concorrentes ao I Concurso Regional de Bandas de Música do Ribatejo (1969)…….……210

Gráfico 3.1. Evolução da População Ativa por setor: Concelho de Azambuja……76

Gráfico 3.2. Evolução da População Ativa por setor: Concelho de Benavente……77

Gráfico 3.3. Evolução da População Ativa por setor: Concelho de Vila Franca de Xira…….77

Figura 1.1. Interseção Temática da Tese……4

Figura 3.1. As Divisões do Ribatejo……..58

Figura 3.2. Campinos nos campos da Golegã, 1870……...70

Figura 3.3. Monumento à Praça de Jorna, em Azambuja……...71

Figura 4.1. Fanfarra 1º de Maio de 1891……85

Figura 4.2. Atual logótipo do Ateneu Artístico Vilafranquense……....94

Figura 4.3. Sociedade Filarmónica Azambujense, 1877……95

Figura 4.4. Atual logótipo do Centro Cultural Azambujense……...107

Figura 4.5. Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, 1910……108

Figura 4.6. Carimbo da Sociedade Filarmónica Estevense, 1942……109

Figura 4.7. Atual logótipo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão……112

Figura 4.8. Sociedade Filarmónica Samorense, 1888……..113

Figura 4.9. Atual logótipo da Sociedade Filarmónica União Samorense……118

Figura 4.10. Inauguração da Praça de Ouros de Azambuja, 1901……127

Figura 5.1. Cartaz Publicitário da Corrida de Toiros da Primeira Feira de Maio de Azambuja, 1901…….145

Figura 5.2. Campinos, 1850…….147

Figura 5.3. Parada Agrícola de Vila Franca de Xira, 1907……..149

Figura 6.1. Uma Saxofonista da Lezíria Ribatejana, Cristina Cristóvão…….251

Figura 6.2. Elenco da Escola de Música do Ateneu Artístico Vilafranquense……254

Glossário

A.A.V. – Ateneu Artístico Vilafranquense

B.E.J.C.A. – Banda Escola Juvenil do Concelho de Azambuja

C.A.T. – Centro de Alegria no Trabalho

C.C.A. – Centro Cultural Azambujense

C.E.E. – Comunidade Económica Europeia

C.R.P. – Centro de Recreio Popular

F.A.O.J. – Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis

F.C.G. – Fundação Calouste Gulbenkian

F.E.D.E.R. – Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

F.N.A.T. – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho

F.P.C.C.R. – Federação das Coletividades de Cultura e Recreio

F.S.E. – Fundo Social Europeu

INATEL – Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores

S.E.C. – Secretaria de Estado da Cultura

S.F.S.E. – Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão

S.F.U.S. – Sociedade Filarmónica União Samorense

S.N.I. – Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo

S.P.N. – Secretariado da Propaganda Nacional

Capítulo 1. Dó Ré Mi - Introdução

Encontram-se distantes os tempos em que a atividade filarmónica na região ribatejana da Lezíria prosperava. A banda filarmónica representava no seu contexto local um elemento de prestígio e um pilar cultural.

Atualmente, o Movimento Filarmónico encontra-se fragilizado, com pouco poder financeiro, decorrente da reduzida contratação para as filarmónicas prestarem serviços. Restam-lhes alguns serviços contratados pela paróquia da localidade, pela junta de freguesia, pela câmara municipal e, por algumas comissões de festas e associações tauromáquicas, como procissões, desfiles, corridas de touros e poucos concertos, em eventos anuais.

Os problemas atuais destes agrupamentos musicais não se circunscrevem ao nível financeiro. A quase inexistente renovação de instrumentistas de origem local nos quadros da banda leva à diminuição de recursos humanos. A falta de recursos humanos gera a necessidade de serem contratados músicos exteriores, ação que torna possível a execução de peças musicais de elevada exigência, transmitindo um grande esplendor musical ao público que assiste. Porém, a contratação de músicos exteriores significa um aumento nas despesas da associação. Além da falta de músicos, existem cada vez menos disponibilidade por parte de pessoas para assumir cargos dirigentes nas associações, levando a que sejam, muitas vezes, os próprios músicos a desempenhar essas funções. A escassez de novos elementos deve-se em parte às condutas sociais atuais, mas também à pouca dinamização por parte das autarquias e/ou organismos culturais. Diariamente, os órgãos sociais das associações a que estas filarmónicas se encontram vinculadas formulam e debatem ideias sobre as formas de superar estas dificuldades.

O surgimento do surto pandémico do Novo Corona Vírus (Covid-19) provocou a suspensão da atividade dos agrupamentos musicais, afetando as suas fontes de rendimento. As bandas filarmónicas conseguiram sobreviver ao impacto do confinamento sanitário através de subsídios atribuídos pelas autarquias. Atualmente, após o levantamento das restrições, as bandas retomaram a sua atividade.

Neste contexto, existe atualmente uma candidatura coordenada por Paulo Lima para elevar o Movimento Filarmónico Português ao estatuto de Património Cultural Imaterial da UNESCO. Esta candidatura pretende valorizar o Património Cultural Português, tal como foi conseguido nas candidaturas anteriores do *fado* e do *cante alentejano*. Este movimento filarmónico existe

desde o século XIX no nosso país, com características próprias, entre elas a prática participada no interior das associações que o constituem[1].

A presente investigação surge na sequência dos esforços que têm sido levados a cabo nos últimos anos, com vista à manutenção das bandas filarmónicas localizadas na Lezíria do Ribatejo.

Na ausência de um estudo transversal que aborde diversas filarmónicas da Lezíria, esta tese tem por objetivo analisar a evolução do Movimento Associativo Filarmónico da Lezíria Ribatejana entre o pós-Segunda Guerra Mundial e o final da década de 1980, inserindo-o no contexto filarmónico português e na dinâmica sociopolítica e cultural da região.

Apesar do estado de crise na atividade filarmónica ter início com a instauração da Ditadura Militar, definimos como baliza cronológica inicial desta tese o ano de 1945, por corresponder quer à vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, que alterou o panorama político internacional, quer às reformulações internas do regime do Estado Novo. Como baliza cronológica final apontamos o ano de 1990, de modo a abranger o 25 de Abril e o processo de entrada na C.E.E., configurando um tempo em que, devido a diversos fatores favoráveis, a sociedade portuguesa e diversas instituições culturais se encontravam financeiramente mais desafogadas e a vida cultural portuguesa prosperou.

Quer Pedro Marquês de Sousa[2], quer Bruno Madureira[3] escreveram sobre a existência de uma crise no Movimento Filarmónico em Portugal, nítida desde a instauração do regime ditatorial do Estado Novo no país, acentuando-se esta no pós-Segunda Guerra Mundial, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960. Esta situação de crise apenas seria invertida a partir de 1980. Atendendo ao enquadramento jurídico das filarmónicas e das políticas culturais durante o Estado Novo, bem como as mudanças ocorridas após o 25 de Abril de 1974 e reconhecendo as bandas como espaços de sociabilidade e como agentes de troca cultural, assim como a sua ligação às populações locais, o nosso propósito central é o seguinte: compreender quais os

[1] BICAS, Carlos. Inscrever as Bandas Filarmónicas como Património Imaterial da Humanidade. Em: *Rostos.PT* [Em linha]. 25 de outubro de 2020 [consult. 2026-01-24]. Disponível em: https://www.rostos.pt/inicio2.asp?cronica=13001038&mostra=2.

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

[3] MADUREIRA, Bruno. *Maestro Silva Dionísio (1912-2000) e o contexto das bandas de música em Portugal*. Coleção Músicos Ocultos. Lisboa: Edições Colibri, 2019.

fatores que estiveram na origem do período de crise e quais os que contribuíram para a sua superação.

Apresentamos como casos estudados quatro bandas filarmónicas localizadas na região da Lezíria Ribatejana, em que a vida das populações foi marcada pelo contacto direto ou indireto com o rio Tejo e os seus afluentes. São estas, na margem direita do rio, a Banda do Centro Cultural Azambujense, da vila e concelho de Azambuja e, a Banda de Música do Ateneu Artístico Vilafranquense, da cidade e concelho de Vila Franca de Xira. Na margem esquerda, estudamos as bandas da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, da vila de Santo Estêvão, e da Sociedade Filarmónica União Samorense, da cidade de Samora Correia, ambas localizadas no concelho de Benavente. Apesar estarem integradas na divisão administrativa da Província do Ribatejo aquando da sua existência, as quatro localidades encontram-se em dois distritos diferentes: no Distrito de Lisboa as localidades da margem direita e no Distrito de Santarém as da margem esquerda.

A escolha destas filarmónicas deveu-se à acessibilidade e ao estado de preservação dos documentos, bem como à disponibilidade imediata que demonstraram em colaborar com o processo desta investigação. No entanto, por norma, não existiu, ao longo dos anos, uma preocupação com a constituição de arquivos associativos, encontrando-se muitas vezes os documentos em caixas e/ou dossiês, depositados em armários, quando não aglomerados sem qualquer organização em sótãos, caves ou compartimentos "esquecidos" do edifício, o que dificulta a sua utilização, por não estarem inventariados e catalogados. Em alguns casos, a documentação é preservada apenas durante um curto espaço de tempo. Acontece, também, ser perdida ou estragada documentação, devido a momentos de mudança de sede da associação ou a falta de condições no edifício, visível pela entrada de águas pluviais.

Neste contexto, torna-se clara a dificuldade de acesso a uma diversidade significativa de fontes escritas nos arquivos das filarmónicas, o que limita de forma considerável a possibilidade de uma reconstrução histórica rigorosa e abrangente destas entidades. A escassez documental restringe a análise de múltiplas dimensões da atividade filarmónica, como a gestão administrativa, a evolução organizacional, o repertório executado, os modelos de financiamento ou o impacto sociocultural das associações nos contextos em que se inserem.

Inicialmente, a investigação abordará as origens e o desenvolvimento do Movimento Filarmónico em Portugal, explorando o seu enquadramento histórico, as particularidades regionais, a evolução desde a sua génese até meados do regime do Estado Novo e os paralelismos internacionais com agrupamentos musicais característicos de outros países.

A relação entre a Lezíria Ribatejana e as bandas filarmónicas será central, compreendendo as transformações na região, as vivências sociais, a função social da filarmónica, a sua contribuição para a identidade local e o seu papel como agente intercultural.

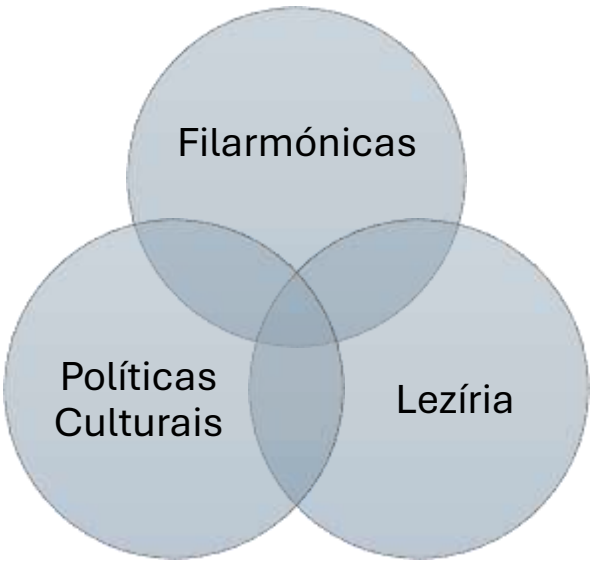
Cada banda filarmónica estudada será objeto de uma caracterização específica, atendendo ao seu percurso histórico, identificando os seus músicos, diretores e maestros e, explorando as sociabilidades existentes entre os seus integrantes.

O impacto das mudanças sociais e políticas nas bandas filarmónicas durante o Estado Novo será cuidadosamente examinado, nomeadamente as políticas culturais, como as políticas de folclorização, os organismos de gestão dos tempos livres, a vigilância sobre as associações e a resistência ao regime desenvolvida nas associações filarmónicas.

O estudo não negligenciará os fatores logísticos, os recursos humanos, o instrumental, os padrões de afinação e os eventos marcantes que impulsionaram a atividade filarmónica na Lezíria.

Assim como as mudanças sociais e políticas ocorridas durante o regime ditatorial, também analisaremos as transformações ocorridas após o 25 de Abril, como a entrada permanente de mulheres como instrumentistas nas filarmónicas, a mudança na visão governamental sobre a cultura, as alterações estruturais, as dinâmicas de promoção, as consequências da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia e a criação da primeira Banda-Escola Juvenil a nível concelhio, em Azambuja, completam o quadro desta investigação.

Figura 1.1. Interseção Temática da Tese



Elaboração própria.

Esta investigação situa-se na interseção entre três grandes áreas temáticas: as bandas filarmónicas, a Lezíria e as políticas culturais que moldaram o desenvolvimento das atividades filarmónicas na região ao longo do espaço temporal em estudo, recorrendo a inúmeras obras vindas de diferentes áreas disciplinares como a Antropologia, a Geografia, a Musicologia e a Sociologia, além da História.

A análise do movimento filarmónico como um fenómeno cultural complexo encontra na obra de Peter Burke, *O que é História Cultural*[4], um quadro teórico importante. A ênfase da "Nova História Cultural" no simbólico, nas interpretações e na cultura material permite uma abordagem mais profunda e multifacetada do tema, considerando as diversas dimensões que envolvem as bandas filarmónicas.

Em *Questionamento à volta de três noções*[5], Maria de Lourdes Lima dos Santos explora a relação entre Alta Cultura, Cultura Popular e Cultura de Massas, desafiando ideias pré-concebidas. A autora critica a visão que separa rigidamente a Alta Cultura, associada à erudição, da Cultura Popular, vista como expressão autêntica do povo. Santos argumenta que esta divisão ignora as complexas interações e transformações que ocorrem entre elas. Além disso, a autora questiona a forma como a Cultura de Massas é frequentemente retratada como um produto da indústria cultural, desprovida de valor. Lima dos Santos defende que a Cultura de Massas, apesar dos seus riscos, pode ser um espaço de expressão e resistência, capaz de moldar identidades e gerar debates importantes. Em vez de categorias rígidas, a autora propõe uma análise que privilegie as inter-relações, tendo em conta os contextos históricos e sociais nos quais essas formas culturais se desenvolvem e se influenciam mutuamente.

Por seu turno, António Firmino da Costa explora a complexa relação entre cultura e relações sociais, destacando a formação de identidades socioculturais como um processo dinâmico, moldado pelas relações sociais e contextos culturais em obras de vários tipos. Na sua obra *Sociologia*[6], o autor enfatiza a importância dos sistemas de posições sociais na constituição de identidades, a interconexão entre cultura e interesses e a natureza omnipresente da cultura na estrutura social. Costa realça a relevância de conceitos como rituais, identidade e sociabilidade para analisar a ligação entre Cultura e relações sociais. O autor discute ainda o

[4] BURKE, Peter. *O que é a História Cultural*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, 2012 [2005].

[5] SANTOS, Maria Lourdes dos. Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a Cultura Popular, a Cultura de Massas). Em: *Análise Social*. 1988, volume 24, pp.689-702.

[6] COSTA, António Firmino da. *Sociologia*. 6ª edição. Lisboa: Quimera Editores, 2009 [1992].

papel das organizações como atores coletivos que moldam relações de poder. Esta obra de Costa oferece um quadro teórico robusto para analisar as dinâmicas entre cultura e relações sociais em diversos contextos. No que respeita às políticas culturais, Firmino da Costa, embora não especificando, desenha num artigo publicado na revista científica *OBS*[7] um quadro teórico importante para a compreensão do papel do Estado na promoção e no desenvolvimento do movimento filarmónico. A análise das políticas públicas na área da cultura, bem como a classificação das políticas culturais em diferentes tipologias conceituais, permite uma reflexão sobre o impacto das políticas estatais no movimento filarmónico.

Ainda sobre as políticas culturais, no seu artigo para a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*[8], Rui Vieira Nery explora a relação entre o Estado Novo e as políticas culturais, com foco na música. O autor descreve como o regime de Salazar, após um período inicial de contenção orçamental, passou a implementar uma política cultural própria a partir de 1933, através do Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.). Nery destaca a distinção estabelecida pelo Estado Novo entre "Alta Cultura" e "Cultura Popular e Espetáculos". A primeira, destinada a uma minoria, era apoiada através de organismos públicos como o Instituto de Alta Cultura. A segunda, voltada para a maioria da população, era utilizada como ferramenta de entretenimento e doutrinação político-ideológica. O S.P.N. centralizou o controlo da vida cultural, licenciando espetáculos, distribuindo subsídios e promovendo iniciativas como a Exposição do Mundo Português de 1940. O autor menciona, também, a criação de organizações sindicais corporativas, como o Sindicato Nacional dos Músicos, que controlavam o exercício profissional na área musical, e o papel da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (F.N.A.T.) na promoção da prática artística amadora. Nery aborda ainda o papel da Emissora Nacional na produção de programas musicais e na formação de artistas, bem como a reabertura do Teatro Nacional de São Carlos em 1940. A partir da década de 1950, destaca a criação da Radiotelevisão Portuguesa (RTP) e o início das atividades musicais da Fundação Calouste Gulbenkian, que tiveram um impacto significativo na vida musical portuguesa. Por último, o autor aponta as mudanças na estrutura governamental relacionadas com a cultura e conclui com uma breve referência ao período posterior à Revolução de Abril de 1974.

---

[7] COSTA, António Firmino da. Políticas Culturas: Conceitos e Perspectivas. Em: *OBS*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1997, (2), pp.10-4.

[8] NERY, Rui Vieira. Políticas Culturais. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX: L-P*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 3, pp.1017-1024.

A importância do associativismo em Portugal é destacada por Luís Filipe Maçarico no artigo Um Olhar Sobre a Resistência Cultural Associativa[9], incluído na obra *Espaços, Redes e Sociabilidades: Cultura e Política no Movimento Associativo Contemporâneo*. O autor traça um panorama histórico do associativismo em Portugal, desde as suas origens até à contemporaneidade, mostrando como ele contribui para a humanização dos espaços e para a construção de uma sociedade mais justa e solidária. No caso das bandas filarmónicas, a sua ligação a associações recreativas reforça o seu papel como agentes de desenvolvimento social e cultural.

A análise da evolução do movimento filarmónico em Portugal, desde as suas origens até ao Estado Novo, passa necessariamente pela obra de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa*[10], onde é analisado o panorama musical em Portugal, destacando a influência estrangeira e as dificuldades de desenvolvimento ao longo dos séculos XIX e XX. Este estudo contribui para a compreensão do contexto em que as bandas filarmónicas surgiram e se desenvolveram, bem como os desafios que enfrentaram ao longo do tempo.

Ainda sobre o desenvolvimento das bandas filarmónicas portuguesas nos séculos XIX e XX, em *Bandas de Música na História da Música em Portugal*[11], Pedro Marquês de Sousa explora o papel crucial das bandas filarmónicas na democratização da cultura musical em Portugal desde o século XIX. Estas bandas, com origens ligadas a músicos militares e à propagação do liberalismo, democratizaram o acesso à música erudita, influenciando o gosto musical popular, especialmente no meio rural. Sousa destaca que as bandas filarmónicas são espaços importantes para a prática musical amadora, o convívio social e a construção da identidade cultural das populações. Além de formarem músicos, especialmente em instrumentos de sopro e percussão, estas bandas têm enfrentado diversas crises ao longo da

[9] MAÇARICO, Luís Filipe. Um Olhar Sobre a Resistência Cultural Associativa. Em: Joana Dias PEREIRA, Maria Alice SAMARA e Paula GODINHO. *Espaços, Redes e Sociabilidades: Cultura e Política no Movimento Associativo Contemporâneo*. Lisboa, Instituto de História Contemporânea, 2016, pp.62-78.

[10] BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

[11] SOUSA, Pedro Marquês de Sousa. *Bandas de Música na História da Música em Portugal*. 2ª edição. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2017.

história, nomeadamente durante o Estado Novo, mas têm demonstrado capacidade de recuperação e revitalização, sobretudo após a Revolução de Abril.

A importância das associações recreativas, onde se inserem as bandas filarmónicas, é destacada por Graça Índias Cordeiro no artigo enciclopédico Associações Recreativas[12], presente na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX: A-C*. A autora explora a natureza e o papel destas organizações voluntárias de carácter sociocultural e recreativo, mostrando como estas associações contribuem para a sociabilidade, o lazer e o desenvolvimento cultural local.

A evolução das bandas de música em Portugal, com destaque para o papel de Silva Dionísio, é explorada por Bruno Madureira em *Maestro Silva Dionísio (1912-2000) e o contexto das bandas de música em Portugal*[13]. Madureira descreve um período conturbado, política e economicamente, no início do século XX, que afetou negativamente o investimento em educação e cultura, e destaca a importância das bandas de música para a vida musical do país, especialmente no ensino musical e na formação de regentes.

Em *A Bem da Nação. As representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*[14], Cândida Cadavez explora a relação entre propaganda, censura e turismo durante o Estado Novo, mostrando como o regime utilizou o turismo como instrumento para promover a ideologia nacionalista e consolidar o seu poder. Porém, este estudo não indica se as bandas filarmónicas, enquanto agentes culturais, foram utilizadas para divulgar a imagem idealizada de Portugal e reforçar os valores do regime.

Em *Folclorização em Portugal: Uma Perspectiva*[15], Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco analisam a folclorização como um processo cultural moderno que moldou e institucionalizou práticas tidas como convencionais, mobilizando populações rurais a representar essas tradições. Distinguindo folclorismo de folclorização, Branco e Castelo-

---

[12] CORDEIRO, Graça Índias. Associações Recreativas. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal: A-C*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 1, pp.82-3.

[13] MADUREIRA, Bruno. *Maestro Silva Dionísio (1912-2000) e o contexto das bandas de música em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 2019.

[14] CADAVEZ, Cândida. *A Bem da Nação. As representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*. Lisboa: Edições 70, 2017.

[15] CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas. Folclorização em Portugal: Uma Perspectiva. Em: Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO e Jorge Freitas BRANCO. *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora, 2003, pp.1-21.

Branco focam no processo de construção de práticas performativas, como música, dança e trajes, com o objetivo de representar tradições.

A partir dos anos 30, o Folclore institucionalizou-se em Portugal, com a criação de organismos governamentais que regularam a prática folclórica. Eventos como o concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal e o Museu de Arte Popular consolidaram a folclorização. Já após o 25 de Abril, o Folclorismo inovou nas abordagens e grupos. A regulamentação da prática folclórica buscou promover comportamentos expressivos específicos.

O Folclore tornou-se uma mercadoria turística, com grupos escolhendo entre autenticidade e satisfação do turista. O canto no Folclore dá voz ao povo na sociedade, e a institucionalização do folclore integra politicamente as populações rurais. O Folclore é um património em constante leitura social, com a transformação e apropriação da Cultura Popular pelos grupos dominantes. As exibições folclóricas apresentam um quadro atemporal do final do século XIX e início do séc. XX.

Ainda no que diz respeito ao período do Estado Novo, a obra de Ana Sofia Ferreira, *Entre a Tradição e a Modernidade – A vida quotidiana no Estado Novo*[16], contribui para a compreensão do papel das mulheres no movimento filarmónico. Ferreira explora o papel e a condição das mulheres durante o Estado Novo, mostrando como a ideologia do regime moldou o ideal de mulher salazarista. Com a democratização do país, as mulheres passaram a ter um papel mais ativo na sociedade, incluindo no movimento filarmónico, onde a sua presença se tornou cada vez mais comum e relevante.

A obra de Daniel Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*[17], explora a política cultural do Estado Novo, analisando como o regime de Salazar utilizou a Cultura Popular como instrumento de propaganda e controlo social. Melo destaca que o nacionalismo, a tradição e o "espiritualismo" eram elementos centrais na ideologia salazarista, moldando a ação política do Estado Novo. Este estudo contribui para a compreensão do papel das bandas filarmónicas como agentes culturais e de propaganda durante esse período.

[16] FERREIRA, Ana Sofia. *Entre a Tradição e a Modernidade – A vida quotidiana no Estado Novo*. Lisboa: Editorial Presença, 2024, pp.113-53.

[17] MELO, Daniel. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, 2ª edição, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2013 [2011].

Tendo as associações filarmónicas sido também espaços de reunião da Oposição ao regime ditatorial, importa-nos a obra de James C. Scott[18]. Em *Dominação e a Arte da Resistência*, Scott explora a dinâmica das relações de poder entre dominadores e dominados, focando nas formas de resistência subtis e quotidianas dos subjugados. C. Scott argumenta que a resistência não se manifesta apenas em atos abertos de rebelião, mas também em práticas dissimuladas, como a criação de "discursos ocultos" nos quais os dominados expressam as suas críticas e frustrações sem serem notados pelos dominadores. Scott destaca a importância da análise da linguagem, dos gestos e das práticas sociais para compreender as formas de resistência dos grupos subordinados, revelando a complexidade das relações de poder e desafiando as visões convencionais que enfatizam apenas a resistência organizada e visível.

Dado termos optado por estudos de caso, importa atender à *História dos Municípios e do Poder Local*[19], em que César Oliveira explora o impacto da ideologia centralizadora e corporativista do Estado Novo no Poder Local, incluindo a Província do Ribatejo. Oliveira descreve como o Estado Novo, sob o discurso do "Bem Comum", restringiu a autonomia das autarquias, tratando-as como extensões da administração central. O Código Administrativo de 1936 institucionalizou esta estratégia, controlando rigidamente as juntas de freguesia e câmaras municipais e centralizando o poder na figura do presidente da câmara municipal, de nomeação governamental. A abordagem de César Oliveira permitiu compreender as origens e a evolução administrativa local portuguesa, nomeadamente o impacto político e social das políticas adotadas pelo Estado Novo sobre os municípios e províncias, assim como a criação da província do Ribatejo. A estrutura administrativa imposta pelo Estado Novo procurou garantir a eficiência e fortalecer a coesão nacional através de um sistema autoritário, caracterizado por uma forte centralização dos poderes e pela limitação significativa da autonomia das autoridades locais. Esta centralização excessiva dificultou a aproximação à realidade das diferentes regiões do país. Já após o 25 de Abril, o Poder Local foi profundamente restruturado. Com a Constituição de 1976, as autarquias locais foram reconhecidas como entidades autónomas, marcando uma rutura com o modelo corporativo do Estado Novo e estabelecendo um novo quadro para a administração local em Portugal.

---

[18] SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Occult Transcripts*. Estados Unidos da América: Yale University Press, 1990.

[19] OLIVEIRA, César. *História dos Municípios e do Poder Local (dos Finais da Idade Média à União Europeia)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

Em *Para a História dos Tempos Livres em Portugal: da F.N.A.T. à INATEL (1935-2010)*[20], José Carlos Valente refere que a intensificação da regulação das associações de cultura, recreio e desporto, ao longo da década de 1950, aumentou o controlo sobre as suas atividades e os seus elementos através do reforço das competências da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (F.N.A.T.) com novos estatutos no início deste decénio, ultrapassando o número de associados, em 1958, da Federação Portuguesa de Coletividades de Cultura e Recreio.

Após a Revolução de Abril de 1974, o movimento filarmónico passou por um período de transformação, no sentido do aumento de recursos humanos e financeiros, como demonstra Eduarda Dionísio em As Práticas Culturais, capítulo da obra *Portugal: 20 Anos de Democracia* coordenada por António Reis[21]. Dionísio explora as mudanças ocorridas na produção e no consumo cultural ao longo dos anos 80 e início dos anos 90, mostrando como a cultura se tornou um terreno de disputa entre diferentes grupos e interesses. Neste contexto, as bandas filarmónicas, enquanto agentes culturais, tiveram que se adaptar às novas dinâmicas sociais e políticas.

Vários autores destacam a importância que teve a adesão à Comunidade Económica Europeia para Portugal no contexto pós-25 de Novembro de 1975, como por exemplo, António José Telo[22]. A crise económica, resultante de fatores internos e externos, tornou a adesão vital para a estabilização da democracia, buscando apoio financeiro a curto prazo e um novo equilíbrio económico a médio prazo. A adesão, contudo, enfrentou obstáculos políticos e só se concretizou após a formação do I Governo Constitucional de Mário Soares, culminando com a assinatura do tratado de adesão em 1985 e a entrada em vigor em 1986.

Passemos a obras particularmente relevantes para entender as dimensões geográficas dos casos estudados. A formação do Ribatejo, região onde se insere a Lezíria, é explorada por Jorge Gaspar em *As Regiões Portuguesas*[23]. Gaspar destaca a importância do Tejo como elemento

---

[20] VALENTE, José Carlos. *Para a História dos Tempos Livres em Portugal: da F.N.A.T. à INATEL (1935-2010)*. Lisboa, Edições Colibri, 2011.

[21] DIONÍSIO, Eduarda. As Práticas Culturais. Em: António REIS. *Portugal: 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, pp. 443-489.

[22] TELO, António José. A Revolução e a Posição de Portugal no Mundo. Em: Fernando ROSAS. *Portugal e a Transição para a Democracia (1974-1976). I Curso Livre de História Contemporânea, Lisboa 23 a 28 de novembro de 1988*. Lisboa: Edições Colibri, 1999, pp.275-315.

[23] GASPAR, Jorge. *As Regiões Portuguesas*. Lisboa: Direção-Geral do Desenvolvimento Regional, 1993.

unificador e a diversidade de paisagens e atividades que caracterizam essa sub-região portuguesa. A Lezíria constitui aquilo que Orlando Ribeiro[24] designa como uma das três divisões naturais do Ribatejo, caracterizada por uma paisagem de planícies localizadas nas proximidades do rio Tejo e, logo, contendo terrenos de grande fertilidade agrícola. As duas restantes sub-regiões ribatejanas são o Bairro, caracterizado pelo seu relevo montanhoso que compõe a paisagem das zonas oeste e norte do Ribatejo e, a Charneca, que apresenta extensões de árvores como sobreiros nas zonas limítrofes com o Alentejo. Estes estudos contribuem para a compreensão do contexto geográfico e histórico em que o movimento filarmónico se desenvolveu na Lezíria Ribatejana.

A presente investigação pretende colmatar a lacuna existente na literatura sobre a evolução do movimento filarmónico da Lezíria Ribatejana entre o período do pós-guerra e a década de 1980. Assim, aprofundará a análise da relação entre as bandas filarmónicas e as populações locais na Lezíria Ribatejana, explorando o seu papel na construção da identidade local, na promoção da sociabilidade e no desenvolvimento cultural local. Será também analisado o impacto das mudanças sociais e políticas ocorridas em Portugal no período entre o Pós-Segunda Guerra Mundial e a década de 1980 nas bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana, explorando como estas se adaptaram e responderam a tais mudanças. Além da perspetiva regional, a presente tese pretende ainda contribuir para o conhecimento sobre a história do Movimento Associativo Filarmónico da Lezíria Ribatejana, inserindo-o no contexto filarmónico português e na dinâmica sociopolítica e cultural da região[25].

Para alcançar os objetivos delineados, recorremos a determinados materiais e metodologias, que se indicam de seguida. Assim, através da análise de fontes documentais, bem como da utilização de outras metodologias, com destaque para a utilização da História Oral e para a análise de dados demográficos, a tese pretende constituir um estudo abrangente e inovador sobre o tema.

---

[24] RIBEIRO, Orlando, 2011. *Portugal: O Mediterrâneo e o Atlântico*. 8ª edição. Lisboa: Letra Livre, 2011 [1945].

[25] Tendo em atenção a problematização levantada, entre outros, por Paula Godinho, o conceito de "comunidade" é aqui evitado por pressupor uma unidade social que não corresponde à realidade empírica observada. Os termos "contexto social local", "tecido social local" e "população local" mostram-se mais adequados para analisar conjuntos sociais atravessados por clivagens de classe, interesses divergentes e conflitos sociais. GODINHO, Paula. Comunidade, Classes e Colectivos no Sul de Portugal (Couço, 1958-1962). Em: *Ler História*. 2001, (40), pp.127-39.

Foi analisada bibliografia proveniente das áreas científicas da História, da Sociologia, da Musicologia, da Etnografia e da Geografia. Efetuou-se, ainda, a recolha e análise de fontes escritas arquivísticas, a apreciação de materiais audiovisuais e foram realizadas e transcritas entrevistas, sendo os dados obtidos cruzados para permitir a construção de uma síntese histórica.

Foi utilizada a História Oral através da realização de 13 entrevistas, além de várias conversas informais não contabilizadas, a músicos e diretores afetos às bandas estudadas desde a década de 1950, bem como músicos, diretores e maestros integrados nos anos próximos e posteriores ao 25 de Abril de 1974.

Lozano[26] defende que a História Oral é um método, não só uma técnica, multidisciplinar, que integra diversas ciências sociais para analisar profundamente as fontes orais, considerando inclusive o inconsciente e a relação entrevistador-entrevistado. O autor enfatiza a importância da análise crítica, da contextualização e da complementação das fontes orais com outros documentos, exigindo do historiador uma postura reflexiva para produzir conhecimento histórico relevante.

Sobre as potencialidades da prática da História Oral, Luísa Tiago de Oliveira indica que «as memórias [propiciam] a matização, a complexificação, a atenção ao vivido, o cruzar do individual com o coletivo»[27]. Luísa Tiago de Oliveira defende, em *Notas Sobre História Oral*[28], que a recolha de testemunhos orais permite cruzar experiências coletivas e individuais, compreender motivações, reconstruir ambientes sociais e destacar tanto grandes eventos, como acontecimentos quotidianos de resistência ao poder vigente. Deste modo, a História Oral apresenta-se como fundamental para uma melhor compreensão dos fenómenos históricos, com destaque para o seu papel essencial na reconstrução de memórias e práticas em Portugal.

Na sua obra *A Caminho do 25 de Abril – Uma Organização Clandestina de Oficiais da Armada*, Oliveira diz-nos que "construir qualquer projeto com recurso a História Oral implica

[26] LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. Em: Marieta de Moraes FERREIRA e Janaína AMADO. *Usos & Abusos da História Oral*. 8ª edição. Rio de Janeiro, Brasil: Editora FGV, 2006 [1996], pp.15-25.

[27] OLIVEIRA, Luísa Tiago de, 2010. A História Oral em Portugal. Em: *Sociologia, Problemas e Práticas*. 2010, (63), p. 147.

[28] OLIVEIRA, Luísa Tiago de. Notas Sobre História Oral. Em: *ARTHE – Arquivar o Teatro*. *História Oral e metodologias da História Contemporânea: contributos para o estudo dos arquivos de Teatro*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, (4), pp.19-26.

necessariamente a seleção dos entrevistados e a eventual seleção dos entrevistadores"[29]. Neste caso, procurámos recolher os testemunhos orais a ser utilizados na presente tese, tendo por entrevistador um indivíduo bastante mais jovem que os entrevistados, mas cuja participação enquanto músico e membro de corpos gerentes associativos em bandas filarmónicas desde tenra idade, bem como os seus antecedentes familiares, levaram ao levantamento de possíveis barreiras que pudessem existir, o que tornou fluente o processo das entrevistas.

Inspirado na metodologia defendida por Ginzburg[30], pretendemos utilizar a Micro-História, delimitando a análise geograficamente à sub-região da Lezíria do Ribatejo, em quatro casos estudados. Através da compreensão das práticas de (e em) cada banda filarmónica, estabelecendo ligações com o envolvimento externo nesta, foi possível traçar o percurso desse agrupamento musical. O cruzamento das informações obtidas em cada estudo de caso permite definir o panorama filarmónico na região, representando uma história regional que, por sua vez, constará de um retrato (entre vários) do Associativismo Filarmónico Português no período cronológico em análise.

Sendo a tese centralmente informada pela Micro-História, procurámos não esquecer os ensinamentos da História Conectada defendidos por Sanjay Subrahmanyam[31], cruzando várias escalas de análise. Ao olharmos para as filarmónicas da Lezíria Ribatejana através da História Conectada, percebermos que estas não existiram isoladas, mas em diálogo constante com práticas musicais e associativas de outros contextos. Tal como noutros países como Espanha e os Estados Unidos, as bandas foram espaços de encontro, de aprendizagem e de identidade coletiva, adaptando influências externas às realidades locais. Esta perspetiva ajuda-nos a ver que, enquanto afirmavam a cultura da sua localidade e região, as filarmónicas faziam parte de uma rede maior de intercâmbios e de resistências culturais que ultrapassaram fronteiras.

Tendo em conta o objetivo principal deste estudo, compreender como evoluiu o Movimento Associativo Filarmónico na Lezíria Ribatejana entre 1945 e 1990, privilegiámos as fontes escritas recolhidas em arquivos associativos e periódicos, quer locais como regionais. O que se pretendeu ao atribuir esta primazia foi a compreensão de como foi vivido pelas filarmónicas

[29] OLIVEIRA, Luísa Tiago de. *A Caminho do 25 de Abril – Uma Organização Clandestina de Oficiais da Armada*. Coimbra: Edições 70, 2024, p.24.

[30] GINZBURG, Carlo, 1991 [1989]. *A Micro-História e Outros Ensaios*. Lisboa: DIFEL-Difusão Editorial Lda.

[31] SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Connected History – Essays and Arguments*. Londres, Reino Unido: Verso Books, 2022.

estudadas o período cronológico em análise, notando as suas fragilidades e sucessos. Tal documentação foi confrontada com informação de âmbito social e político mais vasto.

Foram recolhidas fontes em arquivos públicos, privados e particulares. A nível associativo, com vista à compreensão das práticas associadas a cada uma das filarmónicas, bem como as suas influências exteriores, a busca realizou-se nos arquivos do Centro Cultural Azambujense, do Ateneu Artístico Vilafranquense, da Sociedade Filarmónica União Samorense e da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão.

Entre os documentos recolhidos nos arquivos associativos constaram livros contabilísticos (que permitem visualizar o seu poder financeiro), comunicados à população (que testemunham o seu relacionamento com o tecido social local), correspondência com entidades políticas, empresariais e pessoas (que relatam o seu relacionamento com o exterior), os estatutos de cada associação (que definem as suas normas de funcionamento) e, ainda, algumas listas de músicos (mostrando a composição de género e de faixas etárias na sua constituição).

A consulta do arquivo particular de Manuel Mourinho Cristóvão mostrou-se importante por conter vários documentos etnográficos, musicais, alguns periódicos e cartazes.

Foi consultado o Arquivo Distrital de Santarém, enquanto arquivo público, tendo pesquisado, também, o Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque.

No Arquivo Distrital de Santarém, foram analisados livros de atas administrativas da Junta de Província do Ribatejo e da Junta Distrital de Santarém, de 1943 a 1974, através das quais podemos entender as medidas praticadas pelo poder político central na região indicada. Dentro da temática da Junta de Província do Ribatejo foram, ainda, analisados os boletins emitidos pela Junta, de 1936 a 1959.

No Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, foram consultados diversos periódicos de carácter paroquial, municipal e regional, além de cartazes. Os periódicos *O Meu Jornal* (da Paróquia de Azambuja), *Notícias de Azambuja* (título municipal próximo do regime do Estado Novo), *Vida Ribatejana* (de âmbito regional) e títulos locais como *Voz de Azambuja*, possuem o registo de eventos participados pelas bandas filarmónicas em estudo, das políticas autárquicas praticadas, bem como do relevo dado a diferentes tipos de práticas culturais por parte destes jornais. Os cartazes consultados permitiram contactar com a ligação entre as filarmónicas e os eventos tauromáquicos, assim como conhecer eventos organizados por estas bandas e o tipo de repertório utilizado. Em suma, a análise de periódicos e cartazes neste Centro de Documentação possibilitou a compreensão da relação entre as bandas e as populações locais, a nível regional.

No *Diário do Governo* e no *Diário da República* encontrámos diversa legislação sobre associativismo e, por consequência, sobre o exercício filarmónico.

A análise de vários documentos produzidos pela F.N.A.T., pelo Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres (INATEL) e pela Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio permite entender a forma como pretendiam atuar estes organismos de gestão da ocupação dos tempos livres dos trabalhadores em diferentes momentos na delimitação cronológica do presente estudo.

Não obstante, foi consultado o Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, assim como o Arquivo Histórico da Fundação INATEL. Na Confederação foram analisados documentos referentes às bandas estudadas, a eventos promovidos por esta instituição, ou que neles colaboraram e dados quantitativos sobre as filarmónicas a si filiadas.

A consulta do Arquivo Histórico da Fundação INATEL teve por foco analisar documentação relativa ao primeiro e ao segundo Concurso Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis, organizados pela F.N.A.T.

Além da análise de fontes escritas e testemunhos orais, também foram examinados materiais audiovisuais produzidos pela RTP de carácter musical, etnográfico e institucional, o que nos permite contactar com imagens de diferentes momentos do período cronológico em estudo, onde são visíveis eventos realizados. As imagens destes materiais audiovisuais tornam possível a comparação entre eventos em diferentes ocasiões.

Os filmes *Um Homem do Ribatejo* (1946) e *Ribatejo* (1949), realizados por Henrique Campos, assim como *Sangue Toureiro* (1958), realizado por Augusto Fraga, mereceram igualmente uma análise profunda, o que nos permitiu compreender a imagem aceite e propagandeada pelo regime do Estado Novo sobre o Ribatejo.

A presente investigação parte de um conjunto de hipóteses orientadoras, formuladas como propostas de interpretação a testar ao longo da investigação.

De forma geral, admite-se que o período compreendido entre 1945 e 1990 tenha correspondido, na Lezíria Ribatejana, a uma reconfiguração das atividades filarmónicas, mais do que a um processo linear de declínio e de revitalização.

Num plano de natureza mais política, procurou apurar-se em que medida tanto o declínio como a revitalização das bandas se relacionaram com fatores desta natureza. Procurou-se ainda averiguar se a vitalidade das filarmónicas dependeu da relação estabelecida com o poder local.

Num plano de natureza simbólica e cultural, averigua-se se a figura do campino, central nas festividades da Lezíria Ribatejana, resultou em grande medida de uma construção

promovida pelo Estado Novo, bem como se o processo de folclorização moldou as formas de apresentação e os contextos de exibição pública dos ranchos folclóricos e das bandas filarmónicas. Indaga-se, ainda, se a especificidade das bandas da Lezíria reside na sua atuação em festividades tauromáquicas.

No que respeita às dinâmicas internas das associações, levanta-se a hipótese de que, durante o Estado Novo, estas associações filarmónicas tenham funcionado como espaços de sociabilidade nos quais foi possível a expressão de formas discretas de oposição política. Coloca-se a hipótese de uma mudança na composição social das bandas, marcada pela entrada de mulheres, ocorrida após o 25 de Abril de 1974, refletir e ter conduzido a transformações mais amplas nas sociabilidades locais.

A presente tese apresenta uma estrutura essencialmente cronológica, que combina com uma lógica temática. *Dó-Ré-Mi - Introdução* e *Fá-Sol-Lá-Si – Conclusão* são os títulos dos capítulos de Introdução e Conclusão, respetivamente. A junção dos termos dos dois títulos forma a sequência de notas musicais descritas tecnicamente como "naturais" que existem na tradição musical ocidental. Ao completar a sequência iniciada em *Dó-Ré-Mi - Introdução*, *Fá-Sol-Lá-Si – Conclusão* indica o sentimento de fim de uma jornada percorrida ao longo dos capítulos nucleares de desenvolvimento que os separam.

O capítulo *A Prática Filarmónica em Portugal* procurará compreender o conceito de "banda filarmónica", a génese da prática filarmónica em Portugal, como esta se caracteriza, bem como as suas sociabilidades.

No capítulo *A Lezíria Ribatejana em Foco* caracterizar-se-á geográfica e etnograficamente esta unidade geográfica, ambiente em que foram criadas e se desenvolveram as quatro bandas analisadas.

A história de cada banda estudada, assim como a caracterização dos seus membros, será discutida no capítulo *Harmonia[32]: A Filarmónica é o Acorde dos seus Elementos*, o que permitirá uma análise mais detalhada sobre o percurso de cada banda. Será analisada, ainda, a relação entre as bandas estudadas e eventos tauromáquicos.

Em *Diminuendo[33]: O Declínio do Exercício Filarmónico (1945-1969)* são identificados os fatores sociais e políticos que provocaram o declínio acentuado do exercício filarmónico do

[32] Podemos considerar "Harmonia" como um conjunto de sons que formam um acorde, assim como um conjunto de membros, instrumentistas ou dirigentes associativos, formam uma banda filarmónica.

[33] "Diminuendo" é o nome atribuído à alteração para uma intensidade mais suave numa peça musical.

pós-Segunda Guerra Mundial até 1969, ano em que se verificaram vários eventos que dinamizaram esta atividade.

Em *Crescendo*[34] *e Fermata*[35]*: Da Mudança de Paradigma ao Auge da Atividade Filarmónica (1969-1990)* abordaremos acontecimentos benéficos para a atividade filarmónica. Começando por abordar o Grande Concurso Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis promovido pela F.N.A.T., prolongamos a análise até ao final da década de 1980, durante a qual se verificou a melhoria financeira e de recursos humanos disponíveis das bandas estudadas, o que levou mesmo à criação de projetos inovadores, como a Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja.

Esta tese pretende enriquecer a investigação científica sobre o Movimento Associativo Filarmónico Português, com um estudo transversal de bandas na região do Ribatejo, especificamente na região geográfica da Lezíria. Ao recorrer à Etnografia, à Geografia Humana e à Musicologia, além da História, este estudo multidisciplinar contribui para delinear novos caminhos de investigação sobre a relação entre o Movimento Associativo Filarmónico e o ambiente social, cultural, político e natural que o envolve. O estudo resulta, ainda, num repositório de informação sobre bandas filarmónicas para a Comunidade Não-Académica.

O processo de elaboração desta tese teve como principais limitações a falta de documentação existente nos arquivos associativos, além da falta de inventariação, o que atrasou a recolha e a análise das fontes escritas existentes. Deste modo, não foi possível aprofundar parte dos percursos das bandas estudadas ao longo do período cronológico indicado.

Poderão ser feitas novas investigações tendo como foco outras regiões naturais do Ribatejo ou de outras regiões sociopolíticas do país, assim como uma investigação geral a toda a região ribatejana. Além destas sugestões, propomos a realização de estudos sobre as associações recreativas e culturais a um nível regional enquanto espaços de resistência ao regime ditatorial do Estado Novo, assim como investigações sobre o desenvolvimento destas associações na conjuntura revolucionária posterior ao 25 de Abril.

---

[34] "Crescendo" aponta o efeito contrário a "diminuendo", significando um progressivo aumento de intensidade.

[35] "Fermata", também conhecido como "suspensão", é um símbolo que indica que se deve sustentar a nota musical situada em baixo deste até decisão contrária do maestro. Desta forma, esta indicação transmite um sentimento de auge na peça musical.

Capítulo 2. A Prática Filarmónica Em Portugal

Com o objetivo de compreender o percurso do Movimento Filarmónico Português e perceber de que forma este surgiu, se consolidou e entrou em crise em Portugal, torna-se necessário, em primeiro lugar, definir o conceito de "banda filarmónica". Esta definição permitirá distinguir este tipo de agrupamento de outras práticas musicais contemporâneas, nomeadamente orquestras e fanfarras, bem como apresentar modelos distintos de agrupamentos musicais internacionais. Procurar-se-á, ainda, compreender a estrutura organizativa e funcional de uma banda filarmónica.

Apesar de nos referirmos a um "Movimento Filarmónico Português", as bandas que o constituem tiveram percursos diferenciados, devido à região e tecido social local que envolve e abriga cada uma, bem como percursos de desenvolvimento distintos. Assim, existem tendências de funcionamento e desenvolvimento das bandas que, de acordo com Pedro Marquês de Sousa[36], fundamentam a consideração de três regiões geográficas: Norte de Portugal Continental; Sul de Portugal Continental; Arquipélagos da Madeira e dos Açores.

2.1. Conceito de Banda Filarmónica

Na procura de uma definição conjunta de "banda" e "filarmónica", passemos em revista alguns autores cujas definições contribuirão para alcançar este objetivo.

A palavra "Filarmonia", segundo Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça, resulta da "junção das palavras gregas *Philos* [Amor ou gosto] e *Harmonia* [Música], traduzindo-se literalmente como «Amor à Música»"[37]. Afirmações generalistas aparecem também em Jorge Costa Pinto: para o autor, o termo "Filarmónica" designa uma sociedade musical de amadores (sociedade de concertos), ou uma banda de músicos civis, podendo também aludir a uma orquestra gerida pelos seus elementos e composta por músicos profissionais[38].

Pedro Marquês de Sousa defende[39] que "uma banda distingue-se de outro qualquer agrupamento de sopros por dispor de mais do que um executante em cada tipo de instrumento". Existem dois tipos de agrupamento musical em Portugal apelidados de "banda" que

---

[36] SOUSA, Pedro Marquês de. *Bandas de Música na História da Música em Portugal*. 2ª edição. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2017, pp.29-40.

[37] BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes, eds. Filarmonia. Em: *Dicionário de Música (Ilustrado): A-H*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962, volume 1, p.513.

[38] PINTO, Jorge Costa. *Conversas Sobre História da Música*. Lisboa: Edições Colibri, 2017.

[39] SOUSA, 2017, p.2.

correspondem à definição proposta anteriormente por Sousa, as bandas filarmónicas e as bandas militares.

Segundo Paulo Lameiro, André Granjo e Pedro Bento, uma banda filarmónica é um "agrupamento musical constituído por instrumentos de sopro e percussão"[40]. Poder ser, também, designada por "«banda», «banda de música», «banda civil», «filarmónica», «música»" ou «banda de sopros», tanto sopros de madeira como de metal.

Consideremos de seguida alguns agrupamentos contemporâneos às bandas filarmónicas, como as fanfarras e as orquestras. Uma orquestra é definida por Borba e Lopes-Graça como um "agrupamento musical composto por instrumentos de sopro, cordas e percussão"[41].

"Fanfarra", como nos revela Miguel Ribeiro, nomeia um agrupamento com um "modelo misto de aerofones de bocal e vários instrumentos de percussão […], tanto nas fanfarras ligadas a organismos militares ou militarizados, como nas civis ligadas a instituições locais"[42].

O panorama internacional das bandas de música reflete uma grande diversidade de formas e expressões, refletindo não só a especificidade dos contextos culturais de cada país, mas também as influências históricas e sociais que moldaram o desenvolvimento destes agrupamentos.

Segundo Dan Rager[43], nos Estados Unidos da América, a forma predominante de agrupamento musical para além das bandas militares é a *brass band*, um tipo de conjunto constituído exclusivamente por instrumentos de sopro da família dos metais, acompanhados por percussão. Este tipo de banda está geralmente associado a atuações em desfiles e cerimónias públicas, revelando uma forte ligação à tradição marcial e cerimonial que caracteriza grande parte da cultura musical norte-americana. A ausência de madeiras e o foco nos metais conferem-lhe um timbre poderoso e uniforme, adequado às necessidades performativas de exterior e à projeção sonora em espaços abertos.

---

[40] LAMEIRO, Paulo, GRANJO, André e BENTO, Pedro. Bandas Filarmónicas. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX: A-C*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 1, p.108.

[41] BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. Orquestra. Em: *Dicionário de Música (Ilustrado): I-Z*. Lisboa: Edições Cosmos, 1963, volume 2, p.327-8.

[42] RIBEIRO, Miguel Ângelo. Fanfarra. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX: C-L*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 2, pp.454-5.

[43] RAGER, Dan. *In Search of the Wind-Band, An International Expedition Exploring 16 countries*. Estados Unidos da América: Great Lakes Music Publishing, 2017.

Já na Dinamarca, a configuração das bandas revela uma realidade distinta. Aqui, as bandas militares continuam a ser os principais agrupamentos de instrumentos de sopro e, embora mantenham a sua ligação às forças armadas, apresentam frequentemente atuações em contextos civis, contribuindo de forma significativa para a vida cultural e social das populações. Esta dualidade funcional – militar e civil – permite uma maior integração da música de banda na sociedade dinamarquesa, promovendo uma ligação mais direta entre as instituições do Estado e os cidadãos.

A Irlanda, por sua vez, apresenta um modelo musical mais híbrido, não se limitando à valorização de um único tipo de agrupamento. O país conjuga as características *brass bands* com grupos de executantes de gaita-de-foles, um instrumento profundamente emblemático da identidade cultural celta. O repertório destas formações é amplamente dominado por temas folclóricos, revelando um forte apego às raízes musicais e à tradição oral. Esta combinação de instrumentos e estilos proporciona uma sonoridade distinta, que alia o rigor da formação musical ocidental à expressividade dos elementos convencionais.

Nas realidades latino-americanas do México e do Brasil, observa-se um fenómeno de sincretismo musical particularmente interessante. Embora as bandas de sopro destes países se baseiem em modelos europeus no que diz respeito aos instrumentos utilizados e à tipologia das peças interpretadas, integram também elementos autóctones, nomeadamente ritmos e instrumentos característicos das respetivas tradições culturais. Esta fusão resulta numa identidade sonora própria, em que a herança europeia é reconfigurada através das lentes do património musical local. Assim, as bandas tornam-se um espaço de afirmação da cultura nacional, enquanto estabelecem diálogo com a tradição internacional.

No caso de Espanha, a expansão das bandas civis está profundamente ligada a um contexto histórico muito específico. Esta particularidade deveu-se, em grande parte, ao destacamento de bandas pertencentes à Milícia Nacional[44] para determinadas cidades, onde permaneceram por longos períodos[45]. Esta presença prolongada teve um efeito dinamizador sobre o tecido cultural urbano, ao ponto de a burguesia oitocentista ter tomado a iniciativa de fundar bandas de música

[44] Grupo espanhol de cidadãos armados formado no século XIX para defender o sistema constitucional de governo. GALLEGO, Alfredo Llamas. La educación musical en Benavente durante la Restauración (1875-1902): la banda de la milicia nacional y la academia municipal de música (1875-1887). Em: *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*. 2004, (14), pp.189-208.

[45] VELÁZQUEZ, David Muñoz. *La Banda de Música de Toro (1875-2002)*. Tese de doutoramento, Universidade de Oviedo, 2018.

civis, muitas vezes sob a alçada das autarquias locais. Este impulso burguês reflete uma vontade de apropriação cultural da música de banda enquanto expressão de prestígio social e de promoção do espaço público, contribuindo para a consolidação das bandas como instituições sociais fundamentais no panorama musical espanhol.

Ao compararmos as formas musicais internacionais acima descritas com a realidade das bandas filarmónicas portuguesas, torna-se evidente tanto a existência de traços comuns como de características distintivas que conferem uma identidade própria ao caso português. Esta análise comparativa permite compreender como, em Portugal, as bandas filarmónicas se afirmaram como um fenómeno cultural de grande relevância social, mantendo, ao mesmo tempo, uma ligação com práticas e tradições transnacionais.

Tal como em Espanha, onde as bandas civis floresceram com o apoio das autarquias e da burguesia, também em Portugal o movimento filarmónico teve um forte enraizamento local, sendo frequentemente impulsionado por coletividades populares, instituições religiosas ou associações recreativas. No entanto, ao contrário do caso espanhol, em que a origem está fortemente ligada à permanência de bandas militares nas cidades, em Portugal a génese das bandas filarmónicas está mais associada à iniciativa civil e social, muitas vezes com ligações à Igreja ou às festividades religiosas, nomeadamente as procissões e festas patronais. A presença marcante das bandas nestes contextos confere-lhes um papel central nas dinâmicas culturais das localidades, particularmente no interior do país.

Relativamente ao modelo das *brass bands* norte-americanas, as bandas filarmónicas portuguesas apresentam diferenças significativas, tanto ao nível da constituição instrumental como da sua função. As bandas portuguesas integram instrumentos de sopro de madeira (como clarinetes, flautas e saxofones), para além dos metais e da percussão, o que lhes permite uma maior diversidade tímbrica e uma flexibilidade interpretativa mais ampla. Esta composição mista aproxima-as, em termos sonoros e funcionais, das orquestras de sopros europeias e distingue-as das *brass bands*, cuja instrumentação se restringe exclusivamente aos metais e percussão. Além disso, enquanto as *brass bands* norte-americanas estão frequentemente associadas a desfiles e cerimónias de carácter militar ou patriótico, as bandas filarmónicas portuguesas assumem um papel mais abrangente, atuando em concertos, festividades religiosas, eventos comunitários e até concursos nacionais.

A realidade irlandesa, com a coexistência de *brass bands* e agrupamentos de gaitas-de-foles centrados num repertório folclórico, oferece um interessante ponto de contraste. Em Portugal, embora não se observe uma divisão tão explícita entre tipos de agrupamento, o repertório popular ocupa igualmente um lugar central nas bandas filarmónicas. Muitas formações

interpretam arranjos de música popular portuguesa, marchas populares, fados e até modas regionais, o que revela uma profunda ligação à cultura local. Esta dimensão social e afetiva aproxima a prática portuguesa da irlandesa, na medida em que ambas se enraízam no tecido identitário das populações e valorizam o património musical como forma de expressão cultural.

Quanto às experiências do México e do Brasil, onde as bandas de sopro incorporam instrumentos e ritmos próprios das culturas locais, o caso português apresenta um fenómeno semelhante, embora menos marcado ao nível rítmico e instrumental. Em Portugal, apesar de a instrumentação se manter dentro de um modelo mais clássico europeu, a interpretação de repertórios locais, como as marchas e os hinos religiosos, confere uma dimensão de apropriação cultural comparável. A flexibilidade com que as bandas filarmónicas adaptam o seu repertório ao contexto local e às exigências das celebrações populares revela uma vitalidade semelhante à das bandas latino-americanas, embora num registo mais conservador no que toca à inovação instrumental.

Michael Kennedy indica que o termo "banda militar" designa "uma banda do exército, marinha ou força aérea, [bem como], qualquer outra banda do mesmo género"[46]. Existem também outras formações semelhantes: orquestras e fanfarras.

Por fim, à semelhança da Dinamarca, onde as bandas militares desempenham funções também em contextos civis, em Portugal as bandas militares coexistem com as filarmónicas, mas estas últimas assumem uma presença muito mais significativa no quotidiano das populações. As bandas filarmónicas, geralmente compostas por músicos amadores, desempenham um papel formativo de grande importância, funcionando muitas vezes como escolas de música e espaços de iniciação artística para crianças e jovens. Esta vertente pedagógica é uma das marcas mais distintivas do modelo português, permitindo a renovação contínua das formações e garantindo a sua sustentabilidade.

Em síntese, as bandas filarmónicas portuguesas partilham com outras congéneres internacionais diversos elementos estruturais e funcionais, como a ligação às festividades populares, a dimensão social ou a adaptação de repertórios. Estes grupos possuem, ainda, uma forte componente educativa e diversidade instrumental.

Por fim, definimos as bandas filarmónicas portuguesas como agrupamentos musicais compostos por secções de instrumentos de sopro (de madeira e metal) e de percussão, cujos executantes são amadores, voluntários e sem formação musical para além da obtida na banda,

[46] KENNEDY, Michael, ed.. Banda Militar. Em: *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994, p.59.

o que as distingue das bandas militares e das orquestras, onde os músicos são profissionais, remunerados e com formação musical institucional, além das orquestras possuírem secções de instrumentos de cordas.

2.2. Surgimento e Estabelecimento das Bandas Filarmónicas

2.2.1. Agrupamentos Musicais Anteriores

Os agrupamentos musicais que antecederam as bandas filarmónicas são diversos e remontam a diferentes períodos históricos. Nos séculos XII e XIII, surgiram as "Charamelas", conjuntos de instrumentos de sopro, como a charamela (instrumento de palheta de madeira), tambores e trompetes naturais[47].

A partir do século XV, foram introduzidos os sacabuxas (antepassados dos trombones) e os municípios passaram a ter seus próprios agrupamentos musicais, oferecendo entretenimento à população e serviços à aristocracia[48].

No século XVI, com o desenvolvimento dos instrumentos de cordas, estes passaram a substituir os instrumentos de sopro em diversos contextos, como em espaços fechados, o que deu origem à formação da "orquestra" no século XVII. Já os conjuntos de sopro, devido à sua mobilidade, deram origem às "bandas militares" no século XVIII.

Um exemplo de banda militar do final do século XVIII é a Banda da Guarda Nacional Francesa, considerada a primeira banda de sopros moderna. Essa banda era composta por clarinetes, flautas, trompas, fagotes, serpentões, trombones, clarins, cornetas, timbales, tambores, triângulo e bombo[49].

A função de diretor musical também evoluiu ao longo do tempo, consolidando-se na figura do maestro. Desde o século XV, os grupos musicais sentiram a necessidade de um coordenador, inicialmente representado pelo cravo e pelo 1º violino. No final do século XVIII, o pianoforte passou a compartilhar essa função com o 1º violino[50].

---

[47] KENNEDY, Michael, ed.. Banda Filarmónica. Em: *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994, p.59; VIEIRA, Ernesto. Banda. Em: *Diccionario Musical*. Lisboa: J.G. Pacini, 1899, pp.80-2.

[48] MOTA, Graça. *Crescer nas Bandas Filarmónicas – Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Edições Afrontamento, 2009, pp.20-1.

[49] RAGER, 2017, p.11.

[50] FOSTER, Myles Birket. *History of the Philharmonic Society of London. 1813-1912*. Milton Keynes, Reino Unido: Franklin Classics Trade Press, 2018 [1912], p.6.

No século XIX, com o aumento da complexidade das peças e do número de músicos, surgiu a figura do maestro como conhecemos hoje, um elemento dedicado unicamente à direção musical do grupo. Os primeiros maestros modernos foram Spohr e Mendelssohn[51].

Apesar do modelo do maestro moderno e da utilização da «batuta»[52], introduzida por Carl Maria Von Weber, no *Barroco* utilizou-se um «bastão de regência» que, ao bater no chão, indicava o andamento e o ritmo pretendidos pelo diretor musical. A utilização deste bastão foi proibida após a morte de Jean Baptiste Lully (1632-1687).

Este compositor foi o diretor musical da corte do rei Luís XIV de França, responsável por criar, juntamente com Molière, o género de ópera francês, tal como um inovador na arte da composição, o que lhe atribuiu vários seguidores até ao tempo presente. Em 1687, enquanto dirigia a sua orquestra de câmara numa cerimónia onde se celebrava a recuperação de Luís XIV, bateu com o bastão no pé, o que lhe provocou gangrena e o levou a falecer[53].

A evolução na organização dos agrupamentos musicais oitocentistas pode ser observada através da análise de documentos históricos, como as reimpressões datadas de 1912 presentes na obra de Foster[54] sobre a Philharmonic Society of London, que teve Spohr como maestro.
Em suma, os agrupamentos musicais que antecederam as bandas filarmónicas passaram por diversas transformações ao longo da história, desde os grupos de gaiteiros medievais até as charamelas, as orquestras e as bandas militares, entre outros. A evolução dos instrumentos musicais, a criação de novos géneros musicais e a consolidação da figura do maestro foram elementos importantes nesse processo.

2.2.2. Associativismo

Sérgio Pratas indica que as bandas filarmónicas, como sociedades de instrução e recreio, juntam em si atividades de instrução, fruição e criação cultural. "Estas [sociedades de instrução e recreio] começam por ser marcadas pelo elitismo (e também pela exclusão das mulheres),

[51] BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música (Ilustrado): A-H*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962, volume 1, pp.420-2.

[52] Instrumento utilizado pelos maestros para indicar o andamento das peças e a dinâmica musical, bem como entradas de músicos.

[53] GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007, p.364.

[54] FOSTER, 2018, p.6.

disseminando-se social e espacialmente a partir de meados do século [XIX]"[55]. O autor aponta, ainda, que este tipo de associativismo veio possibilitar às populações a existência de novos espaços de sociabilidade e lazer.

Dada a dimensão associativa das bandas, lembre-se que uma associação é um grupo organizado e democrático que resulta numa pessoa coletiva formada por pessoas singulares, os sócios. Estes desenvolvem o seu trabalho em função de um objetivo comum[56].

As modificações nos ritmos de trabalho proporcionadas pela Revolução Industrial originaram tempos assumidos como livres, o que levou ao surgimento de atividades lúdicas para estes períodos e à constituição de associações recreativas. As atividades de lazer tiveram três funções: o descanso; o divertimento; o desenvolvimento social, cultural e pessoal do indivíduo[57].

Antes da consolidação do associativismo moderno, a beneficência social e atividades correlativas em Portugal eram, em grande medida, asseguradas por instituições convencionais como as misericórdias, as confrarias e as corporações de ofício, estruturas de matriz fortemente religiosa ou corporativa que regulavam aspetos essenciais da vida social e profissional. Contudo, ao longo do século XIX, assiste-se a uma transformação profunda deste modelo, com a abolição das corporações profissionais e o surgimento de novas formas organizativas enquadradas no espírito do liberalismo e da modernidade. É neste contexto que emergem as associações de carácter civil, fundadas com o propósito de responder às carências sociais das populações, especialmente das classes trabalhadoras urbanas e rurais. Estas novas instituições, enraizadas em valores como a solidariedade, a democracia participativa e o voluntariado, assumem-se como agentes ativos na promoção do bem-estar coletivo, substituindo

[55] PRATAS, Sérgio. *Associações, democracia e utopias reais. O caso das associações de cultura, recreio e desporto*. Tese de doutoramento, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2021, pp.143-4.

[56] LEMOS, Ana. *A Banda Filarmónica como Associação e meio de Animação Sociocultural: Estudo de caso da Banda de Amares*, Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, 2013.

[57] CORBIN, Alain. *História dos Tempos Livres: O Advento do Lazer*. Lisboa: Teorema, 2001; DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e Cultura Popular*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

progressivamente as estruturas convencionais e contribuindo para a construção de uma sociedade civil mais autónoma e interveniente[58].

Segundo Joana Pereira, "As instituições [filarmónicas] fundadas entre as camadas populares […], distinguem-se pela associação do cultivo da música à mutualidade, revelando assim o peso das solidariedades pré-modernas"[59]. A autora revela que "o mutualismo pressupunha […] a ideia de igualdade na relação entre os indivíduos, estabelecendo, a par dos deveres, os mesmos direitos para todos os participantes"[60].

As sociedades filarmónicas, além de assegurarem apoio social, são também um centro de educação, quer musical quer social[61]. Estes agrupamentos musicais surgiram num ambiente cultural herdeiro do Romantismo, onde os intelectuais defendiam que o alargamento social do acesso à cultura iria criar uma Sociedade renovada, contrária à estrutura do Antigo Regime[62].

Sousa[63] revela que, beneficiando do contexto social vivido no séc. XIX, as bandas filarmónicas transformaram-se num veículo de democratização cultural. Estes fatores, segundo Bruno Madureira[64], contribuíram para a difusão do movimento associativo filarmónico pelo território português.

O prestígio social atribuído a este tipo de associação explica o facto de, como afirma Graça Mota, "os apoiantes, mecenas e fundadores das Sociedades Filarmónicas foram muitas vezes"[65] pessoas ilustres do tecido social local. Estes "assumiam um papel específico nas sociedades

---

[58] MAÇARICO, Luís Filipe. Um Olhar Sobre a Resistência Cultural Associativa. Em: *Espaços, Redes e Sociabilidades: Cultura e Política no Movimento Associativo Contemporâneo*. Lisboa: Instituto de História Contemporânea, 2016, pp. 62-78.

[59] PEREIRA, Joana. *Associativismo Livre: Uma História de Fraternidade e Progresso (1834-1926)*. Coimbra: Edições Almedina, 2020, p.121.

[60] PEREIRA, 2020, p.90.

[61] FREITAS, Pedro de. *História da Música Popular em Portugal*. Lisboa: Edição de Autor, 1946, pp.29-30.

[62] CATROGA, Fernando. Romantismo, Literatura e História. Em: José MATTOSO. *História de Portugal: O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, volume 5, pp.545-61.

[63] SOUSA, 2017, p.12.

[64] MADUREIRA, Bruno. *Bandas Civis no Terceiro Quartel do Século XX: Estudo de Casos com as Bandas de Quatro Concelhos*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2019, p.56.

[65] MOTA, Graça. *Crescer nas Bandas Filarmónicas – Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Edições Afrontamento, 2009, pp.22-23.

como benfeitores, beneméritos ou honorários"[66]. Porém, Pedro de Freitas aponta que são as classes menos abastadas, independentemente da sua profissão, que compõem e são o pilar das sociedades filarmónicas[67]. Assim, percebemos que, pelo menos durante um largo período, os cargos dirigentes das associações filarmónicas foram ocupados por pessoas com maior poder económico que tinham interesse em ter visibilidade no tecido social local, enquanto os músicos eram elementos da classe trabalhadora, sendo as bandas o resultado de uma relação dialética entre classe alta e classes populares ou "abastados" e "remediados".

Estruturalmente, as associações têm este tipo de configuração: os sócios formam uma Assembleia Geral (composta pela totalidade dos sócios), que elege a sua Mesa representativa (que coordena a Assembleia Geral), a Direção e o Conselho Fiscal. A direção administra os fundos, executa os estatutos e o regulamento. Subordinada às decisões da Assembleia Geral, a Direção é, ainda, sujeita à inspeção do Conselho Fiscal[68]. No entanto, muitas das bandas da zona Norte nas primeiras décadas do século XX não tinham ainda órgãos sociais[69]. João Freire esclarece que, através da sua estrutura, estas instituições simbolizam o Estado Moderno: a Assembleia Geral representa o poder soberano do Povo, a Direção corresponde ao poder executivo do Governo e o Conselho Fiscal ao poder judicial[70].

Em síntese, as sociedades filarmónicas, cuja existência foi permitida pelos tempos de lazer surgidos com a alteração dos ritmos de trabalho provocada pela Revolução Industrial, são associações recreativas baseadas nos valores da solidariedade, democracia e igualdade entre os seus sócios. Devido aos valores em que se baseiam, as associações filarmónicas são um espaço de heterogeneidade social. A junção de todos os sócios forma a pessoa coletiva, que é a filarmónica. A participação nestas associações é de carácter voluntário.

---

[66] PEREIRA, 2020, p.181.

[67] FREITAS, P., 1946, p.30.

[68] PEREIRA, 2020, p.123.

[69] SOUSA, 2017, p.33.

[70] FREIRE, João. Um Olhar Sociológico Sobre o Associativismo: O Clássico e o Contemporâneo. Em: VENTURA, Maria da Graça A.. *O Associativismo: das Confrarias e Irmandades aos Movimentos Sociais Contemporâneos*. Lisboa: Edições Colibri, 2006, pp.15-26.

2.2.3. Perspetivas Sobre a Génese das Filarmónicas

Entendemos existirem três teses sobre a formação da atividade filarmónica. Ou seja, se esta é herdeira da Sociedade Filarmónica fundada por João Domingos Bomtempo, dos grupos formados em contexto religioso ou, ainda, descendente direta das bandas militares.

2.2.3.1. Sociedades de Concerto

Em 1822, João Domingos Bomtempo fundou, em Lisboa, a Sociedade Filarmónica, inspirando-se no modelo da Philharmonic Society de Londres[71]. Seguindo a estrutura da Filarmónica londrina, a associação oferecia aos seus membros descontos nos bilhetes para concertos e adotava uma organização igualitária, sem hierarquia entre os músicos, cuja participação não era remunerada[72]. Essa abordagem diferenciava-se do contexto musical predominante em Portugal, onde a ópera italiana exercia forte influência.

Segundo Madureira[73], a criação da Sociedade Filarmónica refletia o desejo de Bomtempo em divulgar a música instrumental praticada na Europa, promovendo uma alternativa à hegemonia da ópera italiana. Destinada às elites, a associação teve um impacto relevante ao estimular a criação de sociedades musicais populares, ampliando o alcance da música erudita no país.

Contudo, a trajetória da Sociedade Filarmónica enfrentou desafios significativos. A filiação de Bomtempo ao liberalismo resultou em restrições impostas pelas forças absolutistas à realização de concertos, dificultando a continuidade do projeto. Conforme aponta Freitas[74], o encerramento definitivo da Sociedade Filarmónica ocorreu a 13 de março de 1828, quando D. Miguel subiu ao trono, instaurando um regime absolutista que perseguiu iniciativas associadas ao pensamento liberal. Assim, embora de curta duração, a Sociedade Filarmónica representou um marco na tentativa de renovação do cenário musical português.

Após a dissolução da Sociedade Filarmónica de Bomtempo, verificou-se um crescimento expressivo das sociedades de concerto em Portugal. Cascão[75] destaca a criação de instituições como a Academia Filarmónica (1838), a Sociedade Filarmónica Portuguesa, a Academia

---

[71] MADUREIRA, 2019, p.26.

[72] FOSTER, 2018, p.5.

[73] MADUREIRA, 2019, p.56.

[74] FREITAS, P., 1946, p.61.

[75] CASCÃO, Rui. Vida Quotidiana e Sociabilidade. Em: José MATTOSO. *História de Portugal: O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, volume 5, pp.517-41.

Melpomenense e a Sociedade Filarmónica Portuense (1840), consolidando um movimento de difusão da música instrumental. Esse crescimento foi particularmente evidente em Lisboa, onde, segundo Francesco Esposito[76], existiram 21 sociedades de concerto durante o reinado de D. Maria II, refletindo a importância crescente dessas associações no panorama musical do país.

Paralelamente, em 1834, foi fundada a associação mutualista Montepio Filarmónico, no seio da Irmandade de Santa Cecília. O Montepio Filarmónico, juntamente com outras organizações similares, contribuiu para a criação de um sistema que favorecia os músicos profissionais, promovendo um ambiente de monopólio e protecionismo em torno da classe musical[77]. Este aspeto revela a tentativa de organizar e regulamentar a profissão, fortalecendo a posição dos músicos no meio artístico e social.

Além das sociedades de concerto, João de Freitas Branco[78] observa o surgimento de novos grupos musicais, como formações de cordas e bandas filarmónicas, estas últimas inspiradas no modelo das bandas militares. Esse desenvolvimento demonstra a diversificação do cenário musical português no século XIX, abrangendo diferentes tipos de formações instrumentais e consolidando o movimento associativo musical no país.

2.2.3.2. Bandas Militares e Bandas Civis

O crescimento do movimento associativo musical em Portugal pode ser compreendido a partir de uma perspetiva social e geográfica. A sua disseminação não se limitou a um segmento específico da sociedade, alcançando tanto as elites quanto as classes populares. Além disso, houve uma expansão espacial significativa, com o movimento ultrapassando os centros urbanos e alcançando as periferias e zonas rurais[79].

Um elemento central para o desenvolvimento do Movimento Filarmónico português foi a influência das bandas militares na constituição das bandas filarmónicas. A presença das bandas

---

[76] ESPOSITO, Francesco. *«Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal»: associativismo musical e vida concertística na Lisboa Liberal (1822-1853)*. Lisboa: Edições Colibri, 2016, pp.179-80.

[77] Exposição *Ser Músico Em Portugal – 1750-1985: uma viagem pela história do associativismo musical em Portugal*. Monte Estoril: Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, 2 de julho a 6 de novembro de 2022.

[78] BRANCO, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. 4ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005 [1959], p.289.

[79] SOUSA, 2017, pp.15-6.

militares em todas as capitais de distrito e em diversas localidades contribuiu diretamente para a difusão da cultura musical. A influência das bandas militares nas bandas filarmónicas significou um processo de transferência de conhecimento técnico e artístico, no qual músicos e regentes das bandas militares desempenharam um papel fundamental na formação e no aperfeiçoamento das bandas civis[80].

A institucionalização das bandas militares como grupos musicais oficiais no final do século XVIII reflete um processo de transformação tanto funcional quanto artística. Inicialmente utilizadas para comunicação no campo de batalha, por meio de sinais emitidos por instrumentos de sopro, as formações musicais militares passaram por um processo de sofisticação musical. Com a crescente complexidade dos repertórios, tornou-se necessária a instrução formal dos músicos, promovendo a leitura e interpretação de partituras.

Além da sua função militar direta, as bandas militares desempenharam um papel fundamental na estrutura social e cultural. Elas não atuaram apenas no reforço moral das tropas e em cerimónias oficiais, mas também contribuíam para a ordem pública, realizando concertos abertos à população. Estes concertos públicos favoreceram a aproximação entre a música erudita e a sociedade, ampliando o seu alcance para além dos círculos aristocráticos[81].

A influência das bandas militares sobre as bandas filarmónicas manifestou-se de maneira estruturante, moldando tanto a formação dos músicos quanto a organização e a estética destes agrupamentos. Um dos principais fatores dessa influência foi o papel dos militares como professores e maestros, responsáveis por transmitir conhecimentos técnicos e teóricos aos civis. A transferência de saberes possibilitou a capacitação de músicos e a consolidação das bandas filarmónicas como instituições musicais relevantes.

Apesar das limitações estruturais que caracterizavam grande parte do movimento filarmónico português, especialmente nas regiões mais periféricas, algumas bandas civis conseguiram acompanhar, de forma relativamente próxima, a evolução orgânica e estética das principais bandas militares. Este fenómeno verificava-se sobretudo em zonas com maior dinamismo cultural e económico, como as regiões envolventes de Lisboa e do Porto, onde a proximidade aos grandes centros urbanos proporcionava um acesso mais facilitado a recursos

[80] SOUSA, 2017, pp.22-5.

[81] HERBERT, Trevor. «The band is the instrument»: military bands, the martial paradigm, the crowd and the legacy of the long nineteenth century. Em: Maria do Rosário PESTANA et al. *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, 2020, p.20.; RAGER, 2017, pp.1-7.

humanos qualificados e a correntes musicais mais atualizadas. Nestes contextos, a presença de maestros com formação mais sólida ou com contacto direto com os circuitos militares e académicos permitia que certas bandas civis implementassem práticas organizacionais mais exigentes, adotando novas metodologias de ensaio, estruturas instrumentais mais desenvolvidas e, sobretudo, repertórios mais modernos e tecnicamente exigentes[82].

Para além disso, a circulação do repertório entre as bandas desempenhou um papel fundamental na atualização e na coesão do panorama nacional das bandas. Na maioria dos casos, era a partir das bandas militares que se irradiavam as novas peças musicais, inicialmente através de cópias manuscritas que circulavam entre maestros e músicos. Este processo de difusão ocorria, num primeiro momento, para as bandas civis dirigidas por músicos militares ou ex-militares, que funcionavam como núcleos de mediação entre o repertório institucional e o tecido associativo civil. Posteriormente, essas mesmas bandas tornavam-se pontos de retransmissão do repertório, disseminando-o para outras formações menos favorecidas em termos de recursos e contactos[83].

Fábio Faria sugere que:

> "Muito do trabalho desenvolvido pelos maestros […], não se limita apenas aos ensaios e à condução da filarmónica em desfiles, concertos e outros eventos. Frequentemente, os maestros são também responsáveis pelo ensino da música junto de quem ainda se encontra a aprender para, futuramente, integrar a banda, quer ao nível do solfejo, quer quanto à prática instrumental. Esta situação encontra-se cada vez mais presente na realidade da maioria das bandas filarmónicas portuguesas. Por outro lado, são muitos os maestros que se dedicam à composição musical e que, após abandonarem a direção de uma determinada banda, deixam um vasto repertório, passível de ser interpretado ao longo dos anos seguintes"[84].

Este movimento contínuo de adaptação e circulação de repertório revela a existência de uma rede informal de partilha musical, estruturada em torno de laços pessoais e profissionais, que permitiu atenuar, ainda que parcialmente, as desigualdades entre as diferentes realidades filarmónicas do país. Através deste processo, verificava-se uma certa homogeneização do repertório a nível nacional, enquanto se promovia a manutenção de um património musical

[82] SOUSA, 2017, p.295-6.

[83] SOUSA, 2017, p.306.

[84] FARIA, Fábio. *Sociedade Filarmónica Ereirense: 100 Anos de História(s) e de Música(s)*. Ereira: Sociedade Filarmónica Ereirense, 2024, p.142.

comum, apesar das assimetrias evidentes no acesso à formação, aos meios e ao apoio institucional.

Além da formação musical, as bandas filarmónicas incorporaram elementos organizacionais e visuais das bandas militares. O uso de uniformes, a estrutura hierárquica e a escolha do repertório seguiram o modelo militar, criando um padrão estético e funcional que se perpetuou ao longo do tempo. Este processo reforçou a identidade visual e sonora das bandas civis, aproximando-as do universo militar.

A influência das bandas militares também pode ser observada no material didático adotado para a instrução musical. Os livros de solfejo utilizados nas bandas filarmónicas possuíam vínculos diretos com o ensino militar, como reflete o livro de Artur Fão[85], aprovado para o ensino na Armada. Apesar da existência de manuais de solfejo utilizados nos conservatórios, como o de Tomaz Borba[86], prevaleceram os métodos empregados pelas bandas militares, incluindo os escritos por Artur Fão e Freitas Gazul. Este facto demonstra que os músicos filarmónicos receberam uma formação alinhada com a dos músicos militares, consolidando a padronização do ensino musical no contexto das bandas civis.

A existência de influência das bandas militares sobre as bandas filarmónicas apenas terá sido possível após 1814, com o retorno dos batalhões portugueses da Guerra Peninsular. Durante o conflito, o contato dos militares portugueses com a organização musical de outros exércitos europeus proporcionou um novo entendimento sobre a estrutura e o funcionamento das bandas militares. Esse intercâmbio de experiências foi determinante para a modernização das bandas orgânicas dos grupos militares portugueses, conferindo-lhes uma organização mais eficiente e abrangente.

Antes do contacto com grupos musicais estrangeiros durante a Guerra Peninsular, as bandas militares em Portugal careciam de uma estrutura consolidada, limitando-se a formações básicas compostas essencialmente por instrumentos de percussão e pífaros. Após a reestruturação iniciada em 1814, as bandas militares obtiveram a organização e os conhecimentos necessários para mais tarde desempenharem um papel mais sistemático na formação musical dos civis[87]. Esta reorganização possibilitou uma transmissão mais efetiva de práticas musicais às bandas filarmónicas, contribuindo significativamente para o fortalecimento e a expansão do movimento filarmónico em Portugal.

---

[85] FÃO, Artur. *Solfejos – 1ª Parte*. 8º edição. Lisboa: Sassetti & C.ª, 1952.

[86] BORBA, Tomaz. *Solfejo – 1ª Parte*. 5ª edição. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1931.

[87] FREITAS, Pedro, 1946, pp.52-4.

2.2.3.3. Grupos Musicais da Igreja

Helena Lourosa[88] defende que o surgimento das bandas filarmónicas em Portugal está intrinsecamente ligado ao contexto religioso. Esta tese baseia-se na existência, desde o final do século XVII, de grupos musicais ligados à Igreja com características instrumentais semelhantes às futuras filarmónicas. Embora estas formações possuíssem outras designações, a autora argumenta que elas não estavam completamente desvinculadas da estrutura das bandas filarmónicas que viria a consolidar-se no século XIX.

Segundo Lourosa[89], as bandas filarmónicas resultaram da interseção de diversos grupos musicais de caráter religioso que, ao longo do tempo, assimilaram influências externas. No início do século XIX, estes grupos incorporaram modelos estruturais e organizacionais provenientes das bandas militares e das sociedades de concerto, fator que contribuiu para a formalização e expansão destes grupos. Deste modo, a evolução das bandas filarmónicas significou um processo de fusão entre tradições musicais religiosas preexistentes e novas práticas institucionais, consolidando-se como uma expressão musical de ampla relevância sociocultural.

João de Freitas Branco[90] destaca a acessibilidade da música sacra nas igrejas e mosteiros, o que permitiu a população em geral assimilar os seus elementos e incorporá-los nas suas manifestações culturais. Embora não estabeleça uma conexão direta com as bandas filarmónicas, o autor sugere que a interação entre música sacra e música popular contribuiu para a formação de uma rica tradição musical em Portugal.

Indiretamente, Freitas Branco traça um elo entre a música sacra e as filarmónicas ao argumentar que a música popular — executada por músicos não profissionais — foi influenciada pela tradição sacra. Esta observação sugere que os elementos musicais litúrgicos, como melodias e harmonizações, podem ter sido assimilados pelas formações instrumentais populares que dariam origem às bandas filarmónicas.

Freitas Branco sugere que esta relação musical não se deu de maneira unilateral. A música popular, com os seus ritmos marcantes e melodias dinâmicas, também exerceu influência sobre

---

[88] LOUROSA, Helena Marisa Mato. *À sombra de um passado por contar: Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Discursos e percursos na história do movimento filarmónico português*, Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2012.

[89] LOUROSA, 2012, pp. 88-90.

[90] BRANCO, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. 4ª edição. Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005 [1959], pp.125, 230-1.

a música sacra, especialmente em festividades religiosas e celebrações populares. Essa troca mútua de influências teria enriquecido ambas as tradições musicais, promovendo diversidade e vitalidade na prática musical portuguesa.

No entanto, encontramos vários elementos que contradizem que a génese das bandas filarmónicas tenha ocorrido no meio eclesiástico do século XVII.

Pedro de Freitas argumenta[91] que, no início do século XIX, ainda não havia sinais concretos do surgimento das bandas de base popular em Portugal. Até então, predominavam grupos de instrumentistas de carácter privado e de pequena dimensão, como a charamela do arcebispo de Braga, que reunia entre quatro e dez músicos. Esta realidade contrasta com a estrutura mais ampla e organizada das futuras bandas filarmónicas.

Freitas também afirma[92] que o termo "filarmónica" só passou a integrar a sociedade portuguesa após a criação da Sociedade Filarmónica por Domingos Bomtempo, o que inviabiliza a existência dessas formações no século XVII. Segundo Freitas, assim como Vera Pereira[93], foi apenas em 1842 que se iniciou a criação das Sociedades de Recreio Popular, nas quais as filarmónicas passaram a ser integradas. Além disso, um fator técnico reforça essa linha de argumentação: a família dos saxofones, instrumentos essenciais para as bandas civis, só foi criada nesse mesmo ano, impossibilitando a sua presença em formações anteriores[94].

Outro ponto apresentado por Pedro de Freitas[95] para refutar a teoria da génese das bandas filarmónicas antes do século XIX na Igreja é a ausência, no século XVIII, de fornecedores de instrumentos para bandas em Portugal. Esse dado sugere que, até então, não havia uma estrutura consolidada para a existência dessas formações musicais, reforçando a ideia de que as bandas filarmónicas surgiram apenas no decorrer do século XIX, impulsionadas por novos modelos organizacionais e pelo desenvolvimento instrumental.

Além dos pontos indicados por Freitas, a análise da legislação, com foco no associativismo, revela que este apenas surgiu em Portugal no século XIX. O direito de associação apenas surgiu em Portugal com a Constituição de 1838[96]. O direito de associação vigorou até 1842, quando a

---

[91] FREITAS, P., 1946, p.39.

[92] FREITAS, P., 1946, p.60.

[93] PEREIRA, Vera Lúcia Silva. *«Caras, mas boas» - Música e Poder Simbólico (a partir da análise da Banda da Armada Portuguesa)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, 2008, p.48.

[94] MADUREIRA, 2019, pp.65-6.

[95] FREITAS, P., 1946, p.524.

[96] *Constituição Politica da Monarchia Portugueza*, 4 de abril de 1838, art. 14.º.

Constituição foi substituída pela Carta Constitucional. Só voltou a estar presente num documento legal em 1867, no Código Civil[97].

Perante as evidências apresentadas, consideramos que a génese das bandas filarmónicas não esteve diretamente ligada ao meio eclesiástico.

2.2.4. O Despertar, a Afirmação e o Início da Crise das Filarmónicas

Vários fatores possibilitaram o despertar do exercício filarmónico em Portugal no século XIX. O primeiro destes acontecimentos foi a Revolução Industrial. A Revolução Industrial, além de levar ao surgimento dos tempos livres dos trabalhadores, conduziu à aplicação de novas técnicas no fabrico de instrumentos musicais e ao aumento deste. A produção em grande escala tornou os instrumentos mais acessíveis ao comprador, uma vez que o seu custo de fabrico se tornou reduzido[98].

O desenvolvimento de novas técnicas de fabrico de instrumentos musicais revolucionou, também, a sua estética, capacidade e técnica de execução. A primeira grande revolução instrumental operada, possível pela criação de ligas metálicas, foi a invenção dos pistões, por Stoelzel e Blühmel, em 1817. O sistema de pistões permitiu o aparecimento das trompetes, tubas e eufónios, entre outros instrumentos de metal, tal como os conhecemos atualmente.

Em 1831, Theobald Boehm inventou o sistema de chaves para instrumentos, primeiro aplicado a flautas e depois a clarinetes. A invenção do sistema de pistões possibilitou a criação, em 1840, da família dos *saxhorns*, ou sax-trompas, pelo construtor de instrumentos belga Adolph Sax. Em 1842, aplicando um sistema de chaves, Adolph Sax criou a família de instrumentos que se tornou característica das bandas filarmónicas, os saxofones. No entanto, só patenteou esta última criação em 1846[99].

O aumento da produção de instrumentos musicais e da sua acessibilidade de aquisição permitiram o surgimento, em Portugal, de vários vendedores de instrumentos e a criação de grupos de músicos civis[100].

---

[97] *Codigo Civil Portuguez*, 1 de julho de 1867, art.s 359.º e 365.º.

[98] MADUREIRA, 2019, p.65; MOTA, 2009, p.23.

[99] HENRIQUE, Luís L.. *Instrumentos Musicais*. 8ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014 [1988], pp.302-4; MADUREIRA, 2019, pp.65-6.

[100] PEREIRA, 2008, p.50.

A criação de bandas filarmónicas, segundo Graça Mota[101], esteve a cargo de pessoas abastadas e influentes no contexto social local. Estas pessoas foram críticos musicais, letrados, professores, burgueses abastados, aristocratas e eclesiásticos. O custo financeiro da aquisição de instrumental, de fardamentos e da manutenção de uma associação só poderia ser suportado por pessoas com assinaláveis recursos. No entanto, as populações colaboraram com os indivíduos mais influentes para garantir a fundação das filarmónicas.

De acordo com Rui Cascão[102], foi a partir de 1870 que a prática filarmónica conseguiu uma maior difusão ao longo da hierarquia social, vindo das elites sociais para as camadas populares, assim como uma distribuição geográfica mais abrangente. Cascão afirma, também, que o músico filarmónico foi um agente de contacto musical das camadas populares com as elites sociais, desempenhando, também, a função de educador ao ensinar a interpretação de uma linguagem de símbolos (a leitura da partitura) a uma população maioritariamente analfabeta.

Enquanto sujeito popular que contacta com a música erudita das elites e a transmite aos seus congéneres, do mesmo modo que apresenta e introduz características populares na música erudita, consideramos o músico filarmónico como um "agente intercultural", seguindo a conceptualização proposta por Pierre Bourdieu[103].

A análise deste período, entre meados do século XIX e meados do século XX, revela um conjunto de transformações estruturais na cultura musical portuguesa, nas quais as bandas filarmónicas, outrora elementos centrais da vida cívica e cultural de muitas populações locais, viram progressivamente reduzido o seu papel e influência, em resultado de mutações no sistema político, nas práticas de sociabilidade e nos hábitos culturais da população.

Abordando o desenvolvimento do Movimento Filarmónico Português desde a sua génese até à instauração da Ditadura Militar, Dulce Simões diz-nos que:

> "O movimento filarmónico despontou neste contexto de transformação social, inspirado no modelo da Sociedade Filarmónica criada em 1822 pelo compositor João Domingos Bomtempo. As bandas filarmónicas eram agrupamentos novos, compostos por músicos amadores executantes de instrumentos de sopro, madeira, metal e percussão, com repertórios que entrelaçavam a música popular e a erudita. Na viragem para o século XX a classificação de

[101] MOTA, 2009, p.22-3.

[102] CASCÃO, 1993, p.525-6.

[103] BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Edições 70, 2010 [1979], p.85.

> "popular" na música foi progressivamente substituído por "folclore", com as linhas orientadoras da etnografia da I República Portuguesa (1910-1926) a serem continuadas na ditadura"[104].

O período entre 1870 e 1900 foi de grande crescimento para as bandas civis em Portugal, com expansão inicial nas cidades e posterior disseminação para as regiões periféricas. Entre 1900 e 1910, a criação de novas bandas diminuiu. O auge do desenvolvimento das filarmónicas ocorreu entre 1870 e 1880, impulsionado pela rivalidade política entre os partidos Regenerador e Progressista, que resultou na criação de bandas rivais em diversas localidades[105].

Com a implantação da Primeira República, a partir de 1910, verifica-se um impulso significativo no domínio da educação e da cultura, reflexo dos ideais republicanos de progresso, laicidade e promoção do saber. Neste novo enquadramento político e ideológico, assistiu-se à criação de novas coletividades e ao fortalecimento das já existentes, que, ganhando maior autonomia e apoio institucional, se tornaram pilares fundamentais da vida social nas localidades em que se inseriam. A sua ação estendia-se, muitas vezes, a regiões mais periféricas e menos desenvolvidas, funcionando como canais de disseminação de práticas culturais, educativas e recreativas. As bandas filarmónicas, as bibliotecas, os grupos de teatro amador e outras formas de associativismo passaram a constituir verdadeiros centros de dinamização cultural e formativa, contribuindo para a construção de uma sociedade mais participativa e esclarecida.

No entanto, esta dinâmica de expansão e enriquecimento cultural sofreu um abrupto retrocesso com a instalação da Ditadura Militar em 1926, e mais acentuadamente com a promulgação da Constituição de 1933, que institucionalizou o Estado Novo. A partir deste momento, o associativismo popular foi alvo de uma forte repressão, condicionada pela censura, pela limitação de apoios públicos e pela vigilância exercida por uma polícia política cada vez mais ativa e intrusiva. A liberdade de expressão e a autonomia das coletividades foram severamente restringidas, comprometendo o papel pedagógico, artístico e cívico que até então haviam desempenhado. A cultura passou a ser controlada e instrumentalizada pelo regime, e muitas destas associações viram-se forçadas a adaptar-se, a reduzir as suas atividades ou, em alguns casos, a cessar por completo a sua ação. Este período marcou, assim, um claro declínio da vitalidade cultural e educativa que o movimento associativo vinha construindo desde finais

[104] SIMÕES, Dulce. A Banda Filarmónica Barranquense: entre lugares, culturas e práticas musicais. Em: Maria do Rosário PESTANA et al. *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa, Edições Colibri, 2020, p.238.

[105] SOUSA, 2017, pp.26-7.

do século XIX, colocando em suspenso muitos dos processos de emancipação e democratização cultural em curso[106].

A extinção na década de 1930 da maioria das bandas militares estacionadas em quartéis por todo o país (75% até 1937), afastou centenas de músicos militares das bandas civis da província. No domínio dos instrumentos de sopro e percussão, os músicos militares eram mais bem preparados musicalmente e, na ausência destes, a maioria das filarmónicas deixou de ter maestros e executantes profissionais[107]. Paralelamente, a década de 1930 assistiu à proliferação de outras formas de expressão musical, nomeadamente tunas e agrupamentos populares conhecidos como «jazzes», cuja aceitação generalizada por parte do público português alterou significativamente o consumo cultural das classes médias e urbanas. Estes conjuntos, por norma menos formais e com repertórios mais próximos da música leve, acessível e popular de então, tornaram-se cada vez mais atrativos para as audiências, especialmente em ambientes urbanos[108].

A partir da década de 1940, torna-se particularmente evidente a perda de popularidade das bandas filarmónicas nos meios urbanos. Este fenómeno encontra explicação na ascensão de novos géneros musicais associados às orquestras ligeiras, amplamente denominadas «Jazzes», cuja sonoridade moderna e influências internacionais — nomeadamente do jazz norte-americano e da música de dança europeia — contrastavam com o repertório mais tradicional das bandas. O público urbano, especialmente os sectores mais jovens, demonstrou uma crescente preferência por estas novas formas musicais, conduzindo ao progressivo afastamento das bandas filarmónicas dos espaços centrais da vida cultural e recreativa das cidades[109].

Importa ainda salientar que este declínio não pode ser exclusivamente atribuído à concorrência de novos géneros musicais ou à alteração dos gostos do público. Em muitos casos, as bandas enfrentavam dificuldades financeiras graves, resultantes da escassez de apoios estatais e da diminuição das receitas provenientes de atuações e quotas associativas. A falta de renovação geracional — alimentada pelo desinteresse crescente da juventude por uma atividade percecionada como antiquada — contribuiu também para a estagnação e, em alguns casos, para a extinção de coletividades com longos históricos de atividade.

---

[106] REDOL, António Mota. *As Colectividades de Cultura e Recreio na Resistência ao Fascismo Português – Comemorativo dos 50 Anos do 25 de Abril*. Lisboa: Edições Colibri/ Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, 2024, p.9.

[107] MADUREIRA, 2019, pp.80-6.

[108] FARIA, 2024, p.47.

[109] SOUSA, 2017, p.255.

Em 1946, Pedro de Freitas, observando o desinteresse pelas bandas filarmónicas de então, afirmava que: "O arrefecimento político, o *foot-ball*, a telefonia, o cinema, os cafés e em muitos indivíduos até o comodismo, tudo tem contribuído para a crise da nossa música popular. E há ainda os Jazzes [grupos de baile] que matam, na sua luta de interesses, as velhas bandas"[110].

Numa visão geral sobre a atividade das filarmónicas durante o Estado Novo, Sousa afirma:

> "No Estado Novo registou-se uma redução da pujança do movimento filarmónico […], a estabilidade política e social do novo regime, não era tão positiva para as bandas como no período anterior de disputas político partidárias". "Os fervores e entusiasmos das eleições eram-lhes favoráveis. Uma banda jazia inerte. Pois tanto bastava que a influência deste ou daquele político a fizesse levantar". "Os partidários faziam a propaganda da sua banda, promoviam excursões e arranjavam-lhe festas e alguns proventos". "O que subsiste nas Sociedades, [na época], é a monotonia da sua restrita vida associativa. O dinheiro é cada vez mais escasso"[111].

2.2.5. A Distribuição e Tipologia das Filarmónicas no Continente e Ilhas (de Meados do Século XIX até à Segunda Guerra Mundial)

A atividade filarmónica não se circunscreveu às grandes cidades de Lisboa e Porto, tendo, através da criação de bandas filarmónicas nos meios populares, expandido por todo o território continental e ilhas, divulgando música e formando músicos[112].

Sendo que as bandas filarmónicas se difundiram quer nos meios urbanos, quer nos meios rurais, Madureira indica que "a aceitação das bandas terá sido particularmente boa nas zonas rurais, onde estes agrupamentos musicais foram com frequência a única atividade lúdica da população"[113].

De facto, a atividade filarmónica espalhou-se por todo o Portugal Continental e Ilhas Adjacentes, existindo uma divisão no território continental entre Zona Norte (composta pelos territórios a norte do rio Mondego e pelo distrito de Leiria) e Zona Sul (abrangente dos restantes territórios).

Segundo Sousa, as bandas da zona Norte atuam principalmente em festas religiosas, sua maior fonte de rendimento, participando em missas, procissões e arruadas. Na zona Sul, com menor expressão das festividades religiosas e inexistência de participação em missas, as bandas

[110] FREITAS, P., 1946, p.531.

[111] SOUSA, 2017, p.258.

[112] ESPOSITO, 2016, p.177.

[113] MADUREIRA, 2019, p.148.

filarmónicas dedicam-se a celebrações profanas, como festas locais, corridas de toiros e comemorações estatais[114]. Os nossos casos de estudo situam-se na zona Sul.

Outras diferenças encontram-se nos subsídios autárquicos atribuídos. O subsídio autárquico é atribuído em ambas as zonas, mas este tem um valor mais elevado e um regime de atribuição mais frequente na zona Norte do que na zona Sul.

Também há diferenças quanto aos músicos: as bandas do Norte são compostas maioritariamente por músicos profissionais e/ou estudantes de música, remunerados, enquanto as bandas da zona Sul são integradas por voluntários, sendo o valor financeiro obtido nos serviços entregue na sua totalidade à associação.

Manuel Pedro Freitas[115] revela que a primeira banda filarmónica do arquipélago da Madeira foi fundada em 1850, a Filarmónica dos Artistas Funchalenses. Antes da constituição deste agrupamento, a "animação dos arraiais na Madeira tinha um carácter singular, atuando no adro dos templos somente duas figuras: um clarinete e um tambor que executavam trechos de música popular". Porém, Marco Gonçalves[116] indica que existiu na ilha da Madeira, entre 1840 e 1848, uma sociedade de concertos de modelo filarmónico.

Na ilha da Madeira existiram dois tipos de prática filarmónica: a da Costa Sul e a da Costa Norte. A Costa Sul prosperou mais culturalmente, uma vez que o terreno geográfico era de mais fácil acesso, mais populoso e com mais contacto com o exterior, o que, após a audição de bandas militares portuguesas e estrangeiras, levou à criação de bandas civis. Na Costa Norte da Ilha o terreno é mais acidentado e os acessos são difíceis, o que isolou as filarmónicas aí localizadas e contribuiu para a escassez de recursos humanos disponíveis. Este isolamento explica, segundo Freitas, a existência de contratos de aprendizagem, celebrados entre a associação, os aprendizes e os maestros, com direitos e deveres (com aplicação de coimas), de modo a garantir o ensino de Música e a regência da banda. Na Costa Norte, a primeira banda filarmónica foi fundada em 1875, a Filarmónica União de S. Jorge. Em 1875, quando surgiu a primeira filarmónica na Costa Norte, o Funchal contava já com sete filarmónicas. A ilha do Porto Santo teve a sua

[114] SOUSA, 2017, pp.229-31.

[115] FREITAS, Manuel Pedro S. Grupos Musicais Madeirenses Entre 1850 e 1974. Em: Manuel MORAIS. *A Madeira E A Música: Estudo (c. 1508 – c. 1074)*. Funchal: Empresa Municipal "Funchal 500 Anos", 2008, p.406.

[116] GONÇALVES, Marco António Ferreira. As bandas filarmónicas na Madeira: 2ª metade do século XIX/ princípios do séc. XX. Em: *Xarabanda – Revista*. Funchal: Associação Musical e Cultural Xarabanda, 2008, (17), pp. 4-22.

primeira banda filarmónica apenas em 1933. Sousa[117] aponta que se verificaram "diversos casos de bandas que foram reorganizadas passando à condição de bandas municipais e uma como banda distrital". Esta característica distingue a zona filarmónica da Madeira das restantes, nas quais a municipalização de bandas ocorreu em menor quantidade.

Ana Lopes[118] indica que no arquipélago dos Açores as bandas filarmónicas são constituídas, maioritariamente, com base em relações familiares. Destaca-se a participação das bandas nas festas do Divino Espírito Santo, nas quais ocorre uma interação e grande aproximação social entre todas as pessoas envolvidas no trabalho conjunto de organização. Ana Margarida Gaipo[119] afirma que, tendo-se formado a primeira banda filarmónica da ilha de S. Miguel em 1845, a Sociedade Filarmónica Micaelense, "foram-se organizando por todo o arquipélago sociedades recreativas civis de contexto filarmónico, enumerando-se cerca de 60 filarmónicas civis entre 1849 e 1910 em todo o arquipélago". De acordo com a autora, a última banda a ser criada de raiz nos Açores, também na ilha de S. Miguel, data de 1947. Tratou-se da Banda de Nossa Senhora da Penha de França, na vila de Povoação. Relativamente ao número de bandas filarmónicas existentes no arquipélago dos Açores, José Andrade[120] refere a existência de 105 bandas em atividade, estando já extintas 76 formações. De acordo com os dados fornecidos pelo autor, a ilha de São Miguel apresenta-se como a que registou o maior número de bandas, contabilizando, em 2016, 37 em funcionamento e 43 já extintas.

Entendemos que pelo facto de se localizarem em ilhas, as bandas filarmónicas dos arquipélagos dos Açores e da Madeira gozaram de um maior dinamismo e participação da população local, devido à maior concentração populacional em espaços mais reduzidos e aos vínculos familiares existentes entre os membros dessas bandas.

---

[117] SOUSA, 2017, p. 38.

[118] LOPES, Ana Rita Oliveira. *Filarmónica Recreio dos Artistas: Processos de Sociabilidade em Contextos de Exibição e Performance*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 2012, pp.46, 79-81.

[119] GAIPO, Ana Margarida. Sociedade Filarmónica «Lira do Rosário»: um património local. Em: Maria do Rosário PESTANA et al. *Our Music/ Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, 2020, p. 267.

[120] ANDRADE, José. *Banda da Relva & Filarmónicas dos Açores – Edição comemorativa do 150º aniversário da Filarmónica de Nossa Senhora das Neves (1866-2016)*. Ponta Delgada: Letras Lavadas Edições, 2016, pp.115-34.

Caracterizadas as filarmónicas no Continente e Ilhas, façam-se algumas observações. Considerando os argumentos anteriormente expostos relativamente à génese das bandas filarmónicas em território nacional, colocam-se profundas reservas quanto à autenticidade das datas de fundação atribuídas a diversas bandas da zona Norte, muitas das quais situadas cronologicamente no século XVIII. Esta questão levanta dúvidas pertinentes quanto à veracidade documental e à continuidade institucional dessas formações musicais, sobretudo face à escassez de registos históricos consistentes que comprovem a sua existência ininterrupta desde esse período. Neste contexto, opta-se por destacar algumas das bandas filarmónicas com data de fundação inequivocamente registada, situadas na região Sul do país, com base na análise das associações filiadas na atual Confederação Portuguesa de Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto[121].

Esta análise permitiu identificar a Sociedade Filarmónica Lusitana, fundada em Estremoz a 25 de Agosto de 1840, como a mais antiga banda filiada nessa entidade. No mesmo ano, regista-se a fundação da Sociedade Filarmónica 1.º de Dezembro, em Mafra. Foi fundada em Lisboa, a 21 de abril de 1850, a Sociedade Filarmónica Alunos Esperança, o que reforça a ideia de uma expansão significativa do movimento filarmónico em diferentes localidades da zona Sul no final da primeira metade do século XIX.

Prosseguindo com esta linha de análise, verifica-se que, na margem sul do Tejo, foi fundada, em 1848, a Sociedade Filarmónica Incrível Almadense, no concelho de Almada[122]. Posteriormente, em 1854, surge no Montijo uma banda homónima à de Mafra, designada igualmente Sociedade Filarmónica 1.º de Dezembro[123]. No contexto da região algarvia, destaca-se a fundação, em 1859, da Sociedade Musical e Recreio Popular de Paderne, inicialmente sob a designação de Sociedade Musical e Distração, localizada na freguesia de Paderne, pertencente

[121] Arquivo da Confederação Portuguesa de Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê Bandas e Congressos (1970/93), *Colectividades com + de 100 anos de Existência*, Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, 1993.

[122] HENRIQUES, António. *A Incrível no Limiar dos 150 Anos*. Almada: Sociedade Filarmónica Incrível Almadense, 1991, volume 1 p.17.

[123] PINTO, Jorge Costa e SANTOS, João Moreira do. *O Movimento Filarmónico no Concelho do Montijo*. Coleção Estudos Locais – Cultura. Lisboa: Edições Colibri, 2016, p.27.

ao concelho de Albufeira[124]. Este registo representa, até à data, a mais antiga referência a uma banda filarmónica em atividade no Algarve.

Relativamente ao Alentejo, é de salientar que, apesar da presença precoce da Banda dos Meninos da Casa Pia em Évora — fundada em 1836 e inserida num contexto institucional de cariz pedagógico e assistencial —, a primeira sociedade filarmónica formalmente constituída nesta cidade apenas surge em 1864, com a criação da Sociedade Filarmónica Euterpe Eborense[125]. Este dado revela a progressiva autonomização das bandas em relação a estruturas religiosas ou educativas, refletindo a emergência de coletividades cívicas com fins culturais e recreativos.

Na Lezíria Ribatejana, identifica-se como a banda filarmónica mais antiga a Sociedade Euterpe Alhandrense, cuja data de fundação remonta a 1 de Dezembro de 1862. No entanto, importa ressalvar que a configuração inicial deste agrupamento musical se assemelhava substancialmente aos conjuntos ao serviço da Igreja, apresentando-se desprovido de instrumentos de percussão e integrando predominantemente instrumentos de cordas. A sua transição para o modelo tipicamente filarmónico, isto é, composto por instrumentos de sopro e percussão, terá ocorrido só após o ano de 1865[126].

Este conjunto de dados permite não só traçar um panorama cronológico mais fiável da implantação das bandas na zona Sul, como também reforçar a necessidade de um rigoroso trabalho de análise no que respeita às origens atribuídas às bandas do norte, cuja datação anterior ao século XIX deverá, em muitos casos, ser encarada com cautela crítica.

Atendamos, agora, às diferenças no repertório tocado pelas bandas em diferentes regiões de Portugal além da Lezíria Ribatejana, cuja presença de pasodobles é predominante, que abordaremos de forma mais profunda no capítulo 4.

A caracterização do repertório das bandas filarmónicas portuguesas evidencia uma estratificação de géneros condicionada por dinâmicas geográficas e evoluções históricas locais. Metodologicamente, a análise das formações exteriores à Lezíria Ribatejana fundamenta-se na

---

[124] MARTINS, Américo Aleluia. *Música em Três Séculos: História da Sociedade Musical e Recreio Popular de Paderne – 1859-2005*. Paderne: Edigarbe – Sociedade Editora do Algarve, 2005, p.12.

[125] RUSSO, Susana Bilou. *As Bandas Filarmónicas Enquanto Património: Um Estudo de Caso no Concelho de Évora*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ISCTE, 2007, p.88.

[126] AMARAL, Cristina Maria Fonte. *Os Sons da Memória – Notas sobre o percurso histórico e envolvimento social da Sociedade Euterpe Alhandrense – 1862-1962*. Lisboa: Edições Colibri, 2013, pp.84-5, 93-5.

sua inserção em concelhos e províncias administrativas. O universo de géneros musicais inventariado articula-se entre a esfera erudita – materializada em sinfonias, árias, aberturas e fantasias – e as formas de matriz folclórica, como as rapsódias, as zarzuelas e o pasodoble. Quanto a este último, impõe-se a distinção entre o pasodoble "de rua" e o pasodoble "de concerto", cuja complexidade e orientação sinfónica o vocacionam para a audição em detrimento da execução funcional em espaços abertos. A este património musical somam-se as componentes rituais, expressas em marchas fúnebres e graves e, as vertentes militares de desfile e de concerto, complementadas pela inclusão progressiva de linguagens do *jazz* e da canção popular.

As realidades insulares apresentam trajetórias particulares, como sugere Paulo Esteireiro[127] relativamente ao arquipélago da Madeira. A génese derivou diretamente da influência das bandas militares, o que se refletiu numa predominância de arranjos sinfónicos e marchas, que serviram de base à formação das bandas civis insulares. A evolução estética posterior revela um processo de afirmação de identidade regional, visível na incorporação de idiotismos sonoros e instrumentos locais, como o «grilinho», além de uma permeabilidade precoce e estéticas modernas como o *jazz*.

Já a investigação de José Andrade[128] sobre o contexto do arquipélago dos Açores identifica uma hierarquia de géneros onde a temática religiosa assume uma centralidade do programa performativo. Esta prevalência do sagrado não exclui, contudo, uma vertente de entretenimento e demonstração técnica, manifestada na execução de marchas e peças de concerto de natureza diversa, que asseguravam a polivalência funcional das filarmónicas no tecido social açoriano.

Relativamente ao Douro Litoral, António Madureira[129] assinala que a Sociedade Filarmónica Santa Cruz de Alvarenga (Arouca) preservou um perfil predominantemente sinfónico durante a maior parte da sua existência. Todavia, a análise histórica aponta para uma reorientação estética a partir da década de 1980, período em que as rapsódias, as fantasias e as marchas de concerto adquiriram destaque, sinalizando uma transição para modelos de exibição mais ecléticos.

---

[127] ESTEIREIRO, Paulo. *História da Música na Madeira*. Funchal: Associação Musical e Cultural Xarabanda, 2021.

[128] ANDRADE, 2016.

[129] MADUREIRA, António Dias. *Banda Filarmónica de Alvarenga*. Vila Nova de Famalicão: Editorial Novembro, 2022.

Na Beira Litoral, a análise de repertórios evidencia ritmos distintos de transformação musical das suas associações. Por um lado, o inventário da Sociedade Filarmónica Avelarense (Ansião), analisado por Manuel Dias[130], revela uma continuidade de coexistência entre marchas fúnebres, sinfonias e pasodobles de concerto até meados da década de 1990. Em contrapartida, o estudo de Helena Lourosa[131] sobre a Banda de Música de Santiago de Riba-Ul (Oliveira de Azeméis), assinala uma mutação estética mais precoce, iniciada na década de 1980. Nesta última, verificou-se o declínio da presença de árias, que cederam o seu espaço de destaque aos arranjos de música ligeira, adaptando-se aos novos padrões de consumo cultural.

Uma perspetiva distinta é oferecida pelos estudos sobre a Península de Setúbal (na antiga Estremadura). Os contributos de Jorge Costa Pinto, João Moreira dos Santos[132] e António Henriques[133] convergem na identificação de uma elite de repertório baseada em referências internacionais. A presença de obras de compositores como Edvard Grieg e Richard Wagner, sob a forma de adaptações operáticas e sinfónicas, indica uma aspiração de democratização cultural através da banda, sem prescindir de peças mais direcionadas para a dança, nomeadamente, a zarzuela e a rapsódia, que garantiam a ligação às festividades locais.

A mediação entre herança performativa e o consumo mediático contemporâneo é um traço realçado por Susana Russo[134] no Alto Alentejo. A autora destaca que as bandas do concelho de Évora, embora tendo estruturado a sua atividade em torno de marchas de desfile e rapsódias, mantêm uma atualização constante do repertório através da adaptação de canções e bandas sonoras cinematográficas.

Ao descrever a realidade filarmónica algarvia, Arménio Martins[135] reitera a função da banda enquanto agente de entretenimento público. Na Sociedade Musical e Recreio Popular de Paderne (Albufeira), a programação musical consolidou-se em torno das marchas de concerto, rapsódias e aberturas, conciliando o rigor técnico das formas sinfónicas com uma sonoridade mais acessível ao público local.

---

[130] DIAS, Manuel Augusto. *Centenário da Sociedade Filarmónica Avelarense (1915-2015)*. Avelar, Ansião: Sociedade Filarmónica Avelarense, 2015.

[131] LOUROSA, 2012, pp. 117-9, 166, 239.

[132] PINTO, Jorge Costa e SANTOS, João Moreira dos. *O Movimento Filarmónico no Concelho do Montijo*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

[133] HENRIQUES, 1991.

[134] RUSSO, 2007,123-8.

[135] MARTINS, 2005.

2.2.6. Uma Outra Prática Filarmónica: O Canto Coral

Após terem sido tratadas as diferenças de repertório a nível regional, bem como a distinção entre as bandas filarmónicas e outros agrupamentos musicais, atendamos ao desenvolvimento do canto coral em Portugal, modalidade com afinidades com bandas filarmónicas.

Do ponto de vista conceptual, Fernando Lopes-Graça e Tomás Borba definem "coro"[136] como um agrupamento de vozes, reconhecendo igualmente a aplicação do termo a conjuntos instrumentais homogéneos (como coro de cordas, coro de clarinetes, etc.), e caracterizam "filarmónico"[137] como aquele que gosta de música ou integra uma sociedade de amadores. O próprio Lopes-Graça assumiu-se[138] como "filarmónico" neste sentido lato, permitindo compreender o canto coral amador como parte integrante do universo mais amplo das práticas musicais associativas não profissionais, em afinidade estrutural com as bandas filarmónicas.

O principal modelo europeu de referência para o canto coral moderno foi o orfeónico francês, surgido na primeira metade do século XIX. Como demonstra Maria João Lima[139], este modelo assentava numa articulação estreita entre ensino formal, pedagogia musical simplificada e organização de grandes massas corais, apoiadas pelo poder político. Em Portugal, porém, o modelo orfeónico chegou com um atraso significativo, apenas na década de 1880, através de iniciativas como o Orfeão Académico de Coimbra e o Orpheon Portuense. Estas sociedades, promovidas sobretudo por elites académicas e urbanas, não deram origem a um movimento coral nacional articulado, permanecendo experiências isoladas e socialmente delimitadas. Durante a Primeira República, o canto coral foi integrado no sistema de ensino com objetivos cívicos e educativos, refletindo os ideais republicanos. Contudo, a autora aponta a fragilidade dos programas, a escassa formação dos docentes e as limitações estruturais do ensino comprometeram a eficácia dessa integração. No Estado Novo, o canto coral escolar foi progressivamente instrumentalizado como ferramenta de mobilização ideológica. Maria José

[136] BORBA, Tomás e LOPES-GRAÇA, Fernando. Coro. Em: *Dicionário de Música (Ilustrado) – A-H*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962, pp.362-3.

[137] BORBA, Tomás e LOPES-GRAÇA, Fernando. Filarmónico. Em: *Dicionário de Música (Ilustrado) – A-H*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962, p.513.

[138] LOPES-GRAÇA, Fernando. *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*. Volume 2. Coimbra: Vértice, 1959.

[139] LIMA, Maria João. *Cantar em coro: expressividade e sociabilidade*. Tese de doutoramento, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, 2022.

Artiaga[140] sugere que os regulamentos dos liceus privilegiaram repertórios de carácter patriótico e o canto coletivo em uníssono, concebendo o grupo coral como metáfora da nação disciplinada e hierarquizada. A subordinação da prática coral à Mocidade Portuguesa reforçou esta dimensão simbólica, contribuindo para a sua desvalorização enquanto prática artística autónoma.

Paralelamente, fora do contexto escolar, a prática coral manteve-se ativa em associações recreativas, paróquias, meios universitários e coletividades locais. Segundo Maria do Rosário Pestana e José Maria Pedrosa Cardoso[141], ao longo do século XX a prática coral institucionalizou-se progressivamente nestes contextos, embora sem constituir um verdadeiro movimento nacional até às décadas finais do século. A fundação de orfeões e coros amadores conheceu dois momentos de expansão: nas décadas de 1920 e 1930 e, de forma mais expressiva, após o 25 de Abril de 1974. De forma paradoxal, foi precisamente após a retirada do canto coral dos currículos do ensino formal que se verificou um dinamismo acrescido do movimento coral português. A partir da década de 1970, assistiu-se à multiplicação de coros amadores, à diversificação dos repertórios e à criação de estruturas associativas de coordenação, como a Associação de Coros Amadores da Área de Lisboa, em 1980. Esta é considerada como a primeira federação de grupos corais em Portugal. O processo institucional do canto coral esteve fortemente ligado ao movimento associativo e ao envolvimento das autarquias, aproximando o canto coral de outras práticas musicais coletivas de base local.

Tal como sublinham Pestana[142] e Lima[143], os coros amadores caracterizam-se por uma organização assente na cooperação entre um corpo executante maioritariamente amador e uma direção artística geralmente profissional, pela mobilização ativa dos seus membros na vida organizativa e por uma forte inserção social. Estas características aproximam estruturalmente o canto coral das bandas filarmónicas, permitindo enquadrá-lo como prática musical coletiva historicamente relevante para a compreensão do associativismo musical em Portugal.

---

[140] ARTIAGA, Maria José. Canto Coral como Representação Nacionalista. Em: Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO e Jorge Freitas BRANCO. *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora, 2003, pp.265-73.

[141] PESTANA, Maria do Rosário e CARDOSO, José Maria Pedrosa. Coro. Em: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX – C-L*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, pp.334-6.

[142] PESTANA, Maria do Rosário. Orfeão. Em: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX – L-P*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, pp.940-2.

[143] LIMA, 2022, p.272.

A prática do canto coral em Portugal desenvolveu-se, assim, de forma descontínua e tardia quando comparada com outros contextos europeus, resultando de iniciativas pontuais mais do que de uma política cultural ou educativa consistente. Apesar da sua relevância enquanto prática musical coletiva amadora, o canto coral não conheceu, até à segunda metade do século XX, um processo de institucionalização estável, permanecendo frequentemente dependente de contextos associativos específicos, do meio escolar ou de enquadramentos ideológicos conjunturais.

2.2.7. A Banda e o Contexto Social Local

As bandas filarmónicas têm constituído instituições vivas, marcadas por um processo contínuo de transformação e adaptação, desempenhando um papel fundamental no tecido social e cultural das populações locais. Estas associações musicais, ao longo do tempo, desempenharam uma função pedagógica central, especialmente em populações com baixos níveis de escolaridade, permitindo o acesso ao conhecimento musical e promovendo a democratização cultural. As atividades desenvolvidas pelas bandas são diversificadas e ocorrem ao longo de todo o ano, incluindo eventos musicais, festivais, e outras ações que contribuem para o desenvolvimento pessoal dos seus membros[144]. Importa também atender à articulação das bandas filarmónicas com o contexto social local.

A importância das bandas filarmónicas vai muito além da sua dimensão estritamente artística. Estas formações assumem-se como espaços privilegiados de convivência, partilha e construção de laços sociais, desempenhando um papel central na vida da população local onde se inserem. Enraizadas numa lógica associativa de base local, as filarmónicas reúnem pessoas de diferentes idades, percursos e origens sociais em torno de um projeto comum, contribuindo de forma contínua para a preservação e dinamização da cultura musical local[145].

A presença regular das bandas em festas religiosas, celebrações cívicas e encontros musicais de âmbito regional ou nacional confere-lhes uma forte dimensão representativa. Ao atuarem nestes contextos, as filarmónicas tornam-se porta-vozes simbólicas das suas localidades, reforçando sentimentos de pertença e identidade coletiva entre músicos e população[146]. Este contacto direto com o contexto social local, de acordo com os estudos de

[144] PINTO e FIGUEIRAS, 2018, p.124.

[145] PRATAS, 2021, p.144; SOUSA, 2017, pp.12-15.

[146] CASCÃO, 1993, pp.517-41; SIMÕES, 2020, pp.238-9.

Lopes e de Madureira[147], valoriza o território e fortalece vínculos, assumindo particular relevância na integração dos mais jovens, que encontram na banda não apenas um espaço de aprendizagem musical, mas também um ambiente estruturado de participação cultural, convivência e compromisso coletivo. Carla Minelli afirma que "as bandas filarmónicas, elementos festivos imprescindíveis, são veículo e expressão desta exuberância [do tecido social local], transmitindo e encarnando a intensidade musical como primordial na festa" local[148].

Neste contexto, o envolvimento dos músicos com a sua banda filarmónica deve ser compreendido como um processo de identificação social e simbólica que ultrapassa a simples adesão a uma prática musical. A participação continuada na filarmónica contribui para a construção de disposições partilhadas, valores e formas de agir que estruturam a relação dos indivíduos com o grupo e com o tecido social local envolvente. À luz da teoria de Pierre Bourdieu[149], este processo pode ser interpretado através dos conceitos de *habitus* e *capital simbólico*, na medida em que a banda funciona como um espaço de socialização onde se interiorizam normas, se adquire reconhecimento e se produz legitimidade social. Quer Cascão[150], quer Sousa[151] sugerem que o prestígio e o reconhecimento obtidos no seio da coletividade — tanto entre pares como no espaço público local — reforçam o sentido de pertença e a autoestima social dos músicos, contribuindo para a consolidação da filarmónica enquanto estrutura de integração social e de reprodução de identidades coletivas.

A função das bandas como núcleos familiares simbólicos é, segundo Pinto e Figueiras[152], particularmente significativa nos meios rurais, onde estas instituições criam vínculos duradouros. Preservam um património cultural, histórico e educativo de elevado valor, o que contrasta com a escassez de estudos científicos sobre o fenómeno.

[147] LOPES, 2012, pp.46, 79-81; MADUREIRA, 2019, p.148.

[148] MINELLI, Carla. *Sem Música Não Há Festa! Apresentação e Participação Cívica Entre Compromissos e Brio na Pocariça*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013, p.35.

[149] BOURDIEU, 2010, p.85.

[150] CASCÃO, 1993, pp.517-525.

[151] SOUSA, 2017, 15-6.

[152] PINTO e FIGUEIRAS, 2018, pp.134-5.

As bandas surgem, de acordo com Monteiro[153], no seio de uma lógica associativa de base social, em que os indivíduos, através da cooperação e da solidariedade, procuram responder às suas necessidades coletivas. Estas associações desempenharam um papel relevante na criação de redes de interdependência e apoio social.

Coelho[154] sugere que o papel das bandas filarmónicas na promoção da inclusão social e na mediação entre os indivíduos e as instituições do Estado é igualmente notório, assumindo estas associações uma importância singular na configuração de uma sociedade civil ativa e participativa. A sua existência contribui decisivamente para o fortalecimento da democracia, promovendo virtudes cívicas e competências democráticas essenciais ao exercício da cidadania.

Destacamos, ainda, a função formativa das escolas de música das filarmónicas, particularmente nas regiões do interior, onde, durante décadas, constituíram o único espaço formal de ensino musical. Bessa[155] indica que estas escolas não se limitaram à formação técnica, mas também incutiram valores culturais e institucionais, contribuindo para a preservação de tradições locais. Os percursos dos seus alunos variaram entre a permanência no meio filarmónico e a profissionalização na música, com integração em orquestras ou bandas militares, comprovando a relevância social e cultural da formação proporcionada por estas entidades.

Não obstante a sua relevância social e cultural, estas dinâmicas filarmónica/população local não estiveram isentas de tensões, sobretudo num contexto marcado por transformações demográficas, constrangimentos financeiros e redefinições das formas de participação associativa.

---

[153] MONTEIRO, Ricardo Nuno Lopes Martins Garcia. *O associativismo como veículo da cultura municipal*. Relatório de Estágio de Mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013, pp.20-1; MIGUEL, Ana Patrícia Barata. *As Associações na Dinamização Cultural Local (Estudo de caso – associações culturais e recreativas covilhanenses)*. Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior, 2021, p.26.

[154] COELHO, Sandra Lima. *Participação social e associativismo em Portugal: breves apontamentos de um estudo de caso de uma associação de promoção do Comércio Justo*. Texto apresentado na conferência *O Movimento Associativo em Portugal e na Galiza*, no âmbito do *Fórum Associativo*, realizado em Santa Maria da Feira a 31 de maio de 2008, pp.5-7.

[155] BESSA, Rui. Aprender e Ensaiar, Aprender a Dobrar. A Realidade das Bandas Filarmónicas. Em: Maria do Rosário PESTANA. *Orquestrar Utopias – Música, Associativismo e Transformação Social*. Lisboa: Edições Colibri, 2022, p.264.

2.3. Notas Conclusivas

Neste capítulo explorámos o universo do Movimento Filarmónico Português, começando pela sua definição, continuando pela análise do seu desenvolvimento até meados do Estado Novo, assim como analisámos a sua distribuição geográfica.

A definição de "banda filarmónica" revelou-se um desafio complexo, permeado por diferentes aspetos e especificidades. A distinção entre bandas filarmónicas, orquestras e fanfarras, bem como a apresentação de modelos internacionais, permitiu delimitar a abrangência do estudo e compreender a singularidade do caso português.

O estudo do associativismo revelou a importância das associações como catalisadoras do movimento filarmónico. As sociedades filarmónicas, com os seus valores de solidariedade, democracia e igualdade, proporcionaram um espaço de sociabilidade e desenvolvimento cultural para a população local.

As diferentes perspetivas sobre a génese das filarmónicas, seja através das sociedades de concerto, das bandas militares ou dos grupos musicais da Igreja, enriqueceram a discussão e demonstraram a complexidade do tema. A influência das bandas militares, em particular, mostrou-se um fator crucial no desenvolvimento das bandas filarmónicas, tanto em termos de organização e estrutura, quanto de repertório e função social. A análise crítica das evidências apresentadas permitiu concluir que a génese das bandas filarmónicas não se encontra diretamente no meio religioso, mas sim na convergência de influências das bandas militares e das sociedades de concerto.

A Revolução Industrial, com os seus avanços tecnológicos e novas técnicas de fabrico de instrumentos musicais, criou as condições para o despertar filarmónico em Portugal. A maior acessibilidade dos instrumentos, juntamente com o surgimento do direito de associação, impulsionaram a criação de bandas filarmónicas por todo o país.

A distribuição das bandas filarmónicas no continente e ilhas revelou a diversidade do movimento filarmónico em Portugal. As diferenças regionais sugeriram a adaptação das bandas filarmónicas às necessidades e características de cada contexto social local, sendo que as principais diferenças radicam em termos de organização e financiamento. Compreendemos que, tal como a distribuição, o repertório das filarmónicas é um elemento diversificado, refletindo os contextos performativos predominantes na região em que se localiza determinada banda.

Importa atender ao desenvolvimento do canto coral, este surgiu em Portugal no final do século XIX. Após a sua integração como disciplina no ensino primário durante a Primeira República e a Ditadura Militar, foi tutelado pela Mocidade Portuguesa e pela Mocidade Portuguesa Feminina. O número de elementos que constituíam os coros diminuiu após o 25 de

Abril. Porém, assistiu-se à formação de um movimento em torno do canto coral na década de 1970, o que culminou com a formação da Associação de Coros da Área de Lisboa, em 1980, considerada a primeira federação coral em Portugal.

Assim, consideramos existirem várias fases no percurso do Movimento Filarmónico. As três décadas finais do século XIX foram marcadas por um crescimento significativo das bandas civis, seguido por um enfraquecimento entre 1900 e 1910 e, um novo impulso entre 1910 e 1926. A influência da política e da sociedade, bem como os desafios impostos pela Ditadura Militar e pelo Estado Novo, moldaram a trajetória das bandas filarmónicas, marcando um decréscimo na atividade filarmónica desde 1926, que se acentuou a partir de 1945. Esta crise apenas começou a ser revertida em 1969.

Capítulo 3. A Lezíria Ribatejana em Foco

Diversos autores destacam a relação de interdependência entre o ser humano e o meio envolvente, enfatizando que tal interação não é estática, mas sim dinâmica e transformadora. A ocupação e a modificação do espaço geográfico resultam de um processo contínuo de adaptação e intervenção, no qual fatores naturais e sociais se influenciam mutuamente, moldando as paisagens e as estruturas socioeconómicas ao longo do tempo.

Já Lucien Febvre[156] afirma que, a interação entre o ser humano e o espaço era caracterizada por uma dinâmica transformadora: a par da adaptação às condições naturais, verifica-se uma modificação ativa do meio em função das carências sociais. Esta perspetiva coloca o foco na dialética entre o natural e o cultural, na qual o espaço se assume como um produto da ação humana e não como um cenário estático. No mesmo sentido, a antropóloga Ruth Benedict[157] enfatiza o modo como o contexto social molda o indivíduo e as suas condutas. Esta visão de interdependência é corroborada pelos geógrafos Lautensach e Ribeiro[158], que apresentam o homem e a paisagem como realidades inseparáveis, sublinhando que a presença humana constitui um elemento essencial na configuração do território.

Importa ainda adiantar que entendemos geograficamente a Lezíria Ribatejana como o território das margens do rio Tejo entre o concelho de Vila Franca de Xira, na margem direita e, de Benavente, na margem esquerda, até aos concelhos de Vila Nova da Barquinha, no lado norte e, Chamusca, no lado sul.

Com base nas referências teóricas indicadas, percebemos a importância de caracterizar o espaço geográfico onde as bandas anteriormente estudadas se desenvolveram, considerando as dimensões demográfica, económica e administrativa.

---

[156] FEBVRE, Lucien. *A Terra E A Evolução Humana – Introdução Geográfica À História*. Lisboa: Edições Cosmos, 1991. Coleção Coordenadas Clássicos, p.71.

[157] BENEDICT, Ruth, 1983. *Padrões de Cultura*. Lisboa: Livros do Brasil. Coleção Vida e Cultura, pp.277-9.

[158] LAUTENSACH, Herman e RIBEIRO, Orlando, 1999 [1987]. *Geografia de Portugal – O Povo Português*. Terceira edição. Organizado por Suzanne DAVEAU. Lisboa: Livraria João Sá da Costa, 1999 [1987], volume 3, p.746.

3.1. Ribatejo: o Geográfico e o Administrativo

3.1.1. O Ribatejo Geográfico

A designação "Ribatejo" remete, etimologicamente, para a sua localização junto ao rio Tejo, evidenciando a influência da hidrografia na identidade territorial da região. Segundo Alberto Pimentel[159], o termo "riba" refere-se aos terrenos situados nas margens de um curso fluvial, o que nos permite interpretar de forma literal o topónimo Ribatejo como "terrenos nas margens do Tejo".

No entanto, o topónimo recobre uma construção histórica e geográfica mais complexa. Jorge Gaspar[160] indica que o nome teve a sua génese em localidades como Aldeia Galega do Ribatejo (atual Montijo) e Moita do Ribatejo, antes de ser adotado para designar outras localidades situadas ao longo do rio, como Alverca do Ribatejo, Castanheira do Ribatejo, Valada do Ribatejo, Benfica do Ribatejo e Praia do Ribatejo.

O Ribatejo apresenta uma diversidade geográfica significativa. A sua extensão abrange territórios distintos, com características naturais e socioeconómicas variadas, demonstrando que a identidade da região transcende a simples condição de área ribeirinha, sendo influenciada por múltiplos fatores históricos, culturais e ambientais.

Amorim Girão definiu o Ribatejo como uma região de transição, caracterizada pela sua posição intermédia tanto no eixo Norte-Sul, entre a Beira Alta e o Alentejo, como no eixo Oeste-Este, entre a Estremadura e a Beira Baixa[161]. Esta localização confere-lhe um caráter híbrido, resultante da confluência de diferentes influências naturais e humanas.

Na sua proposta de divisão territorial do país, *Esbôço duma Carta Regional de Portugal*[162], Girão defendeu uma organização baseada nas bacias hidrográficas, atribuindo-lhes um papel central na definição do clima, do relevo e das potencialidades económicas das regiões. Neste contexto, o Ribatejo surge como um território profundamente marcado pelo rio Tejo, cuja presença não só estrutura a paisagem e a fertilidade dos solos, como também possibilita uma

---

[159] PIMENTEL, Alberto. *A Extremadura Portugueza - Primeira Parte - O Ribatejo*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1908, p.29.

[160] GASPAR, Jorge. *As Regiões Portuguesas*. Lisboa: Ministério do Planeamento e da Administração do Território – Secretaria de Estado do Planeamento e Desenvolvimento Regional, 1993, pp. 118-125.

[161] GIRÃO, 1960, p.211.

[162] GIRÃO, Aristides de Amorim. *Esbôço duma Carta Regional de Portugal*. 2ª edição. Coimbra: Impresa da Universidade, 1933 [1930].

atividade piscatória significativa. Assim, a identidade do Ribatejo, segundo Girão, assenta na interação entre os elementos naturais e a ocupação humana, sendo o rio Tejo o elemento unificador e dinamizador da região.

Quanto aos limites geográficos do Ribatejo, Hermann Lautensach[163] descreve-o como a faixa de terrenos situada em ambas as margens do vale inferior do Tejo, estendendo-se desde Vila Nova da Barquinha até ao Mar da Palha, no sul do concelho de Vila Franca de Xira, onde as águas do rio se fundem com as marítimas.

Embora esta descrição seja amplamente aceite quanto ao limite Sul, os estudiosos divergem ao estabelecer o limite Norte da região. José Leite de Vasconcelos[164] aponta para Tancos como sendo a linha de fronteira a Norte. Já Amorim Girão[165] expande essa delimitação até Abrantes, enquanto Jorge Gaspar[166] inclui Tomar no território ribatejano. Utilizaremos a abrangente delimitação estabelecida por Gaspar.

A complexidade geográfica e histórica do Ribatejo, cuja identidade não se reduz a uma delimitação administrativa rígida, resulta de um conjunto de fatores naturais, culturais e socioeconómicos que moldam a perceção da região.

Geograficamente, o Ribatejo pode ser estruturada em três grandes unidades paisagísticas: Lezíria, Bairro e Charneca, cada uma caracterizada por diferentes condições naturais e de uso do solo[167]. Esta divisão tripartida, amplamente adotada pelos geógrafos, reflete a diversidade territorial da região e influencia a sua dinâmica económica e social[168].

---

[163] LAUTENSACH, Hermann. Ribatejo. Em: *Boletim da Junta de Província do Ribatejo* (*1937-1940*). Santarém: Junta de Província do Ribatejo, 1940, p.83.

[164] VASCONCELOS, J. Leite de. *Etnografia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1980 [1941], volume 3 p.464.

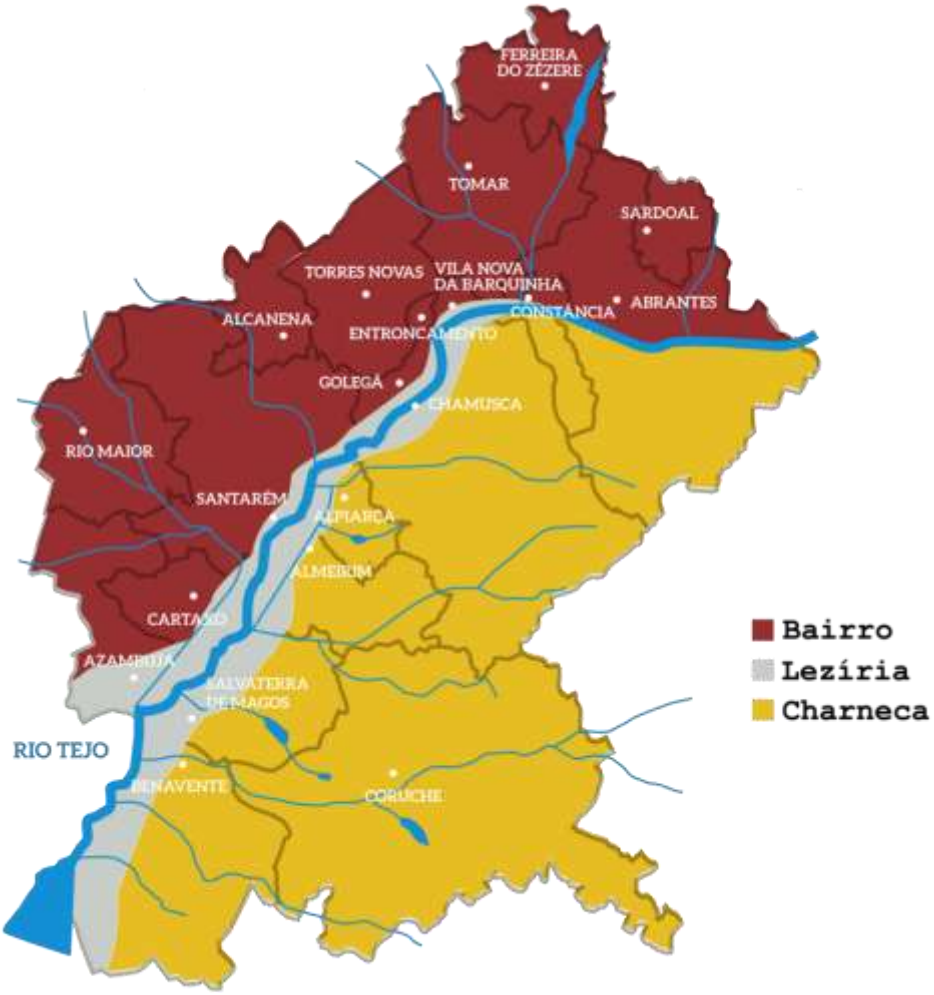
[165] GIRÃO, 1960, p.407.

[166] GASPAR, 1993, p.121.

[167] LOPES, 2001, p.7.

[168] GASPAR, 1993, pp.121-2.

Figura 3.1. As Divisões da Lezíria Ribatejana



Fonte: ISCTE-IUL. Palavras, expressões e provérbios da lezíria ribatejana. Em: *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa* [em linha]. 2019 [consult. 2026-01-16]. Disponível em: https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/atualidades/noticias/palavras-expressoes-e-proverbios-da-leziria-ribatejana/3374.

A Lezíria constitui aquilo que Orlando Ribeiro[169] designa como uma das três divisões geográficas do Ribatejo, caracterizada por uma paisagem de planícies localizadas nas proximidades do rio Tejo e, logo, contendo terrenos de grande fertilidade agrícola. Segundo Jorge Gaspar, esta unidade inicia-se a Norte em Vila Nova da Barquinha, Golegã e Chamusca, sendo tradicionalmente associada à agricultura intensiva e à criação de gado.

A Charneca, localizada na orla da Lezíria, caracteriza-se por solos arenosos e pobres, cobertos predominantemente por florestas de sobreiros. Estende-se por vários concelhos, como

[169] RIBEIRO, Orlando. *Portugal: O Mediterrâneo e o Atlântico*. 8ª edição. Lisboa: Letra Livre, 2011 [1945], p.192.

Abrantes, Constância, parte da Chamusca, Ponte de Sor, Coruche, Almeirim e Salvaterra de Magos, sendo historicamente associada à exploração florestal e pecuária.

O Bairro, por sua vez, apresenta um relevo mais acidentado e montanhoso, com solos argilosos e/ou calcários de maior aptidão para a vinha e outras culturas agrícolas. Predomina nos concelhos de Tomar, Torres Novas e Alcanena, mas também se estende a Santarém, Cartaxo e Azambuja.

Importa salientar que estas divisões não são rígidas, havendo concelhos onde coexistem elementos das três unidades paisagísticas. Essa sobreposição é particularmente evidente em localidades como Azambuja, Samora Correia, Santo Estêvão e Vila Franca de Xira, onde as paisagens e as atividades económicas refletem uma interação entre as diferentes características territoriais.

A configuração geográfica de Azambuja e Vila Franca de Xira reflete a dualidade entre as unidades paisagísticas da Lezíria e do Bairro.

Azambuja, sede de concelho homónimo, localiza-se a 55 quilómetros de Lisboa e a três quilómetros do rio Tejo, cuja influência chega à vila através de um canal artificial, a Vala da Azambuja[170]. Segundo Sebastião Mateus Arenque[171] e Américo Brás Carlos[172], ambos naturais da vila, a linha de caminho-de-ferro constitui um marco divisor da paisagem e da organização económica. A sul da linha férrea encontram-se as lezírias, onde predominam extensas plantações e a criação de gado em regime latifundiário. A norte da linha, a vila e as restantes freguesias do concelho inserem-se num terreno mais acidentado, característico do Bairro, marcado por um sistema de exploração minifundiária.

De forma semelhante, Vila Franca de Xira, situada a 30 quilómetros de Lisboa e banhada pelo rio Tejo, apresenta uma estrutura territorial bipartida. A Lezíria estende-se pela margem esquerda do rio, enquanto a povoação e as freguesias do concelho se localizam na margem direita, marcada por um relevo mais acidentado, típico do Bairro[173].

---

[170] Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Periódicos & Etnografia. *A Hora – Jornal Ilustrado: -Vila e Concelho de Azambuja*. Lisboa: Bandeira de Tóro. Janeiro de 1964, (7).

[171] ARENQUE, Sebastião Mateus. *Subsídios para o Cancioneiro Popular de Azambuja*. Azambuja: Edição de autor, 1991, volume 1, p.11.

[172] CARLOS, 2019, p.92.

[173] AMADOR, 2016, pp.24-5.

As freguesias de Samora Correia e Santo Estêvão, pertencentes ao concelho de Benavente, apresentam uma paisagem marcada pela combinação entre a Lezíria e a Charneca, refletindo a transição entre o Ribatejo e o Alentejo[174].

Samora Correia, a segunda povoação mais importante do concelho, situa-se a oito quilómetros de Benavente, localizando-se diante das vastas lezírias, caracterizadas por terrenos planos e férteis, propícios à agricultura e à criação de gado. No entanto, a presença de grandes florestas de sobreiros já em território samorense evidencia a aproximação ao Alentejo, integrando elementos da Charneca Ribatejana, onde predomina um sistema agroflorestal baseado na exploração do montado.

Uma realidade semelhante verifica-se na freguesia de Santo Estêvão, situada 15 quilómetros a sul de Benavente, onde se observa igualmente a coexistência de terrenos planos da Lezíria e de áreas florestais da Charneca. Além disso, ambas as freguesias são atravessadas pela Ribeira de Santo Estêvão, a qual, em Samora Correia, se junta ao rio Sorraia, antes de desaguar no rio Tejo.

Apesar das diferentes combinações paisagísticas observadas (Lezíria-Bairro e Lezíria-Charneca), as quatro localidades em que se situam as filarmónicas analisadas partilham em comum a proximidade e interação com a Lezíria, evidenciando a importância desta unidade geográfica na sua estrutura e dinâmica territorial.

3.1.2. O Ribatejo Administrativo

Embora a divisão de Portugal Continental em províncias existisse antes da Revolução de 1820, em diferentes delimitações militares e territoriais, foi apenas com a Constituição de 1822[175] que estas unidades passaram a assumir uma função supramunicipal na administração do território.

O projeto de divisão administrativa de 1827 marcou a constituição do Ribatejo como uma das três comarcas da província da Estremadura, em conjunto com Entre Liz e Zêzere e, Baixo Tejo. Com capital em Santarém, a comarca do Ribatejo abrangia uma área de 6.880 km², representando uma parte significativa dos 18.871 km² da Estremadura[176].

Este projeto teve continuidade no contexto das reformas administrativas implementadas por Mouzinho da Silveira, que, através do decreto-lei n.º 23, de 16 de maio de 1832, consolidou a divisão territorial em províncias, comarcas e concelhos, seguindo a estrutura delineada no

[174] PIMENTEL, 1908, pp.176-80.

[175] *Constituição Politica da Monarchia Portugueza*, 23 de setembro de 1822, art.ºs 20º, 39º e 162º.

[176] GASPAR, 1993, p.118

projeto de 1827. Esse processo marcou uma reorganização do território, conferindo uma nova configuração administrativa e institucional às regiões do país[177].

O decreto de 18 de julho de 1835, precursor do Código Administrativo de 1836, implementado por Passos Manuel, estabeleceu a divisão de Portugal em distritos. Estes distritos coexistiram com as províncias até à instauração da República, altura em que o distrito se tornou a única divisão administrativa do país. Ao longo de um período significativo, entre 1832 e 1936, foram promulgadas diversas reformas administrativas, nomeadamente em 1836, 1842, 1867, 1878, 1886, 1895, 1900, 1910, 1913 e 1916[178].

Embora a estrutura provincial não tenha perdurado como elemento administrativo, a sua identidade cultural manteve-se viva, encontrando-se presente em publicações periódicas do século XIX e início do século XX, como o jornal *Eccos do Ribatejo*[179]. Esta persistência cultural sublinha a relevância da divisão provincial na formação da identidade regional, mesmo após a sua extinção como entidade administrativa formal.

A organização administrativa de Portugal sofreu uma significativa reestruturação durante o Estado Novo, influenciada pelas abordagens geográficas da divisão regional de Amorim Girão, uma delimitação administrativa que contrastou territorialmente com a divisão distrital. A proposta de Amorim Girão serviu de base para a criação de onze províncias, um modelo que não se sobrepunha integralmente, em matéria administrativa, aos dezoito distritos já existentes[180].

Apesar da Constituição de 1933 já prever a divisão do território continental em províncias, distritos, concelhos e freguesias[181], foi o Código Administrativo de 1936 que oficializou esta nova estrutura. Este código desempenhou um papel crucial na regulamentação do Poder Local,

---

[177] MARCOS, Rui Manuel de Figueiredo. *História da Administração Pública*. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2017, p.340.

[178] SANTOS, José António. *Regionalização: Processo Histórico*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda., 1985, pp.68-129.

[179] *Echos do Ribatejo*. 3º ano. 20 de abril de 1902. Azambuja, (77).

[180] CLAUDINO, Sérgio. Portugal Peninsular e os Desafios Regionais. Em: *Finisterra*, 2006, (81), p.111; GIRÃO, 1960, pp.208-9; GASPAR, 1993, p.16.

[181] No artigo 124.º do texto constitucional de 1933 pode ser lido: "O território do Continente divide-se em concelhos, que se formam de freguesias e se agrupam em distritos e províncias, estabelecendo a lei os limites de todas as circunscrições".

definindo a hierarquia das unidades territoriais: a freguesia como parte integrante do concelho, e este, por sua vez, integrado na província[182].

Apesar de outras reformas administrativas, salientando-se as que criaram e ratificaram os distritos, o Código Administrativo, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 27.424 de 31 de dezembro de 1936[183], marcou a criação de 11 províncias no território português, sendo uma delas a Província do Ribatejo. De acordo com o *Boletim da Junta de Província do Ribatejo*, publicado entre 1937 e 1940, a Província era composta por 21 concelhos, distribuídos entre três distritos: Santarém, Lisboa e Portalegre.

A Província do Ribatejo incorporou[184] 18 concelhos pertencentes ao distrito de Santarém (Abrantes, Alcanena, Almeirim, Alpiarça, Barquinha, Benavente, Cartaxo, Chamusca, Constância, Coruche, Ferreira do Zêzere, Golegã, Rio Maior, Salvaterra de Magos, Santarém, Sardoal, Tomar e Torres Novas), dois do distrito de Lisboa (Azambuja e Vila Franca de Xira), e um do distrito de Portalegre (Ponte de Sor).

Com uma área total de 7.236,96 km², a Província do Ribatejo representava uma significativa extensão territorial dentro da nova organização administrativa. Esta divisão representou uma tentativa de estabelecer um critério regional que ia além dos distritos existentes, agrupando concelhos com características geográficas e económicas semelhantes. Esta reorganização administrativa foi uma das várias medidas do regime do Estado Novo para reforçar o centralismo e otimizar a gestão do território.

No entanto, o Decreto-Lei n.º 42.536, de 28 de setembro de 1959[185], extinguiu as províncias criadas em 1936, reconhecendo a sua ineficácia administrativa e permitindo que a divisão territorial do país voltasse a ser estruturada exclusivamente com base nos distritos. Embora as províncias tenham sido abolidas, o modelo territorial das onze províncias estabelecido anteriormente manteve uma forte influência na forma como os portugueses passaram a perceber e a conceber o território nacional. O mapa das províncias, ainda que nunca tenha se concretizado

[182] OLIVEIRA, César. *História dos Municípios e do Poder Local (dos Finais da Idade Média à União Europeia)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p.305.

[183] Decreto-lei n.º 27.424. Em: *Diário do Governo*, nº 306, I Série, 31 de dezembro de 1936

[184] Junta de Província do Ribatejo. Em: *Boletim da Junta de Província do Ribatejo*, 1937-1940. Santarém: Junta de Província do Ribatejo, 1940, p.758.

[185] Decreto-lei n.º 42536. Em: *Diário do Governo*, n.º 223/1959. Série I, de 28 de setembro de 1959.

plenamente em termos administrativos, teve um impacto significativo na configuração mental coletiva, ajudando a moldar uma visão regionalizada do país[186].

Mais tarde, em 1979, foi implementada a criação das Comissões de Coordenação Regional (C.C.R.), que resultaram na formação de cinco regiões. Estas regiões, que visavam coordenar e planificar o desenvolvimento regional, acabaram por constituir as bases para a divisão territorial de Portugal Continental, conforme as NUT II (Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos), estabelecida em 1989. Assim, embora as províncias tenham sido abolidas, a ideia de regionalização e a organização do território nacional continuaram a transformar-se, culminando numa nova estrutura administrativa que ainda perdura, agora com uma organização centrada em regiões[187].

3.2. Transformações Demográficas e Económicas

Tendo por objetivo compreender a evolução demográfica dos concelhos e freguesias nas quais se situam as filarmónicas estudadas, observamos, a partir dos dados apresentados na tabela seguinte, que o crescimento populacional não ocorreu de forma homogénea ao longo das décadas analisadas. As variações registadas refletem dinâmicas socioeconómicas específicas, como as migrações internas, as transformações no mercado de trabalho e as mudanças estruturais nos setores produtivos, influenciando a distribuição e a densidade populacional nessas localidades.

[186] GASPAR, 1993, p.16.

[187] GASPAR, 1993, pp.16-7.

Tabela 3.1. A Evolução da População Residente nas Freguesias de Azambuja, Samora Correia, Santo Estêvão e Vila Franca de Xira (1940 a 1991)

Concelhos e Freguesias	1940	1950	1960	1970	1981	1991
Concelho de Azambuja	15 776	18 160	18 218	16 635	19 768	19 568
Variação (N)		2 384	58	-1 583	3 133	-200
Variação (%)		15	0	-9	19	-1
Freguesia de Azambuja	3 097	3 672	3 814	4 365	5 806	6 228
Variação (N)		575	142	551	1 441	422
Variação (%)		19	4	14	33	7
Concelho de Benavente	9 845	11 726	11 631	12 735	16 306	18 335
Variação (N)		1 881	-95	1 104	3 571	2 029
Variação (%)		19	-1	9	28	12
Freguesia de Samora Correia	3 149	4 166	3 703	5 245	7 769	9 470
Variação (N)		1 017	-463	1 542	2 524	1 701
Variação (%)		32	-11	42	48	22
Freguesia de Santo Estêvão	1 763	1 743	1 705	1 515	1 523	1 395
Variação (N)		-20	-38	-190	8	-128
Variação (%)		-1	-2	-11	1	-8
Concelho de Vila Franca de Xira	28 275	32 724	40 594	54 475	88 193	103 571
Variação (N)		4 449	7 870	13 881	33 718	15 378
Variação (%)		16	24	34	62	17
Freguesia de Vila Franca de Xira	10 305	11 228	13 404	14 400	19 318	18 487
Variação (N)		923	2 176	996	4 918	-831
Variação (%)		9	19	7	34	-4

Fonte: *Recenseamento Geral da População*. Instituto Nacional de Estatística, 1945, 1952, 1960, 1970, 1981 e 1996.

Elaboração Própria.

A evolução da população nas freguesias de Azambuja, Samora Correia, Santo Estêvão e Vila Franca de Xira entre 1940 e 1991 reflete tendências demográficas que podem estar relacionadas com o desempenho económico nacional. De acordo com os dados apresentados na tabela 3.1, as freguesias de Azambuja e Vila Franca de Xira apresentaram um crescimento

populacional continuado, enquanto as freguesias de Samora Correia e Santo Estêvão registaram períodos de declínio.

Apresentados os dados sobre a evolução demográfica, analisam-se agora as dinâmicas de emigração e as migrações internas em cada um dos três concelhos, de forma a compreender melhor as transformações populacionais nos espaços em que se localizavam as bandas estudadas. Maria Lucinda Fonseca em *População e Território do País à Área Metropolitana*[188] aponta estimativas sobre esta matéria - dada a inexistência de dados oficiais exaustivos que contabilizem a emigração clandestina ou as migrações internas não registadas. Os valores percentuais apresentados referem-se ao peso de cada fluxo migratório face à evolução demográfica total de cada concelho.

[188] FONSECA, Maria Lucinda. *População e Território do País à Área Metropolitana*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988, pp.26-28.

Tabela 3.2. A Evolução dos Fluxos Migratórios nos Concelhos de Azambuja, Benavente e Vila Franca de Xira (1950 a 1991).

Período	Emigração (Exterior)	Migração Interna (Nacional)	Saldo Migratório Total
Concelho de Azambuja			
1950 – 1960	-380 (-2,7%)	-570 (-4,1%)	-950
1960 -1970	-1 900 (-13,1%)	-550 (-3,8%)	-2 450
1970 -1981	-600 (-4,4%)	+750 (+5,5%)	+150
1981 -1991	-450 (-3,2%)	+240 (+1,7%)	-210
Concelho de Benavente			
1950 – 1960	-160 (-1,5%)	-260 (-2,4%)	-420
1960 – 1970	-1 100 (-9,5%)	-420 (-3,6%)	-1 520
1970 – 1981	-400 (-3,6%)	+3 820 (+34,1%)	+3 420
1981 – 1991	-350 (-2,1%)	+3 450 (+21,2%)	+3 100
Concelho de Vila Franca de Xira			
1950 – 1960	-850 (-2,5%)	+2 050 (+6,1%)	+1 200
1960 – 1970	-4 800 (-11,8%)	+1 650 (+4,1%)	-3 150
1970 – 1981	-1 200 (-2,2%)	+28 050 (+51,9%)	+26 850
1981 – 1991	-900 (-1%)	+10 140 (11,5%)	+9 240

Fonte: Estimativas de Maria Lucinda Fonseca baseadas no *Recenseamento Geral da População*. Instituto Nacional de Estatística, 1952, 1960, 1970, 1981 e 1996.

Elaboração Própria.

Observa-se que a análise dos dados migratórios entre 1950 e 1991 revela uma mutação estrutural na dinâmica demográfica destes concelhos, refletindo a transição de um país predominantemente rural e agrícola para um país mais urbanizado e industrial.

Até à década de 1960, a Agricultura desempenhou um papel fundamental nos concelhos de Azambuja e Benavente, sendo uma das principais atividades económicas e fontes de rendimento da população local. A região era caracterizada por uma forte dependência da produção agrícola, refletindo-se diretamente na estrutura social e no modo de vida da sua população.

Por outro lado, no concelho de Vila Franca de Xira, o cenário foi distinto dos restantes concelhos estudados. Embora a criação da fábrica da Companhia de Cimentos do Tejo[189] em

[189] Hoje denominada *CIMPOR – Cimentos de Portugal, Lda*.

Alhandra, no ano de 1894[190], tenha representado um marco importante na industrialização da região, a mudança significativa na estrutura ocupacional só se verificou algumas décadas depois. Durante grande parte do século XX, a atividade agrícola predominou em Vila Franca de Xira, com os trabalhadores agrícolas a constituírem a maior parte da força de trabalho local.

A viragem ocorreu na década de 1950, quando o número de operários nas indústrias vilafranquenses superou o de trabalhadores agrícolas. Este processo foi impulsionado pela instalação de várias unidades fabris no concelho, o que diversificou a economia local e gerou novas oportunidades de emprego, alterando o perfil económico e social da região. A industrialização crescente em Vila Franca de Xira trouxe um desenvolvimento significativo para o concelho, que passou a contar com um mercado de trabalho mais diversificado e com uma menor dependência das atividades agrícolas[191].

Assim, enquanto Azambuja e Benavente mantiveram a Agricultura como atividade central até à década de 1960, Vila Franca de Xira experimentou uma transformação gradual.

Porém, mesmo estando o sector primário a recuar, o concelho de Vila Franca de Xira teve condições geográficas favoráveis ao cultivo e à criação de gado que permitiram uma especialização significativa. A Lezíria, com os seus vastos terrenos planos, representava cerca de 60% da área total do concelho e abrigava numerosas ganadarias, particularmente voltadas para a criação de gado bravo, uma atividade de destaque. Existia criação de gado ovino, cavalar e bovino[192]. Enquanto na margem esquerda predominavam as culturas de cereais e legumes, na margem direita, de terreno mais montanhoso, destacava-se a vinicultura. A presença de grandes propriedades agrícolas e ganadarias foi notória até meados do século XX, sendo as várias casas agrícolas as principais empregadoras, ostentando grande capital social e económico[193].

---

[190] CIMPOR – Cimentos de Portugal, Lda. *Cimpor – História* [Em linha]. [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.cimpor.com/historia.

[191] AMADOR, Iúri. *A Vermelha – para uma História da Resistência ao Estado Novo no Concelho de Vila Franca de Xira (1926-1974)*. Prior Velho: Letras Paralelas, 2016, pp.42-3.

[192] AMADOR, 2016, p.24.

[193] Azambuja e os Toiros. Em: *Notícias de Azambuja*. Azambuja, 10 de novembro de 1956, (17), p.2; MORAIS, António Manuel. Azambuja: tradição taurina. Em: *Patrimonia. Identidade, Ciências sociais e Fruição Cultural*. 2001, (8), p.18; PALHA, José Van-Zeller Pereira. Aspectos económicos do concelho de Vila Franca de Xira. Em: *Boletim da Junta de Província do Ribatejo (1937-1940)*. Santarém: Junta de Província do Ribatejo, 1940, pp.263-76; RAMALHO, João Alves. *Tertúlias e Outros Lugares da Tauromaquia*. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999, pp.24-6.

No concelho de Benavente, a década de 1940 foi marcada por uma economia predominantemente agrícola, destacando-se a produção de cereais (salientando-se o trigo e o arroz), legumes, melão, vinho, cortiça e sal, além da criação de gado bravo, especialmente na herdade das Pancas. A diversidade da produção agrícola e a criação de gado contribuíam para o sustento dos habitantes locais e para a economia regional. A atividade agrícola continuava a ser um pilar fundamental, mas a presença de alguns elementos industriais começaram a surgir em 1940, como as pequenas fábricas de massas e moagem de farinha[194].

O concelho de Azambuja também se caracterizou pela presença de diversas atividades agrícolas, com destaque para a criação de gado bovino, cavalar, ovino, e até mesmo suíno, caprino e muar. A produção de trigo, tomate, arroz, vinho, azeite e cortiça eram importantes fontes de rendimento, refletindo a versatilidade das terras da região. Até ao final da década de 1950, a maior parte da população da Azambuja trabalhava na agricultura[195]. Destacaram-se, pelo menos até meados do século, as casas agrícolas Assunção Coimbra, Sommer, Lima Monteiro, Torre Bela, Prudêncio, Paulinas e Ortigão Costa[196].

A população ribeirinha dedicava-se à pesca e à pequena agricultura como modo de sustento. Para diminuir a destruição provocada pela inundações, muitos povoados na beira do rio Tejo, como a aldeia avieira da Palhota, têm como característica a construção das habitações sobre estacas[197]. Esta atividade é anterior ao século XX pois, segundo Amaral, a população de Alhandra era, até ao final do século XIX, composta por camponeses e pescadores, significando o rio uma fonte de alimentação e rota comercial[198].

---

[194] D'ALMEIDA, Álvaro Maximino Betâmio. Benavente; Ligeiras notas sobre o concelho de Benavente sob o ponto de vista económico. Em: *Boletim da Junta de Província do Ribatejo (1937-1940)*. Santarém: Junta de Província do Ribatejo, 1940, pp.209-211.

[195] Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Periódicos & Etnografia, *A Hora – Jornal Ilustrado: Vila e Concelho de Azambuja*. 2ª Série. Lisboa: Bandeira de Tóro. Janeiro de 1964, (7); RTP. *Azambuja Também É Portugal*. [Em linha]. 1985 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mJz8Jiza0Uw&t=296s.

[196] Azambuja e os Toiros. Em: *Notícias de Azambuja*. Azambuja, 1956, (17), p.2.

[197] RTP. *Azambuja Também É Portugal*. [Em linha]. 1985 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mJz8Jiza0Uw&t=296s.

[198] AMARAL, Cristina Maria Fonte. *Os Sons da Memória – Notas sobre o percurso histórico e envolvimento social da Sociedade Euterpe Alhandrense (1862-1962)*. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013.

Os diversos hábitos e modos de vida da população ribatejana foram manifestados, como nos indica Teles[199], em variadas profissões ai existentes: os campinos das lezírias, os pastores das charnecas, os marnotos das salinas, os fragateiros, os cultivadores dos arrozais, os profissionais da olivicultura e viticultura e, os rendeiros das lavouras.

A figura do campino, usualmente associada ao Ribatejo, constitui uma das expressões mais emblemáticas da Lezíria, sendo personagem central no mundo rural de 1950 desta zona.

Vejamos como caracteriza Orlando Raimundo[200] o mundo rural, de que o campino é personagem principal. O quotidiano do campino articulou-se, pelo menos desde finais do século XIX até meados do século XX, em torno da gestão direta do gado bravo, atividade que exigia uma especialização técnica na equitação e uma permanência contínua no espaço agrário. Do ponto de vista da cultura material, a habitação tradicional — a cabana — situava-se preferencialmente nas áreas de pastagem, respondendo a uma necessidade de vigilância ininterrupta das manadas. Mais do que uma escolha de vida, esta tipologia habitacional, de carácter efémero e rudimentar, evidencia a submissão do trabalhador às exigências operativas da exploração pecuária. Quanto ao vestuário do campino, o recurso a peles de bezerro e mantas de lã grossa constituiu uma resposta pragmática ao rigor climático das lezírias. Esta indumentária cumpriu uma dupla função: garantir a resiliência física do indivíduo perante a amplitude térmica e a pluviosidade; ser um elemento semiótico de distinção social e profissional no contexto rural ribatejano. Sociologicamente, os campinos eram recrutados maioritariamente nas zonas da «Borda d'Água» - das lezírias e dos mouchões - constituindo uma elite técnica dentro da hierarquia laboral agrícola. A perícia equestre, descrita pelo autor como uma simbiose entre o campino e o animal, mostrou ser essencial para o manejo do gado em campo aberto. Ainda sobre a tecnicidade do campino, Raimundo sugere que o pampilho assumiu-se como o instrumento primordial. Para além da sua utilidade funcional na condução e defesa perante o touro, esta vara longa serviu como um marcador de autoridade e um símbolo estatutário. O seu uso em contexto de trabalho refletiu a codificação de gestos que definem a performance profissional deste grupo no espaço público e privado das herdades.

---

[199] TELES, Silva. IV – Ribatejo. Em: *Guia de Portugal II – Estremadura, Alentejo, Algarve*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 [1927], pp.324-325

[200] RAIMUNDO, Orlando. *Vila Franca de Xira – Saber mais sobre… Festas, Feiras e Romarias*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2010, volume 1, p.31.

Figura 3.2. Campinos nos campos da Golegã, 1870



Fonte: *Banco de Imagens Carlos Relvas* (00289)

Embora os campinos tenham sido a figura emblemática da região da Lezíria na transição entre os séculos XIX e XX e, sobretudo, durante o regime do Estado Novo, representando o "pastor-cavaleiro" que cuidava do gado bravo, a maior parte da população era composta por trabalhadores rurais dependentes da contratação temporária nas praças de jorna. A migração sazonal de trabalhadores de várias partes de Portugal, tais como da Beira Litoral (apelidados na Lezíria de *caramelos*), da Beira Baixa (*ratinhos*), do Norte do Ribatejo (*barrões* ou *serranos*) e do Algarve (*algarvios*), assim como da Galiza (*galegos*), para as regiões da Lezíria refletiu um processo de povoamento e aculturação, marcado pelos intercâmbios culturais entre os indivíduos das diferentes regiões[201].

A estrutura fundiária presente na Lezíria Ribatejana caracterizava-se, em grande medida até ao final da década de 1950, por uma acentuada concentração da propriedade, onde poucos detinham extensas áreas de terra, enquanto a grande maioria possuía parcelas ínfimas ou nenhum bem fundiário. Este desequilíbrio gerava um sistema laboral exigente e hierarquizado,

[201] GIRÃO, Aristides de Amorim. *Geografia de Portugal*. 3ª edição. Porto: Portucalense Editora, S.A.R.L., 1960, pp.303, 409; LOPES, Aurélio. *Fertilidade e Labor na Lezíria Ribatejana*. Alpiarça: Garrido Artes Gráficas Editores, 2001, pp.35-6. 51.

onde a sobrevivência dependia da capacidade física e da reputação dos trabalhadores como mão-de-obra fiável. O quotidiano laboral implicava um esforço contínuo ao longo do ano, com jornadas que se estendiam de sol a sol, sujeitas ao rigor imposto pelos capatazes. Esta lógica laboral impunha uma disciplina severa, sustentada pela necessidade de manter uma imagem de eficiência e dedicação, condição essencial para garantir acesso contínuo ao trabalho.

As praças de contratação de mão-de-obra, "praças de jorna", funcionavam como mercados semanais de trabalhadores, divididos entre praças de homens e de mulheres, onde se negociava a prestação de serviços agrícolas. A contratação incluía frequentemente um pagamento simbólico denominado "molhadura" – meio litro de vinho –, que selava o compromisso laboral por cinco dias. Esta prática consubstanciava um mecanismo informal de contratação, mas também representava uma válvula de escape à miséria latente. Adicionalmente, a obtenção de um bom "preço" pelo trabalho era encarada como um rito de passagem para a idade adulta, suplantando em importância outros rituais formais, como as "sortes" praticadas noutras regiões do país. O reconhecimento social de um jovem como trabalhador competente dependia da sua cotação no mercado de trabalho local, avaliando-se continuamente a sua capacidade produtiva e resistência física e psíquica[202].

Figura 3.3. Monumento à Praça de Jorna, em Azambuja.



Fonte: Fotografia cedida pela Junta de Freguesia de Azambuja.

[202] LOPES, 2001, pp.33-5, 65.

A organização social local encontrava-se profundamente hierarquizada, sendo visível uma dualidade entre ostentação e subserviência. Os trabalhadores exibiam com orgulho os sinais da sua força laboral, mas submetiam-se em público às figuras de autoridade – patrões e capatazes – que controlavam o acesso ao emprego. Este dualismo comportamental traduzia-se numa convivência tensa entre as elites fundiárias e as massas laborais, gerando, ao longo dos séculos, um clima de conflito latente[203].

De acordo com Moniz, importa destacar a figura do líder local carismático não eleito – um membro de uma família abastada, um grande proprietário ou o pároco, por exemplo - cuja influência se podia estender frequentemente para além dos limites da freguesia. Este tipo de liderança, centralizada em figuras paternalistas com elevado prestígio, refletia estruturas de poder convencionais no espaço da Lezíria[204].

O investimento em estruturas educativas, embora pontual, também se revelava importante. Um exemplo paradigmático foi a instalação de uma escola primária na propriedade "Casa Branca", da responsabilidade do senhor Rogério Ribeiro, refletindo o impacto social da filantropia privada, que possibilitou o acesso à educação a filhos de trabalhadores agrícolas e pescadores da zona[205].

Ao longo do tempo, as condições económicas e sociais nos concelhos de Azambuja, Benavente e Vila Franca de Xira passaram por uma transformação significativa, com a agricultura a dar lugar a uma crescente industrialização e terciarização, o que contribuiu para um novo perfil socioeconómico. Este processo também gerou mobilidade populacional, continuando as migrações sazonais para as regiões agrícolas e, a partir da década de 1950, um êxodo rural em direção a áreas mais industrializadas e urbanizadas, como Lisboa. Devido ao sobrepovoamento da grande área metropolitana de Lisboa, os migrantes fixaram-se nos concelhos periféricos[206].

Com o avanço do processo de industrialização na década de 1950, a dinâmica socioeconómica nos concelhos de Azambuja, Benavente e Vila Franca de Xira sofreu alterações substanciais.

---

[203] LOPES, 2001, p.79.

[204] MONIZ, Manuel de Oliveira. *Cultura Rural – A História no Presente*. Leiria: Editorial Diferença, 2004, p.22.

[205] Escola para os filhos de trabalhadores rurais. Em: *Notícias de Azambuja*. Azambuja, 30 de junho de 1966, (112), p.1.

[206] AMADOR, 2016, pp.42-3; LAUTENSACH e RIBEIRO, 1999, p.746.

Em Vila Franca de Xira, a instalação de 32 unidades fabris nas décadas de 1940 e 1950 transformou o concelho, acentuando as suas dinâmicas industriais, particularmente na zona ribeirinha, até se expandir a presença industrial para o interior do concelho a partir da década de 1960[207].

A industrialização teve início em Azambuja a partir da década de 1950, onde se destacou a criação de fábricas como a Sugal (1957), General Motors (1963), Ford Lusitana (1964)[208] e, nos seus limites geográficos, a Impormol – Sociedade Portuguesa de Molas (1969)[209]. Apesar da presença de fábricas e a especialização das indústrias em diversas áreas, o concelho mantinha ainda na década de 1960 uma forte base agrícola e pecuária, com a produção de arroz e tomate, bem como o emprego de centenas de trabalhadores especializados nas fábricas locais[210].

Em 1969, a Junta de Colonização interna atribuiu subsídios para a aquisição de equipamento mecânico para a agricultura[211], sendo este destaque no *Catálogo-Programa da VI Feira Nacional da Agricultura*[212]. Este documento apresenta o custo, o desgaste e a especialização de empresas na sua utilização como desvantagens da mecanização da Agricultura, bem como a obtenção de maiores resultados, melhor qualidade, menos esforços e mais tempo livre para o trabalhador enquanto vantagens. A existência de mais tempo livre para o trabalhador significava a existência de mais momentos para o trabalhador-filarmónico se dedicar à arte musical. Notamos, aqui, uma mudança de atitude para uma mecanização e industrialização da agricultura, algo que em 1969 era já uma realidade nos concelhos de Azambuja e Vila Franca de Xira.

Em Benavente, a industrialização permaneceu limitada até à década de 1980, com algumas pequenas e médias unidades industriais na zona de Samora Correia e Porto Alto[213]. A

---

[207] AMADOR, 2016, pp.42-3.

[208] O Segundo Turno da FORD. Em: *O Meu Jornal*. Azambuja, 1970, (195-6), p.6; FORD Lusitana. Em: *Notícias de Azambuja*. Azambuja, 1972, (188), p.9; CARLOS, Américo Brás. *A Greve Camponesa de 8 de maio de 1944 em Azambuja e Baixo Ribatejo*. Lisboa: Guerra E Paz, Editores, S.A., 2019, p.91.

[209] O Nosso Concelho. Em: *O Meu Jornal*. Azambuja, 1969, (191), p. 3.

[210] Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Periódicos & Etnografia, *A Hora – Jornal Ilustrado: Vila e Concelho de Azambuja*. 2ª Série. Lisboa: Bandeira de Tóro. Janeiro de 1964, (7).

[211] Um Problema de Azambuja. Em: *O Meu Jornal*. Azambuja, maio de 1969, (182), p.2.

[212] Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão. Fundo Periódicos & Etnografia. *Catálogo-Programa da VI Feira Nacional da Agricultura/XVI Feira do Ribatejo: 1 a 15 de junho*. Santarém, 1969.

[213] Contrastes na Lezíria Ribatejana. Em: *Vida Local*. 29 de outubro de 1982, (19).

agricultura continuava a ser um dos principais setores da economia, refletindo um ritmo de desenvolvimento mais lento em comparação com os concelhos vizinhos de Azambuja e Vila Franca de Xira, que já estavam mais avançados na industrialização.

Cruzando a análise feita à evolução das atividades económicas nos três concelhos com os dados presentes na tabela 3.1, entendemos que industrialização, mecanização da agricultura e a terciarização alteraram as condições de trabalho e aumentaram a qualidade de vida de muitos trabalhadores, enquanto proporcionaram novos desafios sociais e culturais, como a criação de espaços de expressão cultural nas associações filarmónicas.

Em suma, o desenvolvimento dos concelhos de Azambuja, Benavente e Vila Franca de Xira reflete uma mudança gradual de uma economia rural, focada na agricultura e criação de gado, para uma economia mais diversificada, com maior ênfase na indústria, comércio e serviços, especialmente a partir da segunda metade do século XX. A interação entre as dinâmicas económicas e os trabalhadores, junto com as migrações e o impacto da urbanização, formaram o quadro socioeconómico que caracteriza essa região até os dias de hoje.

Para uma compreensão abrangente da dinâmica populacional e económica da região, é essencial analisar os dados do Recenseamento Geral da População de Portugal Continental e Ilhas Adjacentes de 1950, bem como as estatísticas disponibilizadas pelo PORDATA.

Através da tabela que apresenta a distribuição da população ativa nos concelhos de Azambuja, Benavente e Vila Franca de Xira por setores de atividade, torna-se possível identificar padrões de ocupação e transformação socioeconómica ao longo do tempo. Esta abordagem permite uma avaliação detalhada da estrutura produtiva local, evidenciando a evolução da participação dos diferentes setores na economia da região.

Tabela 3.3. Distribuição da População Ativa por Setor de Atividade nos Concelhos de Azambuja, Benavente e Vila Franca de Xira (1950 a 1991).

Ano	Sector Primário	Sector Secundário	Sector Terciário	População Ativa Total
Concelho de Azambuja				
1950	6552 (81%)	615 (8%)	935 (11%)	8102
1960	5686 (76%)	768 (10%)	1013 (14%)	7467
1981	2482 (34%)	2540 (35%)	2278 (31%)	7300
1991	1327 (18%)	2574 (35%)	3514 (47%)	7415
Concelho de Benavente				
1950	4937 (80%)	474 (8%)	760 (12%)	6171
1960	3408 (66%)	817 (16%)	909 (18%)	5134
1981	2368 (32%)	2673 (36%)	2335 (32%)	7376
1991	1690 (20%)	2795 (34%)	3788 (46%)	8273
Concelho de Vila Franca de Xira				
1950	4578 (32%)	5587 (40%)	3912 (28%)	14077
1960	3246 (19%)	8593 (52%)	4793 (29%)	16632
1981	1244 (3%)	21265 (56%)	15278 (41%)	37787
1991	742 (2%)	18987 (41%)	26359 (57%)	46088

Fonte: *Recenseamento Geral da População*. Instituto Nacional de Estatística, 1952; Pordata. *População Empregada Por atividade económica segundo os Censos* [Em linha]. [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.pordata.pt/db/municipios/ambiente+de+consulta/tabela.

Elaboração própria.

A evolução da distribuição por setor de atividade da mão-de-obra nos concelhos de Azambuja, Benavente e Vila Franca de Xira reflete uma transição progressiva da agricultura para os setores secundário e terciário. Esta mudança estrutural acompanha o desenvolvimento

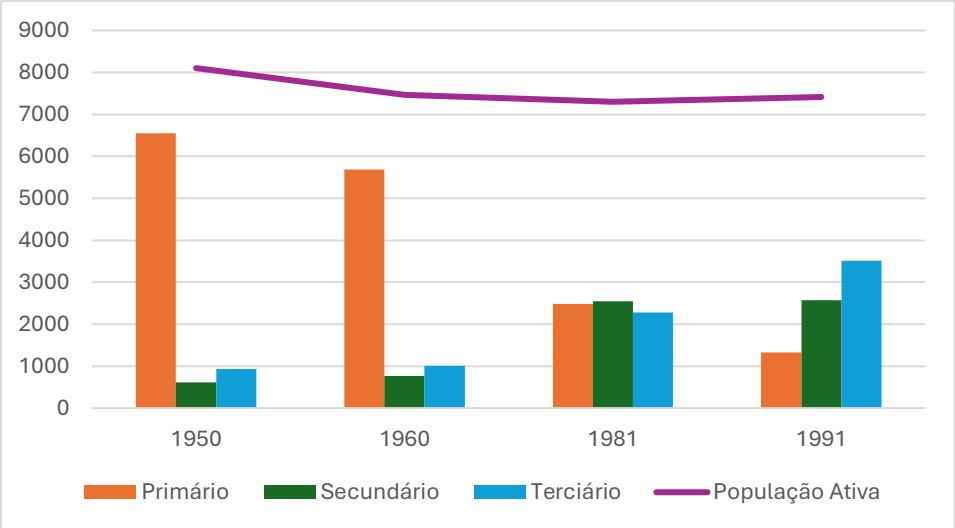
industrial e a expansão do comércio e serviços, sendo particularmente evidente no concelho de Vila Franca de Xira, onde o processo se iniciou mais precocemente.

Vila Franca de Xira foi pioneiro entre os três concelhos. Em 1950, já apresentava um perfil laboral marcadamente não agrícola, com 68% da população ativa empregada nos setores secundário e terciário. Esse cenário contrasta com Azambuja e Benavente, onde a predominância do setor primário ainda era significativa (81% e 80%, respetivamente). Contudo, entre 1950 e 1991, estes dois concelhos sofreram um declínio expressivo no sector primário, atingindo 18% em Azambuja e 20% em Benavente.

A industrialização desempenhou um papel central neste processo de transição, mas o seu impacto variou entre os concelhos. Em Vila Franca de Xira, a rápida expansão da atividade industrial, do comércio e serviços consolidou a diminuição do setor primário, que representava apenas 2% da população ativa em 1991. Já em Benavente, a industrialização foi mais lenta e menos expressiva, refletindo-se numa transição tardia para o setor terciário, que só se tornou maioritário no concelho em 1991, com 46% da população ativa, ainda abaixo dos valores registados em Azambuja (47%) e Vila Franca de Xira (57%).

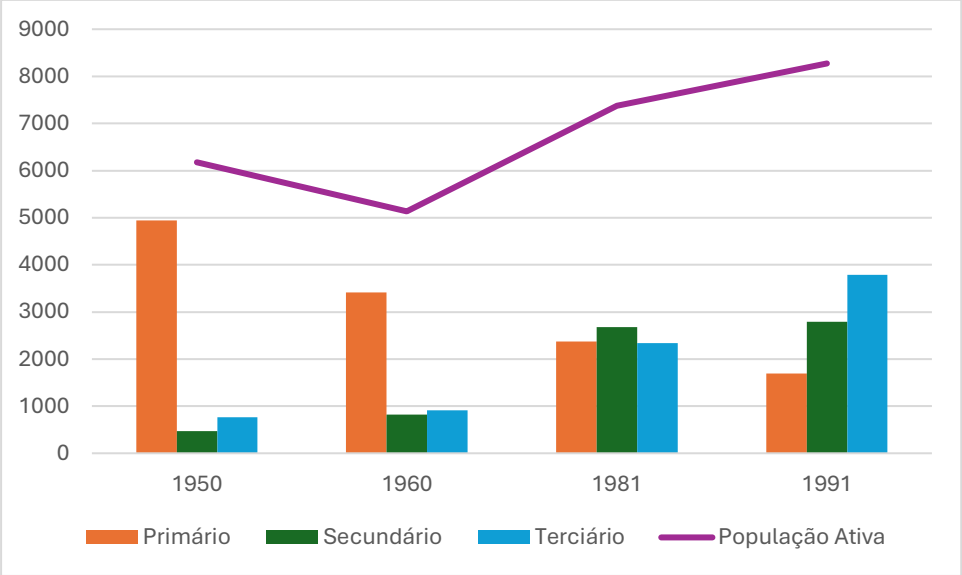
O crescimento demográfico acompanhou a evolução económica. Embora as variações populacionais antes de 1980 não sigam um padrão uniforme entre os três concelhos, em geral, o crescimento demográfico coincide com o avanço da industrialização, do comércio e dos serviços, tal como indicado pelos dados apresentados na Tabela 3.3., refletindo, assim, a relação entre o desenvolvimento económico e a atração de novos residentes para estas áreas em transformação.

Gráfico 3.1 – Evolução da População Ativa por setor: Concelho de Azambuja



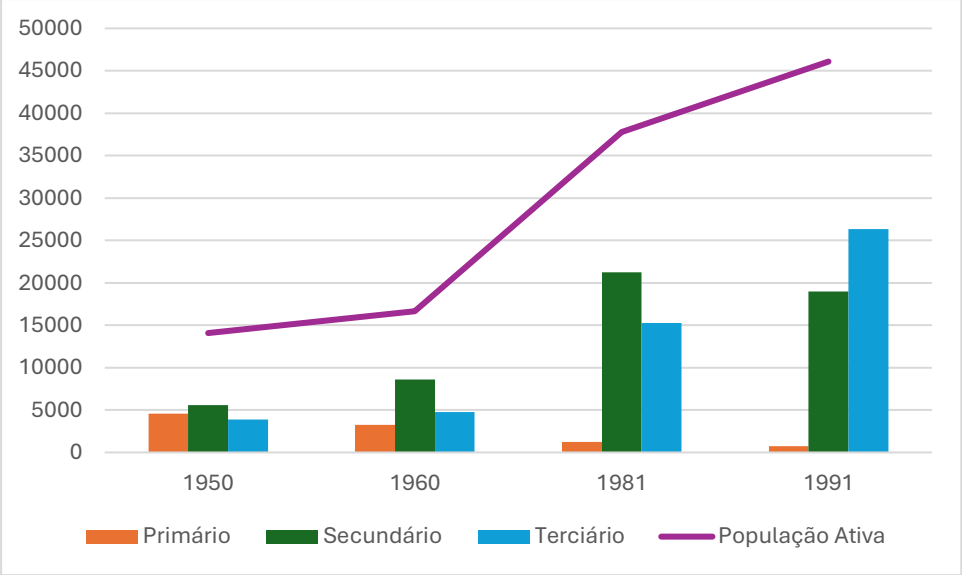
Elaboração Própria.

Gráfico 3.2 – Evolução da População Ativa por Setor: Concelho de Benavente



Elaboração Própria.

Gráfico 3.3 – Evolução da População Ativa por Setor: Concelho de Vila Franca de Xira



Elaboração Própria.

3.3. Notas Conclusivas

A análise desenvolvida ao longo deste capítulo evidencia a complexidade estrutural, histórica e sociocultural da Lezíria Ribatejana, enquanto território marcado por uma intensa e multifacetada relação entre o ser humano e o espaço. A Lezíria não se revela apenas como uma unidade geográfica de solos férteis e uso agrícola intensivo, mas como um espaço mais complexo, onde sucessivas camadas de práticas económicas, transformações sociais, políticas

de ordenamento e dinâmicas culturais contribuíram para moldar uma realidade profundamente enraizada na paisagem e nos seus habitantes.

Do ponto de vista demográfico, a evolução das freguesias de Azambuja, Samora Correia, Santo Estêvão e Vila Franca de Xira entre 1940 e 1991 demonstrou que o crescimento populacional esteve fortemente condicionado por fatores económicos, designadamente a industrialização progressiva, a mecanização da agricultura e a terciarização, que, ao reconfigurarem o mercado de trabalho e as formas de produção, motivaram movimentos migratórios internos e alterações significativas na estrutura da população ativa. Este fenómeno foi particularmente notório em Vila Franca de Xira, que, ao antecipar a transição do setor primário para os setores secundário e terciário, apresentou um crescimento económico mais robusto e uma mudança mais precoce do seu perfil ocupacional.

As transformações económico-sociais observadas nos três concelhos analisados revelam a existência de uma correlação entre os ciclos de desenvolvimento industrial, sugerindo que a industrialização não alterou apenas a distribuição da força de trabalho, mas também redefiniu os padrões de fixação populacional e a composição social das populações locais. Ainda assim, é necessário sublinhar a persistência de uma matriz rural fortemente enraizada, nomeadamente em Azambuja e Benavente, onde a agricultura e a criação de gado permaneceram como atividades fundamentais até à década de 1960, condicionando o ritmo e o modelo de desenvolvimento económico e social, mantendo-se como elementos identitários.

No plano geográfico e administrativo, torna-se claro que a identidade do Ribatejo não pode ser dissociada da sua configuração histórica enquanto província e da sua organização paisagística tripartida em Lezíria, Bairro e Charneca. Esta heterogeneidade espacial articulou-se com a diversidade de usos do solo, os regimes de propriedade, a tipologia dos assentamentos e as formas de vida rural. A coexistência de distintas unidades paisagísticas nos mesmos territórios – como Azambuja e Vila Franca de Xira (Lezíria-Bairro) ou Samora Correia e Santo Estêvão (Lezíria-Charneca) – acentuou a complexidade da articulação entre espaço e sociedade, criando realidades locais singulares, mas interligadas por uma matriz comum cultural.

Neste contexto, destaca-se a figura do campino enquanto símbolo da relação entre cultura e natureza na Lezíria. O seu papel, embora frequentemente idealizado, representa uma forma de vida intimamente ligada ao trabalho com o gado bravo, à mobilidade sazonal e à subsistência rural, funcionando como espelho de uma estrutura social marcada pela hierarquia fundiária, pela dureza das condições laborais e pelo predomínio de economias de subsistência e contratação informal. A vida dos campinos, bem como a dos trabalhadores sazonais vindos de diversas regiões de Portugal, é reveladora de um sistema socioeconómico assente numa

distribuição desigual da terra e na construção de redes de solidariedade e resistência social, visíveis, entre outros espaços, nas bandas filarmónicas locais.

Efetivamente, o papel das bandas filarmónicas na Lezíria Ribatejana constitui um elemento central na leitura da construção identitária regional. Estas instituições culturais, enraizadas em práticas associativas de base social, emergem como verdadeiros dispositivos de inclusão social e de pedagogia cívica, promovendo não só a educação musical, mas também a coesão social e o sentimento de pertença local. A sua importância transborda a dimensão artística, inscrevendo-se num contexto mais amplo de mediação cultural, valorização das tradições e articulação entre gerações, assumindo um protagonismo indiscutível na preservação e projeção da identidade ribatejana.

A conjugação entre os fatores geográficos, demográficos, económicos e culturais analisados neste capítulo permite concluir que a Lezíria Ribatejana não deve ser entendida como um espaço homogéneo ou meramente funcional, mas como uma realidade viva, em constante transformação e profundamente marcada por uma dialética entre continuidade e mudança. A compreensão desta região exige, por isso, uma abordagem integrada, que considere simultaneamente os elementos materiais (paisagem, economia, infraestruturas) e imateriais (memória coletiva, práticas culturais, identidade), reconhecendo na Lezíria um território de conservação e de renovação, onde o Passado rural coexiste com as dinâmicas da modernidade.

Capítulo 4. Harmonia - A Filarmónica é o Acorde dos seus Elementos

Sendo as bandas filarmónicas agrupamentos musicais compostos essencialmente por instrumentistas de sopro e percussão, a sua estrutura organizativa não se limita apenas aos músicos que nelas atuam, sendo igualmente sustentada por corpos sociais que garantem a sua administração e funcionamento, nomeadamente a Assembleia Geral, a Direção e o Conselho Fiscal.

As bandas não existem de forma isolada, mas sim imersas em contextos socioculturais específicos, sendo, por conseguinte, fortemente influenciadas pelas populações locais onde se inserem. Esta interação entre as bandas e os seus respetivos meios socioculturais sugere uma análise mais aprofundada das dinâmicas que determinam o seu desenvolvimento e permanência ao longo do tempo.

Para uma compreensão mais rigorosa da evolução e consolidação das bandas filarmónicas na região da Lezíria Ribatejana, torna-se essencial proceder a uma análise detalhada do percurso e da atividade de cada uma das bandas que integram o presente estudo. Este processo analítico exige não só uma descrição cronológica das suas trajetórias, mas também a caracterização dos elementos que as compõem, uma vez que a identidade e a estrutura interna de cada banda se refletem diretamente na sua organização, funcionamento e projeção no tecido social envolvente. Neste sentido, importa questionar quais os fatores determinantes na composição dos seus corpos artísticos, bem como o impacto que diferentes variáveis, como a formação musical dos seus membros, a estabilidade da sua direção e os recursos disponíveis, exercem sobre a sua performance e longevidade.

Além disso, é fundamental compreender de que modo o meio envolvente influencia estas instituições musicais. A localização geográfica, a estrutura socioeconómica das populações locais e a tradição cultural existente na Lezíria Ribatejana desempenham um papel preponderante na definição do perfil das bandas filarmónicas da região. Assim, investigar a influência exercida pelo meio permitirá identificar padrões que explicam não só o crescimento e a consolidação destas bandas, mas também eventuais dificuldades e desafios que possam enfrentar ao longo da sua existência.

Deste modo, a presente análise procura estabelecer uma relação entre a organização interna das bandas filarmónicas e o contexto em que estão inseridas, adotando uma abordagem que não se restringe a uma mera descrição factual, mas que privilegia uma interpretação analítica dos fenómenos que contribuem para a sua estruturação e permanência. Apenas através deste exame aprofundado será possível compreender de forma abrangente o papel das bandas filarmónicas

na Lezíria Ribatejana, bem como o impacto que exercem na vida cultural das populações locais que as acolhem.

Importa, ainda, destacar que, na presente investigação, damos primazia à data mais antiga de atividade filarmónica registada em cada localidade em detrimento da data de fundação oficialmente assumida pelas próprias bandas. Este critério fundamenta-se no entendimento de que, direta ou indiretamente, as bandas atualmente em atividade são herdeiras do legado dessas primeiras experiências filarmónicas locais.

Logo, ao privilegiarmos a continuidade histórica das práticas musicais, conseguimos traçar uma visão mais ampla da evolução das filarmónicas na região, considerando as transformações e os fatores que influenciaram a sua permanência ao longo das décadas.

4.1. Filarmónicas da Lezíria

Segundo a Confederação Musical Portuguesa[214], bem como as bases de dados da Meloteca[215] e da BandasFilarmónicas[216], existem na atualidade cerca de 720 bandas filarmónicas em Portugal. No Ribatejo estão ativas cerca de 54 bandas, sendo que destas 18 se localizam nos concelhos da Lezíria Ribatejana. O concelho do Cartaxo não é contabilizado pois, embora a freguesia de Valada se localizar na Lezíria, não possui nenhuma banda nessa localidade. Sousa[217] sugere que Portugal (continente e ilhas adjacentes) manteve, em média, 700 bandas ao longo do século XX.

[214] Confederação Musical Portuguesa. Listagem de Bandas. Em: *Confederação Musical Portuguesa* [Em linha]. 2026 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://sites.google.com/site/confederacaomusicalportuguesa/listgem-de-bandas

[215] FERREIRA, António José. Lista das Bandas Filarmónicas. Em: *Meloteca* [Em linha]. 2017 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.meloteca.com/lista-das-bandas-filarmonicas

[216] BandasFilarmónicas. Bandas. Em: *Bandasfilarmonicas.com* [Em linha]. 2026 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.bandasfilarmonicas.com/bandas-site/bandas

[217] SOUSA, 2017, pp.46-7.

Tabela 4.1. Bandas dos Concelhos da Lezíria Ribatejana na Atualidade

Almeirim	Banda Marcial de Almeirim			
Alpiarça	Sociedade Filarmónica Alpiarcense "1º de Dezembro"			
Azambuja	Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários de Alcoentre	Associação de Desportos e Recreio "O Paraíso"	Centro Cultural Azambujense	Filarmónica Recreativa de Aveiras de Cima
Benavente	Sociedade Filarmónica Benaventense	Sociedade Filarmónica da Santo Estêvão	Sociedade Filarmónica União Samorense	
Chamusca	Sociedade Filarmónica de Instrução e Recreio Carregueirense Vitória			
Coruche	Sociedade de Instrução Coruchense			
Golegã	Sociedade Filarmónica Goleganense "1º de Janeiro"			
Salvaterra de Magos	Sociedade Filarmónica de Muge	Banda Filarmónica de Salvaterra de Magos		
Vila Franca de Xira	Ateneu Artístico Vilafranquense	Banda de Música dos Bombeiros Voluntários da Póvoa de Santa Iria	Sociedade Euterpe Alhandrense	Sociedade Filarmónica Recreio Alverquense

Fonte: Confederação Musical Portuguesa. Listagem de Bandas. Em: *Confederação Musical Portuguesa* [Em linha]. 2026 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://sites.google.com/site/confederacaomusicalportuguesa/listgem-de-bandas.

Elaboração Própria.

Além das bandas apresentadas na tabela anterior, no concelho de Azambuja existiram ainda as bandas da Escola de Música da Casa do Povo de Aveiras de Baixo, e da Associação

Recreativa e Cultural da Maçussa, a Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja e, já nos anos 2000, a banda da Escola de Música do Alto Concelho de Azambuja. Como já referido, a seleção das bandas do Ateneu Artístico Vilafranquense, do Centro Cultural Azambujense, da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão e da Sociedade Filarmónica União Samorense como casos a serem estudados recaiu não só pela acessibilidade e preservação da documentação existente, mas também pela sua pertença aos concelhos com mais bandas.

4.1.1. Ateneu Artístico Vilafranquense

Vila Franca de Xira apresentou, desde a segunda metade do século XIX, uma estrutura socioeconómica caracterizada pela presença de pequena e média burguesia ligada ao comércio, transportes e serviços, contrastando com o predomínio camponês e operário das áreas envolventes. Este contexto contribuiu para o surgimento de práticas culturais associativas.

Entre as associações culturais e recreativas, destacavam-se a Associação de Socorros Mútuos Fraternal dos Artistas Vilafranquenses, fundada em 1853[218]. Em 1870, surge a primeira agremiação musical de Vila Franca de Xira, denominada Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro, fundada pelo músico e compositor João Mendonça. O envolvimento da população na atividade musical ocorreu de forma gradual, incluindo executantes com baixos níveis de escolarização formal, para quem a aprendizagem musical representava também uma via de aquisição de competências básicas de leitura musical.

As divisões ideológicas surgidas na primeira metade da década de 1880 conduziram à fragmentação da banda 1º de Dezembro, resultando na criação, em 1888, do Grupo de Ocarinas, por Joaquim dos Reis Tralha (músico na banda 1º de Dezembro), com um total de 12 executantes. A sua sede, na antiga Rua da Ribeira (hoje, Rua Serpa Pinto). O Grupo de Ocarinas é, desde cedo, alcunhado de «Chocos», pela semelhança encontrada entre este animal e o instrumento de sopro tocado. Nesta altura, abrilhantam numerosas festividades e até algumas procissões religiosas, como as realizadas em honra do Senhor Jesus da Boa Morte. Com a progressiva ascensão dos republicanos e o declínio dos monárquicos, aprofundam-se as divergências políticas e culturais inultrapassáveis no interior desta sociedade musical, levando à sua extinção, formando-se, em 1891, duas novas agremiações: a Real Sociedade Instrucção Musical Vilafranquense e a Fanfarra 1º de Maio de 1891, na sequência da dissolução do grupo ocarinista. A Fanfarra 1º de Maio de 1891 rapidamente alargou a sua influência e permitiu a

[218] AMADOR, Iúri. *A Vermelha – para uma História da Resistência ao Estado Novo no Concelho de Vila Franca de Xira (1926-1974)*. Prior Velho: Letras Paralelas, 2016, pp.31-3.

entrada de sócios que não tocam instrumentos musicais, constituindo estes a sua primeira direção. O primeiro «Hymno» destinado à Fanfarra foi composto a 16 de Dezembro de 1891, e oferecido pelo artista italiano S. Ramanho Monny'tell. No primeiro aniversário da coletividade, a Fanfarra apresenta-se em público com 16 elementos e estreia os primeiros fardamentos oficiais[219].

Figura 4.1. Fanfarra 1º de Maio de 1891



Fonte: SANTOS, David. *Ateneu Artístico Vilafranquense – Da Monarquia Constitucional à Adesão Europeia*. Lisboa: Edições Colibri, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2008, p. I.

Em 1894, a Fanfarra continuou a sua trajetória com a aprovação dos seus primeiros estatutos, um marco que simbolizou a sua formalização e estruturação. Simultaneamente, a oferta de um coreto volante e a aquisição de novo fardamento demonstram que ocorreu um investimento na apresentação do grupo. No ano seguinte, em 1895, a aquisição do primeiro estandarte bordado fortaleceu o espírito de pertença dos seus membros à associação. Este período foi marcado por um crescimento, com o número de elementos a aumentar de 16 para 27 em apenas três anos, evidenciando o crescente interesse e popularidade da Fanfarra. A sua fama rapidamente ultrapassou as fronteiras do concelho, sinal de um reconhecimento regional da sua qualidade musical. Os primeiros anos da Fanfarra 1.º de Maio revelam um crescimento quantitativo e organizacional. Em 1906, foram aprovados novos estatutos que alteraram o nome da coletividade para Grémio Popular Vilafranquense - Fanfarra 1º de Maio, numa tentativa de

[219] *Exposição Evocativa dos 50 Anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira - Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

renovação. A alteração estatutária resultou do culminar de conflitos internos e fragilidades financeiras. No entanto, estas mudanças não foram suficientes para resolver os problemas subjacentes. A Música, que outrora fora o coração da coletividade, começou a perder importância e o Grémio entrou num período de estagnação. As mudanças políticas que agitaram o país naquele período acentuaram as divisões internas, demonstrando como fatores externos podem condicionar profundamente a dinâmica de uma associação. A fusão com o Centro Eleitoral Republicano, em vez de revitalizar o Grémio, parece ter agravado a situação, sugerindo que as diferentes agendas e prioridades das duas entidades não se harmonizaram. Em 1914, a crise atingiu o seu auge, com a apresentação de uma proposta de dissolução e trespasse do ativo e do passivo. Este evento marcou o fim da linha para o Grémio Popular Vilafranquense, e a atividade da coletividade paralisou completamente. Em 7 de junho de 1916, foi fundado o Grémio Artístico Vilafranquense[220].

Este ressurgimento da associação musical foi acompanhado por um aumento no número de executantes, atingindo 23 membros, o que indica um fortalecimento da estrutura musical do grupo. Em 1917, a diversificação das atividades da coletividade tornou-se evidente com a estreia do Grupo Dramático Xirense, o primeiro grupo cénico da organização. Este evento marca a expansão das atividades culturais da coletividade, que passa a incluir o teatro como forma de expressão artística. O ano de 1918 foi marcado pela celebração do final da Primeira Guerra Mundial, com a banda do Grémio a desempenhar um papel de destaque nas comemorações nas ruas de Vila Franca de Xira, atuando como um símbolo de união e celebração em momentos históricos. Em 1922, a apresentação de um novo fardamento azul simboliza a renovação e o orgulho do grupo, refletindo um investimento na sua apresentação pública. Este detalhe pode indicar um período de maior desaforro financeiro e estabilidade organizacional, permitindo à coletividade investir na sua imagem. O crescimento contínuo da banda do Grémio é evidenciado pelo aumento do número de executantes para mais de 40 em maio de 1928.

[220] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED n.º 70, *Carta à Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio – Campanha Pró-Futuras Instalações*, Ateneu Artístico Vilafranquese, Vila Franca de Xira, 30 de outubro de 1978; *Exposição Evocativa dos 50 Anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira - Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

O período de 1933 a 1936 foi marcado por um momento de tensão e rutura dentro da história da banda, quando um grupo de músicos foi expulso da banda por se insurgirem contra a intenção dos corpos dirigentes de alterar os estatutos da associação. Esta separação resultou na criação da Sociedade União Musical Vilafranquense, uma nova entidade que visava preencher o espaço deixado pela banda antecessora e manter a prática musical da região[221]. Esta cisão, além de representar uma divisão interna no associativismo musical, simbolizou também uma transformação nas dinâmicas de poder e de representação cultural no contexto local.

Apesar desta adversidade, o Ateneu conseguiu, com o tempo, retomar as suas atividades, reiniciando as aulas de música e promovendo a continuidade do seu trabalho educativo. A retoma das aulas teve um impacto significativo, especialmente por proporcionar uma oportunidade de formação musical para os jovens de Vila Franca de Xira que, mais uma vez, encontravam na coletividade um espaço de aprendizagem que ia além da simples prática instrumental. A continuidade do trabalho educativo foi essencial para o fortalecimento da banda e, mais importante, para a manutenção da qualidade musical e da renovação dos músicos que a integravam.

A década de 1930, com os seus desafios internos, também foi um período de grande expansão e transformação para a coletividade, principalmente em 1937. Neste ano, a banda e a sociedade como um todo passaram a promover eventos culturais, como sessões, conferências e palestras de esclarecimento cultural e social. Entre esses eventos, destacaram-se os chamados «Serões de Arte», realizados nas décadas de 1930 e 1940, uma série de encontros que procuraram ampliar o acesso à cultura e ao debate sobre questões sociais e artísticas, onde participaram figuras como Alves Redol. Estas iniciativas tinham um carácter educativo e esclarecedor, servindo como um canal para a difusão de ideias e valores culturais. Sobre este tipo de iniciativas, David Santos diz-nos que:

> "O Grémio […] adotou desde cedo o programa e as ações [do Grupo Neo-Realista] – dado que era por essa altura a única agremiação relativamente independente e a capaz de dar voz a uma nova leitura política e social da região e do país – que aí promoveu vários «Serões de Arte» e introduziu o hábito da leitura na própria Coletividade, com a inauguração em 22 de março de 1942 da primeira Biblioteca do Ateneu"[222].

[221] AMADOR, 2016, p.33.

[222] SANTOS, David. O Ateneu Artístico Vilafranquense e a Difícil Relação com o Estado Novo. Em: *As Colectividades de Cultura e Recreio na Resistência ao Fascismo Português – Comemorativo dos*

Tendo por base a Música e a Educação, a coletividade ampliou os seus horizontes para incluir outras atividades, como o ténis de mesa. As atividades desenvolvidas na associação contribuíram para fortalecer as ligações entre os vilafranquenses, proporcionando momentos de recreio e formação cívica[223].

Em 1938, a coletividade enfrentou uma mudança imposta pelo regime ditatorial, que determinou a alteração do seu nome, sob o pretexto de que a associação se podia confundir com os grémios corporativos estatais. Esta imposição de alteração, que refletia o controlo e a censura sobre as expressões culturais e sociais da época, não foi uma mera formalidade. O regime, ao forçar a mudança de nome, procurou reconfigurar as manifestações culturais de acordo com os seus interesses ideológicos. Assim, a coletividade foi obrigada a adotar uma nova denominação. Embora o requerimento formal para o uso do nome "Ateneu Artístico Vilafranquense" tenha sido feito em 1942, já existem registos do uso desta designação a partir de janeiro de 1940, o que demonstra uma adaptação gradual às novas imposições do regime, e a busca da coletividade por se manter ativa e reconhecível dentro de um contexto de censura. Durante este período conturbado, a banda do Ateneu não encerrou. Pelo contrário, retomou as suas atividades artísticas e passou a realizar concertos em várias localidades[224].

Em 1941, a coletividade contava com 40 executantes. A estreia de um novo fardamento branco, ocorrida nesse ano, afirmou-se como um símbolo de renovação da banda. No entanto, o ambiente de repressão e censura vivido sob o regime ditatorial afetou a associação. A banda do Ateneu enfrentou perseguições políticas, e a sua atividade cultural foi severamente restringida. Em 1944, após uma série de dificuldades e de limitações impostas pelo regime, a banda viu-se forçada a suspender as suas atividades. Este período de suspensão pode ser visto como uma consequência direta das tensões e das dificuldades enfrentadas pelas manifestações

50 anos do 25 de Abril. Coordenado por António Mota REDOL. Lisboa: Edições Colibri/ Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, 2024, pp. 493-4.

[223] SANTOS, 2024, pp.494.

[224] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED n.º 70, *Carta à Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio – Campanha Pró-Futuras Instalações*, Ateneu Artístico Vilafranquese, Vila Franca de Xira, 30 de outubro de 1978; SANTOS, David. *Ateneu Artístico Vilafranquense – Da Monarquia Constitucional à Adesão Europeia*. Lisboa: Edições Colibri/ Museu Municipal – Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2008, pp.189-90.

culturais num contexto de repressão. No entanto, a suspensão da atividade não significou o fim da história da coletividade. Em 1945, com o término da Segunda Guerra Mundial e a derrota dos regimes fascista e nazi na Europa, a banda do Ateneu celebrou a vitória dos Aliados, marcando um momento de renovação tanto simbólica quanto artística[225], sendo uma ocasião para afirmar a Música e a Cultura como formas de resistência e renovação democrática.

A análise da correspondência trocada entre a Federação das Sociedades de Educação e Recreio, posteriormente designada Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, e o Ateneu Artístico Vilafranquense, permite identificar aspetos administrativos e organizacionais da associação no contexto da década de 1940. Um dos elementos centrais dessa troca documental refere-se à inexistência de cartões de identidade para os sócios do Ateneu até fevereiro de 1945, o que sugere uma estrutura associativa que, até então, não possuía um sistema formal de identificação individual dos seus membros. A ausência deste documento poderia indicar uma menor regulamentação interna ou uma dependência direta das diretrizes superiores, uma vez que a correspondência aponta que o modelo de identidade a ser adotado pela associação seria determinado pelo Ministério do Interior. Além desta questão burocrática, a análise da documentação revela também informações sobre a composição da direção do Ateneu Artístico Vilafranquense em 1945, permitindo compreender melhor a sua estrutura administrativa e os indivíduos responsáveis pela sua gestão. Nesse ano, a presidência da associação era exercida por Carlos Alberto Pato, enquanto a função de secretário estava a cargo de Eugénio Carvalho dos Santos. A responsabilidade financeira da instituição recaía sobre João Godinho Alves, que desempenhava o cargo de tesoureiro. A direção ainda contava com um conjunto de vogais, nomeadamente Alberto Nunes, José da Silva, Manuel José Pereira Leitão e Augusto Ribeiro[226].

Já em 1949, a associação estreou o Hino do Ateneu, composto por António Amorim Pereira. A criação e a estreia do hino representaram uma nova fase para a banda e para a coletividade. O hino não foi apenas uma peça musical, mas também uma forma de marcação territorial no campo cultural, reforçando a ligação da banda com o tecido social local e com a

[225] AMADOR, 2016, pp.102-3; SANTOS, 2008, p.204.

[226] Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED n.º 70, *Carta à Federação das Sociedades de Educação e Recreio*, Ateneu Artístico Vilafranquense, Vila Franca de Xira, 14 de fevereiro de 1945; Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED n.º 70, *Carta ao Ateneu Artístico Vilafranquense*, Federação das Sociedades de Educação e Recreio, Lisboa, 27 de fevereiro de 1945.

história local de Vila Franca de Xira. A partir da segunda metade do século XX, a música voltou a ser o elemento central da atividade do Ateneu, marcando um período de revitalização e redireccionamento do foco da coletividade para a sua função primária enquanto instituição musical. Este renascimento artístico refletiu uma fase de reconstrução da instituição, após os desafios e as interrupções impostas pelo regime nas décadas anteriores. A Música, que sempre teve um papel essencial na história do Ateneu, foi novamente adotada como principal veículo de expressão cultural e social, restabelecendo a coletividade como um polo de referência na cena cultural de Vila Franca de Xira. Um dos marcos importantes deste período de renovação musical aconteceu em 1952, quando o Ateneu estreou o "Hino de Vila Franca de Xira", composto por António Amorim Pereira. A criação e a estreia deste hino não só consolidaram o papel da coletividade como um centro de promoção da música e da cultura local, mas também serviram para reforçar a ligação simbólica entre o Ateneu e contexto social local em que estava inserido[227].

Em 1958, foi criado o Orfeon do Ateneu, um grupo vocal que visava ampliar a esfera da atuação musical da coletividade, indo além da banda e proporcionando à população de Vila Franca de Xira uma experiência musical mais diversificada. O Orfeon, que operou até 1973, foi uma importante iniciativa dentro da história do Ateneu, pois permitiu o desenvolvimento de uma nova vertente musical e artística, focada na música coral e vocal. Este projeto reflete a disposição do Ateneu em explorar novas formas de expressão artística, criando, assim, novas oportunidades de formação e participação para os habitantes locais, além de ampliar o repertório musical da associação[228].

Ao longo das décadas, o Ateneu foi reconhecido pelas suas contribuições para a sociedade de Vila Franca de Xira e para o panorama cultural nacional. Em 1970, o Ateneu foi agraciado com a Medalha de Mérito (Ouro) pela Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, um prémio que simbolizou o reconhecimento oficial do trabalho desenvolvido pela coletividade até aquele

[227] *Exposição Evocativa dos 50 Anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira - Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

[228] COSTA, José. *Vila Franca de Xira – Cronologia do Século XX (1900/2000)*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2001 p.85; *Exposição Evocativa dos 50 Anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira - Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

momento. Esta distinção refletia não só o valor da sua atuação musical, mas também o seu impacto nas diversas áreas culturais e sociais da região[229].

O Ateneu Artístico Vilafranquense organizou, em 19 de janeiro e 30 de março de 1970, as duas únicas edições do ZIP Xira, um evento que procurou reproduzir, em âmbito local, o formato do programa televisivo apresentado por Carlos Cruz, Fialho Gouveia e Raúl Solnado. A realização destas iniciativas demonstra um esforço de dinamização cultural em Vila Franca de Xira, inserindo-se no contexto mais amplo da maior influência dos meios de comunicação na sociedade portuguesa da época. Além do carácter recreativo, os eventos assumiram também um sentido simbólico e político, principalmente através das evocações de Alves Redol, escritor central do Neo-Realismo português, cujas obras expressavam uma forte crítica social. A presença, na segunda edição, de Francisco Fanhais e Vasco Moniz, ambos padres associados a posturas progressistas e de contestação, bem como do futebolista José Carlos, sugere que se tratou de um espaço de debate e reflexão. Fanhais, cantor de intervenção, era especialmente identificado com a oposição ao Estado Novo, o que confere à sua entrevista um caráter potencialmente subversivo[230].

A banda do Ateneu conquistou, em 1973, o 1º prémio no Festival de Bandas Civis da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (F.N.A.T.). Em 1974, a banda deu outro passo importante na sua história com o lançamento do primeiro disco vinil, uma realização marcante que representava não só uma novidade tecnológica, mas também uma nova forma de divulgação da sua música e da sua atuação artística. O disco contou com a participação de 50 músicos, sendo que 31 deles eram provenientes da Escola de Música do Ateneu, criada em 1970. A fundação desta escola foi um marco fundamental, pois permitiu a formação de uma nova geração de músicos, garantindo a continuidade da prática musical da banda e contribuindo para a renovação dos seus quadros.

Os estatutos mais antigos da associação a que foi possível ter acesso datam de 29 de abril de 1983[231]. A análise deste documento revela semelhanças estruturais e normativas com os

[229] *Exposição Evocativa dos 50 Anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira - Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

[230] COSTA, 2001, pp.98-9.

[231] Ateneu Artístico Vilafranquense. Em: *Diário da República*. III Série, 29 de abril de 1983, (98).

estatutos das outras três bandas estudadas[232], bem como com o modelo proposto em 1963 pela Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio para a elaboração de estatutos associativos de cultura e recreio[233].

Em 1987, foi criado o Coro do Ateneu, um novo projeto coral que permanece ativo até aos dias atuais. A criação do Coro do Ateneu demonstrou a capacidade da coletividade em se reinventar ao longo do tempo, mantendo viva a sua missão de fomentar e preservar a música como uma expressão cultural e educativa. O Coro não simboliza apenas a continuidade da prática musical do Ateneu, mas também destaca a importância da música coral na formação de laços comunitários e no enriquecimento cultural de Vila Franca de Xira.

Em 1988, a coletividade lançou o segundo disco vinil, uma continuidade do seu processo de afirmação no cenário musical, que serviu tanto para celebrar a sua trajetória quanto para apresentar ao público novas composições e performances da banda. A continuidade na produção de discos reforçava o prestígio da banda, que não se limitava à sua atuação em concertos, mas também buscava expandir sua presença por meio da gravação das suas performances.

Em 1989, o Ateneu foi novamente premiado, desta vez com a Medalha de Mérito Municipal (Prata). Em 1993, o Ateneu recebeu o Estatuto de Utilidade Pública, conferindo-lhe uma maior responsabilidade social e acesso a mais recursos para desenvolver as suas atividades. Este estatuto simbolizava o reconhecimento não só da qualidade artística, mas também da contribuição do Ateneu para a sociedade em geral. Em 1994, o Ateneu foi mais uma vez premiado, recebendo a Placa de Prata e o Diploma de Mérito Cultural da Junta de Freguesia de Vila Franca de Xira. Em 1999, o Ateneu foi agraciado com a Medalha de Mérito Cultural pelo Governo Português. Este prémio foi um reconhecimento do papel do Ateneu na preservação e

[232] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED n.º 436, *Estatutos da Sociedade Filarmónica União Samorense*, 9 de junho de 1967; Estatutos da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão. Em: *Diário do Governo*. III Série, 5 de maio de 1975, (103); Centro Cultural Azambujense. Em: *Diário da República*. III Série, 23 de setembro de 1982, (221).

[233] *Modelo Oficial de Estatutos Para Colectividades de Cultura e Recreio*. Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, Lisboa, 1963.

na promoção da música e das artes em Portugal, refletindo o impacto duradouro da instituição em várias gerações de músicos e de público[234].

No entanto, a história do Ateneu também foi marcada por momentos de perda e de luto. Em 2000, a banda sofreu a perda do músico João David Pinheiro, um acontecimento que causou grande consternação na coletividade. A sua morte simbolizou a partida de uma figura importante dentro da história da banda, e a sua ausência representou um momento difícil para todos os membros da instituição. Este luto, porém, não impediu que a coletividade seguisse em frente com a sua missão[235].

Em 2006, o Ateneu deu um novo passo ao realizar a primeira edição do Concurso de Bandas do Ateneu, uma iniciativa que se tornou um ponto de encontro para bandas de diversas regiões e que proporcionou uma plataforma de visibilidade para novos talentos, reforçando o papel da instituição no apoio e desenvolvimento da música em várias dimensões. A banda do Ateneu não se limitou às suas apresentações locais, mas também expandiu as suas fronteiras, realizando apresentações em diversos países, como França, Reino Unido e Espanha. Estas viagens internacionais representaram uma oportunidade de intercâmbio cultural e de difusão da música do Ateneu, permitindo que a sua arte fosse apreciada por públicos fora do contexto nacional e ampliando o prestígio da instituição. Em 2012, foi lançado o CD *In Memoriam*, dedicado ao músico Rogério Silva, uma homenagem póstuma a um membro importante da história da banda. Este lançamento não só simbolizou o reconhecimento da contribuição de Rogério Silva para a coletividade, mas também ressaltou a continuidade da prática de produção musical do Ateneu, mantendo viva a memória dos músicos que contribuíram para o seu legado[236].

---

[234] *Exposição Evocativa dos 50 Anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira - Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

[235] BRISSOS, José. *Entrevista por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021; CAIRRÃO, Pedro. *Entrevista por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021; D'ÁGUA, Américo Borda. *Entrevista por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021.

[236] *Exposição Evocativa dos 50 Anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira - Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

Figura 4.2. Atual logótipo do Ateneu Artístico Vilafranquense



Fonte: Ateneu Artístico Vilafranquense. Estatutos. Em: *Ateneu Artístico Vilafranquense, Estatutos e Regulamento Geral* [Em linha]. Assembleia Geral do Ateneu Artístico Vilafranquense, aprovado a 29 de fevereiro de 2016, alterado a 17 de dezembro de 2021 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://ateneu-vfxira.pt/upload/files/Estatutos%20AAV.pdf.

4.1.2. Centro Cultural Azambujense

A fundação da Banda do Centro Cultural Azambujense está oficialmente fixada em 21 de maio de 1901, data que, até aos dias atuais, não foi objeto de contestação. Tendo sido amplamente aceite como marco inicial da atividade musical organizada na vila, funciona como referência histórica e institucional para a filarmónica local. No entanto, uma análise mais aprofundada da documentação disponível sugere que a prática filarmónica em Azambuja pode remontar a um período anterior à data tida como oficial. Esta possibilidade foi levantada por António Martins Pontes em 1969, no artigo "A Sociedade Filarmónica Azambujense e as suas Reorganizações", publicado no número 189 do periódico *O Meu Jornal*[237]. Neste estudo, o autor ressalta a dificuldade em precisar a data exata da fundação da sociedade filarmónica e, ao mesmo tempo, apresenta evidências que indicam uma prática musical preexistente na localidade, possivelmente com raízes em meados do século XIX. Pontes menciona, por exemplo, a existência de um auto de aclamação do rei D. Pedro V, datado de 16 de setembro de 1855 e lavrado pela câmara municipal, no qual é mencionada a participação de uma banda. Este documento, caso ainda existisse e pudesse ser consultado, poderia fornecer informações valiosas sobre a atividade musical na vila nesse período. No entanto, a inacessibilidade ou eventual desaparecimento desse registo impossibilita a sua verificação e, por consequência,

[237] A Sociedade Filarmónica Azambujense e as suas Reorganizações. Em: *O Meu Jornal*. Azambuja, junho de 1969, (189), p.4.

impede a confirmação definitiva de que a banda mencionada foi a antecessora da atual banda do Centro Cultural Azambujense. Assim, ainda que seja plausível que já existisse um agrupamento musical organizado na vila naquela época, a ausência de provas documentais concretas impede a formulação de uma conclusão definitiva quanto à sua continuidade institucional. Além deste apontamento, o autor apresenta outra referência relevante ao indicar como "primeira referência clara" à Filarmónica Azambujense um artigo publicado no jornal *Diário Ilustrado* em 26 de setembro de 1877. Este artigo relata a participação da banda nas Festas de Aveiras de Baixo, evidenciando que já nessa data havia uma estrutura filarmónica ativa e reconhecida publicamente na região. Esta menção constitui uma fonte mais concreta e acessível, corroborando a existência da banda antes da data oficial de fundação. Entretanto, mesmo esta referência não permite determinar se houve continuidade administrativa ou organizacional entre a banda mencionada em 1877 e a que viria a ser oficialmente instituída em 1901.

Figura 4.3. Sociedade Filarmónica Azambujense, 1877



Fonte: ARENQUE, Sebastião Mateus. *Relíquias da Minha Terra*. Azambuja: edição de autor, 2000, p.15.

Outro documento importante para a investigação da longevidade da prática filarmónica em Azambuja é um artigo publicado no *Diário de Lisboa* em 16 de dezembro de 1861[238], na secção "Notícias do Reino". Neste artigo, é relatado que, a 11 de dezembro do mesmo ano, ocorreu uma missa na igreja matriz de Azambuja pela alma de D. Pedro V, durante a qual "tocou [...] a filarmónica d'esta mesma vila uma peça de música fúnebre". Esta menção explícita a uma banda filarmónica em 1861 é relevante, pois indica que já existia uma prática musical estruturada na localidade naquela época. Contudo, mais uma vez, a incerteza sobre a relação de continuidade entre esta filarmónica e a atual banda do Centro Cultural Azambujense impede uma reavaliação da data de fundação oficial.

Considerando estes diferentes indícios, pode-se inferir que a prática filarmónica em Azambuja possui raízes mais antigas do que a data oficialmente reconhecida. No entanto, a inexistência de documentos que confirmem uma linha de continuidade entre as bandas mencionadas ao longo do século XIX e a instituição formalizada em 1901, impede uma atribuição rigorosa da data de fundação. Esta situação não é incomum na historiografia de bandas filarmónicas, visto que muitas vezes os grupos musicais passam por períodos de interrupção, reestruturação ou fusão com outras formações, dificultando a definição exata do seu percurso.

A data de fundação considerada oficial da Banda do Centro Cultural Azambujense está estreitamente relacionada com a Feira de Maio, conforme se pode ler no número 14 do jornal *Correio de Azambuja*: "A feira que atualmente se comemora – Feira de Maio –, teve início em 1901 e está associada à inauguração da Praça de Toiros de Azambuja e à Remonta de Cavalos para o Exército"[239], sendo este o momento que corresponde à fundação oficial da Banda. A primeira edição da Feira teve início a 19 de maio[240] e a Praça de Toiros foi inaugurada nesse mesmo dia. No entanto, uma análise mais aprofundada do contexto histórico revela que a data de 21 de maio de 1901 pode ter sido, na realidade, um marco de reorganização da instituição, e não propriamente o seu surgimento inicial.

Ainda que a data de 1901 permaneça como a referência oficial, é evidente que a prática musical filarmónica na localidade precede esta formalização. A ausência de documentos

[238] Notícias do Reino. Em: *Diário de Lisboa*. Lisboa, 16 de dezembro de 1861, (286), p.3190.

[239] As Feiras de Azambuja. Em: *Correio de Azambuja*. Azambuja, maio de 1987, (14), pp. 1-12.

[240] PEREIRA, José e NOBRE, Nuno. *Quotidianos – Recordar, Conhecer, Aprender*. Azambuja: Câmara Municipal de Azambuja/ Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, 2004, p.166.

fundadores explícitos impede a redefinição oficial da fundação da Banda, mas os registos históricos disponíveis sustentam a hipótese de uma trajetória mais longa.

A trajetória da Banda do Centro Cultural Azambujense foi marcada por diversas reorganizações ao longo do século XX. De acordo com Martins Pontes, no artigo anteriormente mencionado de *O Meu Jornal*, a Banda passou por uma importante reestruturação a 25 de novembro de 1904, momento em que recebeu a designação de Sociedade Filarmónica Azambujense. Esta reorganização contou com a formação de uma comissão provisória composta por Jerónimo Enes Meira, Henrique José da Silva, Alberto Afonso Duarte e Carlos de Assunção Brito. O facto de este último ser identificado como o sócio número 250 fornece um dado relevante sobre a expressiva adesão da população à Sociedade Filarmónica, demonstrando que já naquela época contava com pelo menos 250 sócios… O maestro responsável pela Banda neste período era João Pedro Vieira, e a formação musical era constituída por 30 executantes, evidenciando uma estrutura relativamente robusta. O relato de Pontes também destaca que a Banda passou por novas reorganizações em momentos distintos ao longo das décadas seguintes. Assim, a 7 de dezembro de 1913, houve outra reestruturação, seguida de uma nova formação em 17 de maio de 1928, quando passou a ser designada como Grupo Banda Musical. Em 10 de novembro de 1931, a instituição foi associada aos Bombeiros Voluntários de Azambuja, sendo então designada como Banda dos Bombeiros Voluntários. Posteriormente, em 19 de julho de 1947, recebeu a denominação de Banda Musical Azambujense. Por fim, a 13 de fevereiro de 1958, foi oficialmente integrada no Centro Cultural Azambujense (C.C.A.), nome pelo qual ainda é reconhecida. No entanto, à data da publicação do artigo de Pontes, a Banda encontrava-se inativa, o que mostra que a sua atividade musical passou por períodos de interrupção e reestruturação ao longo das décadas.

No que concerne aos primeiros 30 anos da Banda no século XX, há uma ausência de documentação oficial, o que dificulta uma reconstrução detalhada desse período. Os primeiros registos concretos sobre a sua estrutura e funcionamento surgem apenas na década de 1930, quando a Banda obteve uma sede junto aos Bombeiros Voluntários de Azambuja. No entanto, testemunhos orais de antigos músicos oferecem algumas informações sobre este intervalo histórico. Um desses depoimentos é o de Martinho dos Santos, publicado no jornal *Correio de Azambuja* em abril de 1986[241], no qual o músico relata que ingressou na Banda em 1927, sendo na época dirigida pelo maestro Vergílio Venceslau. O seu testemunho também revela que os

[241] Música em Azambuja, Ontem e Hoje: Depoimento de um velho músico – Martinho Miguel dos Santos. Em: *Correio de Azambuja: Mensário Regionalista*. Série III, abril de 1986, (44), pp.5-6.

ensaios e a formação de novos músicos ocorriam numa pequena casa localizada junto ao adro da Igreja Matriz, conhecida como a "Casa da Carreta".

Estes dados, ainda que dispersos, permitem vislumbrar a continuidade da atividade filarmónica na vila de Azambuja ao longo do século XX, bem como as diversas mudanças estruturais e administrativas pelas quais a Banda passou. Foram inúmeros os esforços para manter viva a prática musical mesmo diante dos desafios enfrentados ao longo dos anos. Apesar das interrupções e reformulações, a Banda Filarmónica de Azambuja permaneceu como parte integrante na vida cultural da vila.

A atividade musical em Azambuja ao longo do século XX reflete uma forte ligação entre as coletividades locais e a vida cultural e social da região. A Sociedade Musical Azambujense participou ativamente em diversas celebrações, destacando-se nas Grandiosas Festas de Beneficência realizadas na Alameda do Beato, em Lisboa, em setembro de 1930, evento organizado pelo grupo O Nacional com o objetivo de angariar fundos para ações de caridade. Esta participação inseriu-se num contexto mais amplo de envolvimento das bandas filarmónicas em eventos sociais, reunindo agrupamentos de diferentes localidades, como Lisboa, Montijo, Alcochete e Sacavém, reforçando a função da Música como elemento mobilizador da população local[242].

Além das festividades de beneficência, a banda de Azambuja organizou vários eventos culturais. Um exemplo destes eventos é o baile de inauguração da Época de Inverno 1930-1931 promovido pelo Grupo Musical Azambujense. Este evento, oferecido aos sócios e familiares mediante a apresentação da cota paga, combinou música ao vivo, com a execução de um repertório variado que incluía um PasoDoble, uma Overture, uma Jota, um Fox-Trot e uma Zarzuela, com exibições cinematográficas e momentos de convívio. A estrutura deste evento ilustra a diversificação do entretenimento na época e a fusão entre elementos da prática musical espanhola, fortemente associados à tauromaquia, e influências mais modernas, como as sonoridades do jazz[243].

A década de 1930 testemunhou ainda a evolução e reorganização da filarmónica local, composta por 39 músicos, abrangendo tanto jovens quanto adultos. A sua notoriedade foi reforçada pela participação em festividades de grande dimensão, como as promovidas pelo

[242] Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Cartazes de Bandas Filarmónicas, *MMA-NI-899*.

[243] Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Cartazes de Bandas Filarmónicas, *MMA-NI-900*.

Corpo Voluntário do Beato e Olivais, onde a banda atuou como representante dos Bombeiros Voluntários da Azambuja, em 1932[244]. O envolvimento desta banda nas estruturas dos bombeiros revela a sua integração na estrutura cívica e associativa local.

Além do testemunho oral de Martinho Santos, os registos da primeira versão do jornal *Correio de Azambuja*, publicados entre 1934 e 1937[245], fornecem informações detalhadas sobre a atividade da Banda dos Bombeiros Voluntários de Azambuja durante este período. Estes documentos revelam não só a existência e a dinâmica do agrupamento musical, mas também o seu papel no contexto sociocultural da vila. Embora não tivesse uma ligação institucional direta com a Igreja Católica, a Banda contou, no mandato de 1934/35, com a presença do Padre António Coelho de Barros como Vice-Presidente da Assembleia Geral. Este dado sugere que, apesar da sua independência formal, a Banda possuía relações próximas com diferentes esferas do contexto social local, incluindo figuras religiosas que, pela sua influência, poderiam contribuir para a sua estabilidade e crescimento. Entre outras personalidades que desempenharam papéis administrativos e organizativos na gestão da Banda, destacam-se António da Silva Walace e José Madeira, cujas atuações foram essenciais para a manutenção e desenvolvimento do agrupamento musical nesse período.

Outro momento importante na atividade da banda ocorreu em 1937, com um concerto sob a direção do maestro Virgílio Wenceslau, cujo repertório incluiu um vasto leque de composições, desde géneros convencionais espanhóis, como o PasoDoble e a Jota, até formas mais elaboradas, como Overture, Fantasia, Rapsódia e Marcha Sinfónica. A análise dos cartazes de concertos e bailes revela que, ao longo das décadas, os repertórios das bandas locais combinaram elementos da prática tauromáquica, evidentes na presença da Zarzuela e da Jota, com um repertório mais erudito e influências do jazz, como o Fox-Trot e o Pot-Pourri. Os bailes eram frequentemente animados por grupos conhecidos como "jazzes"[246], o que demonstra a convivência entre géneros musicais distintos no panorama cultural da época.

Além das atuações regulares em Azambuja, a Banda estabeleceu colaborações com formações musicais de outras localidades, reforçando a sua presença no panorama filarmónico

[244] Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Cartazes de Bandas Filarmónicas, *MMA-NI-901* e *MMA-NI-902*.

[245] *Correio de Azambuja – Quinzenário Regionalista*. Azambuja, 12 de agosto de 1934 a 25 de abril de 1937, (1-44).

[246] Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Cartazes de Bandas Filarmónicas, *MMA-NI-900* e *MMA-NI-909*.

regional. A realização destas apresentações demonstra não só a qualidade musical da Banda dos Bombeiros Voluntários de Azambuja, mas também o seu reconhecimento no meio musical, estabelecendo redes de cooperação e intercâmbio com outros agrupamentos de renome.

Complementarmente aos concertos, a Banda organizou frequentemente bailes no salão da sua sede provisória, eventos que se tornaram uma das principais fontes de receita do agrupamento musical. De acordo com os registos contabilísticos disponíveis, os bailes permaneceram como a principal forma de financiamento da Banda até a década de 1990. No entanto, a realização desses eventos não era um processo simples, pois exigia autorizações estatais, como comprovam documentos oficiais preservados entre os anos de 1946 e 1952[247]. Este aspeto demonstra que, apesar de ser um elemento central da vida cultural e recreativa da vila, a Banda estava sujeita a regulamentações e burocracias impostas pelas autoridades da época, refletindo a necessidade de conformidade com as normas administrativas para garantir a continuidade das suas atividades.

A permanência da Banda nas instalações dos Bombeiros Voluntários de Azambuja prolongou-se até 1947, ano em que divergências internas levaram à sua separação da corporação. A documentação consultada sugere que estas divergências surgiram de desacordos administrativos e de gestão, resultando na necessidade de uma nova localização para o agrupamento musical. Assim, a Banda foi transferida para o número 151 da Rua Victor Cordon, espaço onde permaneceu instalada por um longo período, até 1994. A mudança de sede representou uma nova fase na trajetória da instituição, marcando um momento de reorganização e redefinição da sua estrutura. Décadas mais tarde, em 1994, a Banda viria a ser transferida novamente, estabelecendo-se então nas instalações do antigo Hospital da Santa Casa da Misericórdia, onde encontrou um espaço mais adequado para o desenvolvimento das suas atividades.

Durante os anos em que esteve sediada junto dos Bombeiros Voluntários, a Banda teve como maestro Virgílio Venceslau, um nome de destaque na condução do agrupamento. Sob sua direção, a Banda manteve um corpo de aproximadamente 31 executantes[248], garantindo a continuidade das suas atividades musicais e pedagógicas. A manutenção desse número expressivo de músicos demonstra que, apesar das mudanças administrativas e institucionais, a prática filarmónica em Azambuja permaneceu viva e ativa. O período de ligação da Banda aos

[247] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50, Pasta Correspondência.

[248] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50, *Inventário*, 1 de janeiro de 1945.

Bombeiros Voluntários de Azambuja revelou-se uma fase de crescimento e consolidação, na qual o agrupamento constituiu um elemento importante na vida social local.

De acordo com o testemunho de Martinho Santos[249], a reorganização da Banda, em 1947, trouxe consigo uma nova liderança administrativa e artística. Neste contexto, António Walace assumiu a presidência da instituição, enquanto a direção musical ficou inicialmente a cargo do maestro Jaime Neves. Ao longo dos anos seguintes, a Banda foi conduzida por diferentes maestros, refletindo a sua constante adaptação às circunstâncias e desafios da época. Após Jaime Neves, a função foi ocupada por um maestro da Marinha, identificado apenas pelo sobrenome Guerreiro, cujo nome completo permanece desconhecido. Seguiram-se outros regentes como Cabecinha, Virgílio Venceslau – que já anteriormente havia desempenhado este papel –, e, posteriormente, na década de 1960, a responsabilidade passou para maestros como Raposo, Reis Carvalho e Carvalho.

A trajetória da filarmónica azambujense conheceu ainda mudanças institucionais, refletidas na nomenclatura adotada ao longo do tempo. A partir de 1953, os cartazes passaram a referir o agrupamento como Banda Musical Azambujense, mantendo essa designação mesmo após a criação do Centro Cultural Azambujense em 1958. Apenas em 1965, num cartaz de baile realizado em abril desse ano, a banda foi oficialmente identificada como parte do Centro Cultural Azambujense, consolidando assim a sua transição para um modelo organizativo mais abrangente[250].

A estabilidade da Banda, no entanto, foi periodicamente afetada por crises que comprometeram a sua atividade regular. Entre 1967 e 1970, o agrupamento musical enfrentou uma fase particularmente difícil, caracterizada por um período de inatividade. Esta informação encontra respaldo em diversas fontes documentais, incluindo os livros de contas da instituição, periódicos da época[251] e depoimentos de músicos que vivenciaram esses acontecimentos. Entre

[249] Música em Azambuja, Ontem e Hoje: Depoimento de um velho músico – Martinho Miguel dos Santos. Em: *Correio de Azambuja: Mensário Regionalista*. Série III, abril de 1986, (44), pp.5-6.

[250] Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Cartazes de Bandas Filarmónicas, *MMA-NI-916* a *MMA-NI-943*.

[251] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Pasta Contabilidade; *Notícias de Azambuja*. Azambuja, 1967 a 1971, (134-69); *O Meu Jornal*. Azambuja, 1968 a 1970, (178-89).

os testemunhos, destacam-se os de António Santos[252] e Joaquim Paula[253], dois membros com experiência direta na trajetória da Banda. Joaquim Paula, que integrava a filarmónica desde 1958, fornece um olhar detalhado sobre as dificuldades enfrentadas pelo grupo, destacando que as crises verificadas ao longo dos anos tiveram, na sua origem, essencialmente duas causas recorrentes: os desentendimentos pessoais entre diretores e músicos e as dificuldades financeiras que frequentemente assolaram a instituição.

A análise destes fatores permite compreender que a sobrevivência da Banda esteve intrinsecamente ligada à capacidade dos seus membros em superar conflitos internos e garantir os recursos necessários para a manutenção das suas atividades. As disputas entre músicos e dirigentes, muitas vezes de carácter pessoal, minavam a estabilidade organizacional do agrupamento, comprometendo a sua continuidade. De igual modo, as dificuldades financeiras representavam um obstáculo permanente, exigindo um esforço constante para a obtenção de fundos e apoios que permitissem a aquisição de instrumentos, a manutenção da sede e a realização de eventos.

As oscilações entre períodos de atividade intensa e fases de inatividade demonstram que a continuidade do grupo esteve sempre sujeita a múltiplos desafios. A compreensão desses períodos de crise é fundamental para uma visão abrangente da trajetória da Banda, evidenciando que, para além da música, a sua existência foi moldada por um complexo conjunto de relações interpessoais, circunstâncias económicas e dinâmicas socioculturais.

As dificuldades financeiras e a escassez de apoios estatais à Banda Filarmónica de Azambuja são evidenciadas em diversos documentos históricos, entre os quais se destaca uma carta dirigida ao Governador Civil, datada de 6 de agosto de 1949[254]. Neste documento, a Banda expressa o seu agradecimento pelo subsídio concedido, enquanto denuncia a ausência de apoios por parte da autarquia local. Além disso, é enfatizada a necessidade urgente de aquisição de fardamentos para os músicos, um problema recorrente ao longo das décadas. A análise dos livros de contas da instituição[255] revela que só após esta data começaram a surgir registos de

[252] SANTOS, António. *Entrevista a António Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020.

[253] PAULA, Joaquim. *Entrevista a Joaquim Paula por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 15 de outubro de 2020.

[254] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50, *Carta de Agradecimento ao Governador Civil do Distrito de Lisboa*, Centro Cultural Azambujense, 6 de agosto de 1949.

[255] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Pasta Contabilidade.

apoios autárquicos, indicando uma possível mudança na política de financiamento da filarmónica por parte das autoridades municipais. A falta de recursos financeiros dificultava não só a aquisição de fardamentos, mas também a manutenção de instrumentos musicais, a formação de novos músicos e a capacidade da Banda continuar a desempenhar a sua função cultural e social na população local.

Os testemunhos dos entrevistados anteriormente mencionados, juntamente com o relato de Cristina Cristóvão[256], corroboram a informação de que, até ao início da década de 1980, a Banda enfrentou dificuldades na obtenção de fardamentos adequados. Em várias fases da sua história, os músicos tiveram de recorrer ao uso de vestuário pessoal, muitas vezes de forma parcial, para garantir um mínimo de uniformização nas apresentações. A ausência de uniformização podia comprometer a imagem da Banda perante o público e dificultava o seu reconhecimento visual enquanto instituição cultural consolidada. No entanto, apesar das dificuldades, o compromisso dos músicos e dirigentes permitiu que a atividade musical se mantivesse sempre que possível, mesmo em condições adversas.

A correspondência trocada entre o C.C.A. e diferentes entidades da administração local e distrital, juntamente com os registos presentes nos livros de contas da Banda e um artigo de periódico[257], permite uma reconstrução detalhada dos períodos de atividade e inatividade da instituição. Os documentos indicam que, em 1967, a Banda sofreu uma nova paragem, interrompendo as suas atividades. A fase de inatividade prolongou-se até 1970, quando o agrupamento retomou a sua função musical e cultural. No entanto, a recuperação foi temporária, pois entre 1973 e 1975 a Banda voltou a enfrentar dificuldades que levaram a uma nova interrupção das suas atividades. Estes períodos de crise musical eram resultado de múltiplos fatores, entre os quais se destacam a falta de financiamento, as disputas internas entre músicos e diretores e a dificuldade em recrutar e formar novos elementos para integrar o grupo. A inconstância na atividade do agrupamento refletia, assim, as fragilidades estruturais da instituição e os desafios que enfrentava para assegurar a sua continuidade.

---

[256] CRISTÓVÃO, Cristina. *Entrevista a Cristina Cristóvão por Bruno Filipe de Brito*. Aveiras de Cima, 13 de outubro de 2020.

[257] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência Expedida; Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Pasta Contabilidade; Centro Cultural Azambujense (Conversa com o seu Tesoureiro). Em: *O Meu Jornal*. Azambuja, abril de 1971, (208), p.4.

Cruzando os testemunhos de Joaquim Paula[258] e Graça Coelho[259] com os documentos de correspondência da associação[260], o período de crise terminou em 1975, quando uma Comissão Reorganizadora assumiu a responsabilidade de revitalizar a instituição. A Comissão, composta por António Paula e João Heitor, teve um papel fundamental na recuperação da Banda Filarmónica de Azambuja. Além de liderarem os esforços para reativar as atividades musicais, ambos assumiram pessoalmente os custos de manutenção do edifício onde a Banda estava sediada. Este apoio financeiro foi prestado mesmo durante os anos em que não houve atividade musical, evidenciando o compromisso e a dedicação dessas figuras na preservação do património cultural e artístico da vila. O esforço individual e coletivo dos membros da comissão demonstra como, ao longo da história, a continuidade da Banda dependeu não só de apoios institucionais, mas também da paixão e entrega dos seus membros, que, em momentos críticos, garantiram a sua sobrevivência através do investimento de recursos próprios. Após um novo interregno ocorrido nos primeiros meses de 1978, a Banda Filarmónica de Azambuja passou por mais uma fase de reorganização, desta vez com um foco particular na reformulação e dinamização da sua escola de Música. A necessidade de garantir a continuidade e renovação dos seus executantes levou a um investimento estruturado na formação musical, essencial para assegurar a longevidade da instituição e a qualidade das suas performances.

Entre 1975 e 1981, a direção musical esteve a cargo do maestro Américo Borda d'Água[261], cuja atuação foi determinante para a revitalização da Banda. A sua ligação a outras instituições musicais, nomeadamente a Escola de Música da Casa do Povo de Aveiras de Baixo e a Sociedade Cultural e Recreativa de Vale da Pinta, teve impacto na dinâmica da Banda Filarmónica de Azambuja. Graças à sua influência, foi possível integrar um número expressivo de músicos externos, provenientes dessas formações, o que permitiu não só colmatar eventuais lacunas no grupo, mas também elevar o nível técnico dos instrumentistas.

---

[258] PAULA, Joaquim. *Entrevista a Joaquim Paula por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 15 de outubro de 2020.

[259] CORAÇÃO, Graça. *Entrevista a Graça Coração por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 19 de julho de 2021.

[260] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência Expedida.

[261] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970; D'ÁGUA, Américo Borda. *Entrevista a Américo Borda d'Água por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021.

Foi neste período que a escola de Música da Banda adquiriu uma nova vitalidade, resultado de um esforço coletivo que se prolongaria até meados da década de 1980. Esta renovação contou com o contributo de várias figuras-chave, como João Coelho, o próprio maestro Américo Borda d'Água e o seu sucessor, João Teófilo. Além disso, a colaboração de monitores oriundos da Banda do Ateneu Artístico Vilafranquense revelou-se crucial para o enriquecimento do ensino musical e para a consolidação de um projeto pedagógico estruturado, permitindo a formação contínua de novos músicos e garantindo a sustentabilidade do agrupamento musical ao longo do tempo.

A ata da reunião de 2 de setembro de 1976[262] revela que, à data, a Banda contava com um total de 239 sócios, um número expressivo que reflete a participação da população local no desenvolvimento da filarmónica. O crescimento do número de sócios, aliado ao fortalecimento da escola de Música, permitiu à Banda enfrentar os desafios colocados pelo contexto da época e consolidar a sua posição como uma das principais instituições culturais da região. Assim, o período compreendido entre 1975 e 1981 assume um papel fundamental na história da Banda Filarmónica de Azambuja, destacando-se como uma fase de reorganização e modernização que garantiria a continuidade da sua atividade musical e pedagógica nas décadas seguintes.

A década de 1980 foi um período marcante para o C.C.A., que experimentou uma fase de grande crescimento e estabilização, consolidando-se como uma das instituições culturais mais relevantes da região. Este auge foi possível, em grande parte, devido ao aumento do apoio autárquico, fator crucial para a continuidade das suas atividades e para o desenvolvimento das suas estruturas internas. Este apoio financeiro permitiu à associação expandir as suas ações e alcançar um patamar mais elevado em termos de qualidade e visibilidade no panorama cultural local e nacional. Além do suporte financeiro proporcionado pela autarquia, o C.C.A. beneficiou também da formalização de diversos protocolos com entidades, como o Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres (INATEL), a Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio (F.P.C.C.R.), a Secretaria de Estado da Cultura (S.E.C.) e o Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (F.A.O.J.)[263]. Estes acordos proporcionaram à instituição uma sólida base financeira, permitindo-lhe não só manter as suas atividades culturais, mas também investir na renovação de infraestruturas e equipamentos essenciais para o desenvolvimento das suas

[262] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Caixa Correspondência 1976-8, *Acta da Reunião de 2 de Setembro de 1976*, Comissão Reorganizadora do Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 2 de setembro de 1976.

[263] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos Institucionais.

ações. A assinatura desses protocolos marcou, portanto, uma nova fase de maior reconhecimento e apoio institucional, proporcionando ao C.C.A. a estabilidade necessária para continuar a sua missão cultural. Uma das mudanças mais notáveis durante este período foi a renovação do instrumental da Banda Filarmónica do C.C.A. Através do apoio financeiro obtido com os protocolos, foi possível substituir grande parte do equipamento antigo, que datava do início do século, por novos instrumentos que seguiam o padrão de afinação "normal" (440 Hz), adotado por orquestras e bandas filarmónicas a nível internacional. Esta renovação instrumental melhorou a qualidade do som e das apresentações da Banda, permitindo-lhe uma melhor integração no circuito musical e cultural, não só local, mas também em contextos mais amplos, onde a exigência técnica se tornava um fator decisivo.

Em 1982, foram aprovados os estatutos do C.C.A.[264], que formalizaram e regulamentaram a estrutura da associação. Com a aprovação dos estatutos, a instituição consolidou-se não só como um organismo cultural, mas também como uma entidade de direito, capaz de interagir de forma mais eficaz com outras organizações e com o próprio Estado. Isso permitiu ao C.C.A. uma maior organização interna, facilitando a coordenação das suas atividades, o que contribuiu para o seu crescimento contínuo nos anos seguintes.

A direção musical da Banda Filarmónica do C.C.A. também passou por várias transformações durante essa década. Após a saída de João Teófilo, o cargo de maestro foi assumido por Pedro Simão, seguido de Paulo Garção. Em 1996, João Borges assumiu a regência da Banda, continuando o trabalho dos seus predecessores e mantendo a qualidade das apresentações até ao início da década seguinte[265]. O papel dos maestros foi fundamental não só para a performance da Banda, mas também para a renovação da sua abordagem pedagógica, com a integração de novos músicos e a melhoria do processo formativo da escola de música associada. Apesar dos avanços e das melhorias trazidas pelos protocolos, o C.C.A. só se integraria formalmente na F.P.C.C.R. em 1995 e no INATEL em 1997[266]. Esta integração tardia pode ser vista como o resultado de um processo gradual de adaptação às exigências do novo contexto institucional e cultural do país, e à necessidade da instituição se afirmar perante um panorama cada vez mais competitivo e dinâmico. No entanto, mesmo antes desta formalização, o C.C.A. já desempenhava um papel preponderante na vida cultural de Azambuja e nas áreas

[264] Centro Cultural Azambujense. Em: *Diário da República*. III Série de 23 de setembro de 1982, (221).

[265] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1990.

[266] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos Institucionais.

vizinhas, sendo um verdadeiro ponto de encontro para aqueles que buscavam atividades culturais e artísticas de qualidade.

Em síntese, a década de 1980 foi um período decisivo para o C.C.A., que conseguiu, através de uma combinação de apoios autárquicos, do INATEL e da S.E.C., garantir a sua sustentabilidade financeira e a modernização das suas infraestruturas. A renovação do instrumental da Banda Filarmónica, a aprovação dos estatutos e a continuidade da formação musical e artística foram apenas alguns dos marcos que contribuíram para consolidar a sua posição como uma das instituições culturais mais importantes da região. A estabilidade financeira e a modernização da sua estrutura administrativa e musical permitiram ao C.C.A. enfrentar os desafios da época e prepararam o terreno para um futuro promissor, garantindo à instituição um lugar de destaque na cena cultural do país. Os impulsos obtidos ao longo da década de 1980 contribuíram para a dinâmica da filarmónica azambujense na década de 1990, contando este agrupamento com 56 músicos aquando da sua filiação na F.P.C.C.R.[267].

Figura 4.4. Atual logótipo do Centro Cultural Azambujense



Fonte: BandaFilarmónicas.com.113º Aniversário do Centro Cultural Azambujense. Em: *Bandas Filarmónicas* [Em linha]. 9 de abril de 2014 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.bandasfilarmonicas.com/bandas-site/cpt_noticias/113o-aniversario-do-centro-cultural-azambujense.

4.1.3. Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão

A Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, na sua forma atual, foi oficialmente constituída em 8 de outubro de 1974. No entanto, há indícios que apontam para a existência de uma associação com o mesmo nome tanto no início do século XX, como nas décadas de 1930 e 1940,

[267] Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê Bandas – Fichas Individuais, *Centro Cultural Azambuja*.

ocasionalmente referida como Sociedade Filarmónica Estevense[268]. A presença desta designação em fontes orais, carimbos, partituras e fotografias sugere que a prática musical na localidade remonta a um período anterior à sua formalização jurídica na década de 1970. No entanto, a ausência de documentação oficial que comprove a estrutura e a continuidade da entidade impede uma análise mais aprofundada sobre a existência e o funcionamento de qualquer filarmónica em Santo Estêvão antes de 1974. A falta de arquivos, atas, registos administrativos ou testemunhos escritos limita a possibilidade de reconstituir a história dessas eventuais formações musicais anteriores, deixando em aberto a questão da sua organização, duração e impacto no contexto social local. Este cenário demonstra uma realidade comum a muitas associações culturais de menor dimensão, cuja atividade pode ter sido significativa num determinado momento, mas que, sem os devidos materiais documentais, acabam por ficar no domínio da memória oral coletiva.

Figura 4.5. Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, 1910



Fonte: QUINTAS, Maria da Conceição e DIMAS, Vera. *Santo Estêvão de Benavente: Passado, Presente e… Futuro*. Junta de Freguesia de Santo Estêvão, Benavente, 2009, p.95.

[268] QUINTAS, Maria da Conceição e DIMAS, Vera. *Santo Estêvão de Benavente: Passado, Presente e… Futuro*. Junta de Freguesia de Santo Estêvão, Benavente, 2009, p.195.

Figura 4.6. Carimbo da Sociedade Filarmónica Estevense, 1942



Fonte: QUINTAS, Maria da Conceição e DIMAS, Vera. *Santo Estêvão de Benavente: Passado, Presente e… Futuro*. Junta de Freguesia de Santo Estêvão, Benavente, 2009, p.196.

A constituição formal da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão ocorreu em 8 de outubro de 1974, data em que foi criada uma Comissão Organizadora responsável por estruturar a associação filarmónica. Esta comissão desempenhou um papel fundamental na organização da instituição e, posteriormente, evoluiu para a Direção da sociedade, consolidando a sua gestão e garantindo a formalização dos procedimentos administrativos necessários para a legalização da entidade. O processo de oficialização avançou com a realização da escritura, que teve lugar no Cartório Notarial de Benavente a 5 de fevereiro de 1975[269], culminando na publicação dos estatutos em Diário do Governo a 5 de maio do mesmo ano[270]. A formalização jurídica foi um passo crucial para garantir a legitimidade da associação e possibilitar o seu reconhecimento institucional.

No que diz respeito à recuperação da atividade musical na localidade, Maria Quintas e Vera Dimas[271] referem que a nova formação filarmónica conseguiu recuperar grande parte dos instrumentos, partituras e livros que pertenciam a agrupamentos musicais anteriores de Santo Estêvão. Este resgate patrimonial demonstra não só a existência de uma herança cultural ligada à música filarmónica na localidade, mas também a determinação da nova sociedade em preservar e dar continuidade a essa prática. Segundo as mesmas autoras, a reestruturação da

[269] Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Dossiê Documentos Oficiais, *Registo Notarial da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão*, Cartório Notarial de Benavente, 19 de fevereiro de 1975.

[270] Estatutos da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão - Benavente. Em: *Diário do Governo*. III Série, 5 de maio de 1975, (103).

[271] QUINTAS e DIMAS, 2009, pp.196-202.

atividade filarmónica seguiu um percurso gradual, começando com a criação de uma escola de música antes mesmo da formação da banda. Este processo revelou-se necessário para a capacitação dos músicos e para a construção de uma base sólida que permitisse a sustentação do projeto a longo prazo.

As aulas de solfejo, fundamentais para a formação musical dos futuros integrantes da banda, foram inicialmente ministradas em espaços cedidos pela Junta de Freguesia e pela Casa do Povo. A falta de uma infraestrutura própria nos primeiros anos obrigou a sociedade a adaptar-se a diferentes condições, demonstrando o carácter comunitário do projeto e o envolvimento de várias entidades locais no seu desenvolvimento. Após o período inicial de formação, a banda de música foi oficialmente constituída, contando, de acordo com documentos posteriores, com um total de 25 elementos. Nos primeiros tempos, os ensaios decorriam num barracão, o que revela as dificuldades enfrentadas pela sociedade no que diz respeito à falta de instalações adequadas. Posteriormente, a banda passou a ensaiar numa casa pertencente a António Calheiros Lopes, que foi arrendada a um custo reduzido, proporcionando um espaço mais estável para a realização das atividades musicais.

A consolidação da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão teve um marco importante com a construção da sua sede própria. Embora o edifício que viria a albergar a instituição tenha sido datado de 4 de outubro de 1994, a sua inauguração oficial ocorreu apenas a 23 de outubro de 2004. Este intervalo de tempo reflete as dificuldades inerentes ao financiamento e à concretização de um espaço dedicado exclusivamente à Filarmónica, mas também a perseverança da associação em garantir uma estrutura que permitisse um desenvolvimento mais sustentável das suas atividades. A criação dessa sede representou um momento simbólico na história da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, consolidando o seu papel enquanto instituição cultural de referência para o tecido social local e oferecendo melhores condições para o ensino musical e para a continuidade das suas atividades[272].

A Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, fundada no período imediato após o 25 de Abril de 1974, surgiu num contexto de renovação cultural e associativa em Portugal, refletindo o espírito de dinamização das coletividades locais que marcou a época revolucionária. No entanto, como muitas instituições culturais emergentes, enfrentou desafios na sua estruturação, especialmente no que diz respeito à obtenção de recursos materiais essenciais para o

[272] Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED nº1240, *Historial da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão e Actividades a Desenvolver*. Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Benavente, 12 de abril de 1992.

funcionamento da banda. A necessidade de adquirir instrumentos musicais, partituras e renovar o fardamento levou a sociedade a recorrer ao apoio de diversas entidades, tanto no âmbito municipal como a nível de instituições de maior dimensão. Nesse sentido, foram estabelecidos contactos com o Ateneu Artístico Vilafranquense e com a Sociedade Filarmónica União Samorense, duas associações musicais com maior estrutura e experiência, que prestaram auxílio na consolidação do projeto. Além disso, a filarmónica dirigiu pedidos de apoio à Fundação Calouste Gulbenkian, bem como à Câmara Municipal de Benavente, que dinamizou várias iniciativas culturais no município. A Sociedade Filarmónica também procurou parcerias com lojas especializadas, numa tentativa de viabilizar a aquisição dos equipamentos necessários à formação e atuação da banda[273]. A resposta positiva dessas entidades permitiu a superação de obstáculos financeiros e materiais nos seus primeiros anos de atividade. Este apoio foi determinante para a revitalização da prática filarmónica em Santo Estêvão, garantindo a continuidade e o fortalecimento das práticas musicais no seio da população. Deste modo, a Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão não só conseguiu estabelecer-se enquanto instituição cultural relevante, como também contribuiu para a preservação e promoção da música filarmónica na região, consolidando-se como um agente ativo na vida cultural e associativa local.

A análise da documentação disponível no arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto permite compreender aspetos fundamentais da trajetória da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão[274], nomeadamente no que se refere à sua filiação institucional, estrutura organizativa e atividades culturais e recreativas desenvolvidas no início da década de 1990. Os registos indicam que esta associação formalizou a sua adesão à Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio (F.P.C.C.R.) em 1991, tendo-lhe sido atribuído o número de filiação 472. Nesse período, verifica-se que a sede da coletividade funcionava num espaço alugado, o que sugere uma gestão que dependia de recursos externos para garantir a manutenção das suas infraestruturas. As atividades culturais e recreativas promovidas pela Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão incluíam com

[273] Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Pasta Correspondência Expedida, Dossiê 1975-79; Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Pasta Correspondência Recebida, Dossiê 1975-79.

[274] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED n.º 1240, *Ficha de Inscrição na Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio*, Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Santo Estêvão, Benavente, 8 de outubro de 1991.

regularidade a realização de bailes, exposições e concertos, tendo um envolvimento ativo na dinamização sociocultural do contexto social local. Importa destacar que a participação nas iniciativas da associação era aberta a indivíduos de ambos os sexos, evidenciando um modelo inclusivo. No ano de 1992, a estrutura musical da Sociedade Filarmónica era composta por um efetivo de 36 músicos, número que representa uma dimensão significativa para uma banda filarmónica local. Em simultâneo, a associação mantinha uma Escola de Música que contava com 22 aprendizes, revelando um compromisso com a formação musical e a renovação dos seus quadros artísticos. A orientação musical da banda estava sob a direção do maestro Joaquim Martins Flosa, sargento-ajudante reformado, cuja experiência profissional pode ter contribuído para a qualificação técnica e disciplinar do grupo.

Além da sua atividade musical interna, a Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão desempenhou um papel relevante na rede cultural e recreativa do município, colaborando ativamente em todas as iniciativas culturais, desportivas e recreativas promovidas por diferentes entidades, incluindo a Junta de Freguesia de Santo Estêvão, a Câmara Municipal de Benavente e o Governo Civil de Santarém. O envolvimento da banda nas dinâmicas culturais da região refletiu-se ainda na sua participação sistemática em todos os encontros de bandas organizados no concelho de Benavente[275].

Figura 4.7. Atual logótipo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão



Fonte: Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão [Em linha]. 2023 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=573983344766485&set=a.573983318099821.

[275] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED n.º 1240, *Historial da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão e Actividades a Desenvolver*, Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Santo Estêvão, 12 de abril de 1992.

4.1.4. Sociedade Filarmónica União Samorense

O surgimento da Sociedade Filarmónica União Samorense resultou de um processo de sucessivas tentativas de organização musical na localidade. A primeira dessas experiências remonta a 1888, com a criação da Sociedade Filarmónica Samorense. No entanto, esta banda teve uma existência breve, sendo posteriormente substituída por outras associações musicais que buscaram dar continuidade à prática filarmónica em Samora Correia. Entre essas coletividades destacam-se a Sociedade Progresso Samorense e a Sociedade Talma Samorense, ambas inseridas num período de forte agitação política e social. Durante este tempo, a atividade musical esteve profundamente influenciada pelas tensões ideológicas que marcavam a sociedade portuguesa, particularmente a oposição entre monárquicos e republicanos, o que impactou diretamente a estabilidade e a continuidade dessas instituições.

Foi num cenário de polarização política e instabilidade que, em 1921, ocorreu a fundação da Sociedade Filarmónica União Samorense, consolidando um projeto musical que, apesar das adversidades, conseguiu estabelecer-se de forma mais estruturada e duradoura. A criação da S.F.U.S. simbolizou não só a unificação dos esforços anteriores na promoção da música filarmónica, mas também a capacidade da população em preservar e fortalecer as práticas culturais locais[276].

Figura 4.8. Sociedade Filarmónica Samorense, 1888



Fonte: PERNES, Carlos. *SFUS 1921-2021 – Muitos Aniversários Têm 100 Anos*. Samora Correia: Sociedade Filarmónica União Samorense, 2021, p.8.

[276] *100 anos (1921-2021)*. Samora Correia: Núcleo Museológico da Sociedade Filarmónica União Samorense, Exposição Permanente.

A consolidação da Sociedade Filarmónica União Samorense ocorreu num período marcado por profundas transformações estruturais, em que a principal preocupação da coletividade era garantir condições adequadas para a prática musical. Contudo, a associação rapidamente ampliou o seu âmbito de atuação, diversificando as suas atividades culturais e consolidando um perfil multifacetado que viria a distinguir-se ao longo das décadas seguintes. Para além da música filarmónica, a S.F.U.S. investiu no teatro e no cinema, promovendo um ecletismo cultural que se tornaria uma das suas características mais marcantes e reforçaria a sua posição como um dos principais polos culturais de Samora Correia. Durante as décadas de 1920 e 1930, a S.F.U.S. estruturou uma programação diversificada, que abrangia concertos, representações teatrais e projeções cinematográficas, proporcionando à população local um espaço de lazer e enriquecimento cultural. No entanto, esta expansão coincidiu com um período de crescente repressão política a nível nacional, especialmente com a consolidação do Estado Novo, regime autoritário que se instaurou em Portugal a partir de 1933. O governo liderado por Salazar implementou um controlo rígido sobre as associações culturais e recreativas, procurando eliminar qualquer manifestação que pudesse representar uma ameaça ao regime ou fomentar ideias contrárias à sua ideologia[277].

Neste contexto, muitas coletividades enfrentaram restrições à sua liberdade de atuação, sendo obrigadas a adaptar-se às imposições do Estado. A S.F.U.S. não foi exceção e viu-se forçada a operar dentro dos limites estabelecidos pelo regime, o que condicionou a sua programação e autonomia. No entanto, apesar das adversidades impostas pela censura e pelo clima de vigilância política, a sociedade conseguiu manter-se ativa graças ao envolvimento dos seus membros e do apoio da população. A adesão contínua de novos elementos e o empenho dos dirigentes e associados permitiram que a S.F.U.S. assegurasse a continuidade das suas atividades[278].

A Segunda Guerra Mundial representou um período de extrema dificuldade para a S.F.U.S., que viu a sua atividade profundamente afetada pela conjuntura internacional. A fase final do conflito coincidiu com uma crise económica e de recursos humanos na associação. Esta conjuntura inviabilizou a manutenção das atividades habituais, resultando na interrupção da sua programação regular. Apenas em 1946, um ano após o término da guerra, foi possível retomar

[277] PERNES, Carlos. *SFUS 1921-2021 – Muitos Aniversários Têm 100 Anos*. Samora Correia: Sociedade Filarmónica União Samorense, 2021, pp.11-2.

[278] GOMES, João. *Entrevista a João Gomes por Bruno Filipe de Brito*. Samora Correia, 3 de fevereiro de 2022.

gradualmente as atividades da S.F.U.S., num esforço de reconstrução que se revelou complexo e demorado. Contudo, esta fase de recuperação foi abruptamente comprometida por um grave incidente em 1947, quando um incêndio deflagrou no celeiro onde a associação realizava um baile, destruindo uma parte significativa do património instrumental e mesmo mobílias da S.F.U.S. Este evento não danificou apenas fisicamente o celeiro emprestado, instrumentos e mobílias, mas também impôs desafios financeiros acrescidos, uma vez que a necessidade de reconstrução e reposição de equipamentos implicava elevados custos num período já de si difícil[279]. A perda de instrumentos, partituras e infraestruturas obrigou a associação a repensar as suas fontes de financiamento e a mobilizar esforços coletivos para garantir a sua sobrevivência. As medidas tomadas pela S.F.U.S. permitiram a continuidade da atividade musical da associação. Foi criado o "Conjunto Ribatejo", um grupo que permitiu manter vivas as práticas musicais da associação enquanto se trabalhava na recuperação da banda filarmónica. A par disso, foram promovidas diversas iniciativas de angariação de fundos, incluindo bailes, peditórios e eventos beneficentes, que se tornaram essenciais para a revitalização da instituição[280].

Na década de 1950, a S.F.U.S. teve aprovados novos estatutos e foi reconhecida com a medalha de ouro de Instrução e Arte pelo Ministério da Educação Nacional. Este período foi, também, marcado por avanços estruturais que melhoraram as condições de funcionamento da associação e do contexto social envolvente. A inauguração do coreto simbolizava a valorização da música ao ar livre e proporcionava um espaço adequado para concertos e eventos, reforçando a presença da Filarmónica na vida pública. Além disso, a chegada da iluminação elétrica às instalações da S.F.U.S. representou um passo importante no seu desenvolvimento, permitindo uma maior acessibilidade e prolongamento das atividades noturnas. No entanto, essas melhorias refletiam apenas parcialmente o avanço das condições de vida da população, uma vez que persistiam desigualdades económicas que limitavam o acesso universal a esses benefícios. Enquanto a Sociedade Filarmónica se modernizava com eletricidade, grande parte da população

[279] Arquivo da Sociedade Filarmónica União Samorense, Dossiê Documentos Históricos, *Carta ao Senhor D. Luiz, Almeirim*, Sociedade Filarmónica União Samorense, Samora Correia, 6 de julho de 1947.

[280] PERNES, 2021, p.19.

local ainda dependia de velas e lamparinas a petróleo para iluminação doméstica, o que revela as disparidades existentes no contexto socioeconómico da época[281].

Um dos momentos mais marcantes para a expansão cultural da S.F.U.S. ocorreu em 1960, com a instalação da Biblioteca Fixa n.º 2 da Fundação Calouste Gulbenkian nas suas dependências. Este acontecimento representou um marco para a promoção do conhecimento nas imediações de Samora Correia, dotando a população local de um espaço de acesso à leitura e à aprendizagem num período em que a oferta de recursos educativos era escassa[282]. A presença da biblioteca reforçou o papel da S.F.U.S. como centro de dinamização cultural, ampliando a sua esfera de influência para além da música e posicionando-a como um agente fundamental na difusão do saber. Assim, a década de 1950 e o início da de 1960 foram determinantes para a estruturação da filarmónica enquanto instituição multifacetada.

Ao longo da sua história, a S.F.U.S. passou por momentos de grande instabilidade, como a crise diretiva de 1970, em que a banda ficou sem maestro e muitos músicos desistiram. As dificuldades financeiras sempre foram um obstáculo, especialmente na aquisição de instrumentos e fardamentos, mas o espírito de solidariedade entre os membros e o apoio da população local permitiram que a banda superasse esses desafios.

Com o advento do 25 de Abril de 1974 e a transição de Portugal para a democracia, a S.F.U.S. entrou numa nova fase de revitalização e expansão, beneficiando do clima de liberdade associativa e do crescente envolvimento dos habitantes locais na vida cultural. Este período foi marcado por uma diversificação das atividades promovidas pela coletividade, que ultrapassou a sua vocação musical e passou a atuar como um verdadeiro centro de dinamização social e cultural em Samora Correia. A criação de novas secções, como as dedicadas ao teatro e à pesca, reflete a abertura para diferentes expressões artísticas e recreativas, tornando a S.F.U.S. num espaço de encontro e participação coletiva[283].

Adicionalmente, a S.F.U.S. foi o berço de outras instituições que viriam a desempenhar funções essenciais no tecido social local. Entre estas, destacam-se a Associação Humanitária

---

[281] *100 anos (1921-2021)*. Samora Correia: Núcleo Museológico da Sociedade Filarmónica União Samorense, Exposição Permanente, 2026

[282] Arquivo da Sociedade Filarmónica União Samorense, Dossiê Documentos Históricos, *Carta à Sociedade Filarmónica União Samorense, Biblioteca Fixa nº2*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 18 de maio de 1960.

[283] *100 anos (1921-2021)*. Samora Correia: Núcleo Museológico da Sociedade Filarmónica União Samorense, Exposição Permanente, 2026.

dos Bombeiros Voluntários de Samora Correia, cuja criação foi impulsionada pelo espírito solidário e organizacional fomentado na filarmónica, e o Grupo Desportivo de Samora Correia, que encontrou na S.F.U.S. um ambiente favorável ao desenvolvimento das suas primeiras iniciativas.

No entanto, este período de crescimento e diversificação não esteve isento de desafios. Em 1976, um incêndio de grandes proporções volta a destruir o património histórico da S.F.U.S. — que se encontrava no Palácio do Infantado, propriedade da Companhia das Lezírias, devido à falta de espaço na sede da coletividade. A destruição de grande parte da biblioteca, um dos espaços mais simbólicos da coletividade, representou uma perda para a promoção do conhecimento na região, além dos danos causados às infraestruturas. A recuperação deste património estendeu-se por décadas, dependendo da mobilização dos sucessivos órgãos diretivos. Quanto ao Palácio, só foi totalmente reconstruído em 1998[284].

A atribuição do estatuto de pessoa coletiva de utilidade pública, em 1985[285], formalizou o papel da S.F.U.S. nas vertentes cultural, musical, social e educativa em Samora Correia. Do ponto de vista administrativo, este reconhecimento permitiu à instituição o estabelecimento de novas parcerias e a diversificação das suas fontes de financiamento, assegurando a sua presença nas dinâmicas culturais da região. Contudo, este período de afirmação não esteve isento de desafios. Nos anos 1990, a associação enfrentou uma grave crise financeira que ameaçou a sua sustentabilidade e colocou em risco a continuidade de muitas das suas atividades. O aumento das dificuldades económicas, associado a um contexto mais amplo de transformações estruturais no tecido associativo e cultural do país levaram a S.F.U.S. a mobilizar a população local para garantir os recursos necessários para a manutenção da instituição[286].

[284] PERNES, 2021, pp.48-52.

[285] Arquivo da Sociedade Filarmónica União Samorense, Dossiê Documentos Históricos, *Diploma de Utilidade Pública*, Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa, 22 de janeiro de 1985.

[286] *100 anos (1921-2021)*. Samora Correia: Núcleo Museológico da Sociedade Filarmónica União Samorense, Exposição Permanente.

Figura 4.9. Atual logótipo da Sociedade Filarmónica União Samorense



Fonte: Sociedade Filarmónica União Samorense: arte, cultura e recreio [Em linha]. 2022 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=627794925462894&set=a.627794912129562.

4.2. Perfis de Filarmónicos

Neste subcapítulo, procura-se delinear alguns perfis de elementos que integravam as bandas filarmónicas, cruzando escassos dados do arquivo da C.P.C.C.R.D. (já que as fichas de sócios não foram conservadas) e estudos bibliográficos com testemunhos orais recolhidos. Através da análise destes registos pretende-se contribuir para a compreensão do funcionamento destas instituições enquanto espaços de sociabilidade, lazer e aprendizagem.

4.2.1. Ateneu Artístico Vilafranquense

Entre o grande número de elementos que integraram a banda do Ateneu Artístico Vilafranquense, destacamos Luís Quintelas, cuja informação consta no arquivo da C.P.F.C.C.R.D., bem como os entrevistados Américo Borda d'Água, José Brissos e Pedro Cairrão.

Em 1955, Américo Borda D'Água[287] ingressou no Ateneu Artístico Vilafranquense (A.A.V.) como aprendiz de solfejo, tornando-se, no ano seguinte, executante de clarinete. Foi um dos principais responsáveis pela reativação da Escola de Música em 1970, onde formou centenas de alunos. A sua dedicação à pedagogia musical contribuiu para a consolidação da banda e para a formação de várias gerações de músicos. Com uma carreira como técnico de

[287] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED n.º 70-A, *Américo Silva Borda D'Água, Medalha Dourada – 50 anos de Actividade Musical (1956-2006)*, Ateneu Artístico Vilafranquense, Vila Franca de Xira, 2006**;** D'ÁGUA, Américo Borda. *Entrevista a Américo Borda d'Água por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021.

farmácia, conciliou a sua vida profissional com um compromisso contínuo com o A.A.V., tendo participado em cursos de aperfeiçoamento musical e desempenhado funções de maestro em diversas bandas, entre as quais a do Centro Cultural Azambujense. A sua influência na formação musical e na gestão da banda tornou-o uma referência incontornável na história do Ateneu.

Luís Filipe das Neves Quintelas[288] nasceu em 1941 e ingressou na banda em 1956, sob a orientação do maestro Homero Apolinário. Além da sua dedicação à Música, teve um papel ativo na gestão da coletividade, desempenhou tarefas de arquivista desde 1962 e assumiu cargos diretivos, a partir de 1966, ao longo de 40 anos. Não obstante uma curta prestação como percussionista, Quintelas tocou maioritariamente clarinete. Profissionalmente, trabalhou como engenheiro aeronáutico durante 36 anos nas Oficinas Gerais de Material Aeronáutico (O.G.M.A.). O seu contributo para a preservação do acervo e para o funcionamento administrativo da banda foi determinante para o crescimento da instituição.

José Brissos[289] entrou no A.A.V. em 1970, integrando a banda, a tocar clarinete, no ano seguinte. Mais tarde, foi professor na Escola de Música. O seu percurso musical incluiu passagens pela Banda da Força Aérea e pela Casa do Povo de Aveiras de Baixo, onde também foi maestro. Após um período de afastamento de 27 anos, regressou ao Ateneu, mantendo uma ligação afetiva com a coletividade. Foi operário fabril na empresa Cimianto e, na década de 1980, gestor de projetos tecnológicos na Asea Brown Boveri, aplicando os valores de disciplina e rigor adquiridos na Música à sua trajetória profissional.

Após ter estudado trompete em França, Pedro Cairrão[290] ingressou nas fileiras da banda em 1973, quando passou a residir em Portugal. Cairrão alternou a sua carreira como engenheiro civil com a atividade musical no Ateneu, como convidado na Banda da Força Aérea Portuguesa e outros projetos musicais.

Os relatos de D'Água, Brissos e Cairrão coincidem quanto aos momentos mais marcantes das respetivas experiências no seio do A.A.V.. Momentos positivos — como concertos

---

[288] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED n.º 70-A, *Luís Filipe das Neves Quintelas, Medalha Dourada – 50 anos de Actividade Musical (1956-2006)*, Ateneu Artístico Vilafranquense, Vila Franca de Xira, 2006.

[289] BRISSOS, José. *Entrevista a José Brissos por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021.

[290] CAIRRÃO, Pedro. *Entrevista a Pedro Cairrão por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021.

internacionais — e outros negativos — como o trágico acidente de viação de 2000, que vitimou o jovem João David Pinheiro.

David Santos afirma que "o Ateneu Artístico Vilafranquense soube sempre conciliar o seu propósito de ação cultural com a admissão e participação de indivíduos de origens e classes sociais diversas, mantendo, contudo, prevalecente a sua popular orientação geral"[291].

4.2.2. Centro Cultural Azambujense

Entre os elementos que já passaram pela banda do Cento Cultural Azambujense destacamos os entrevistados António Santos, Cristina Cristóvão, Graça Coelho e Joaquim Paula, além de Jorge Santos, ainda no ativo.

António Santos[292] ingressou na banda em 1952 e manteve-se ativo ao longo de quase sete décadas. Trabalhou como padeiro, conciliando a sua vida laboral com a dedicação à Música. Viveu de perto as dificuldades e sucessos da coletividade, testemunhando as várias fases de crescimento e crise da banda.

Joaquim Paula[293] teve um percurso longo e significativo no C.C.A., iniciando-se como músico em 1958 e assumindo, ao longo dos anos, diversos cargos diretivos. Foi um dos responsáveis pela criação da Escola de Música após o 25 de Abril, juntamente com João Coelho, contribuindo para a formação de centenas de alunos. Foi administrativo de contabilidade, conciliando a sua vida profissional com a dedicação à banda. A contabilidade da banda e o arquivo dos registos de contas estiveram a seu cargo desde a década de 1970 até à atualidade.

Cristina Cristóvão[294] iniciou o seu percurso musical na Casa do Povo de Aveiras de Baixo, passando depois pela banda de Azambuja, pelo Elenco da Escola de Música e banda do Ateneu Artístico Vilafranquense e, pela Sociedade Filarmónica Recreativa de Vale da Pinta. Entre 1976 e 1990, trabalhou como carteira, cuidadora de crianças, trabalhadora de estufas, trabalhadora de campos de regadio e auxiliar de cozinha.

---

[291] SANTOS, 2008?, p.249

[292] SANTOS, António. *Entrevista a António Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020.

[293] PAULA, Joaquim. *Entrevista a Joaquim Paula por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 15 de outubro de 2020.

[294] CRISTÓVÃO, Cristina. *Entrevista a Cristina Cristóvão por Bruno Filipe de Brito*. Aveiras de Cima, 13 de outubro de 2020.

Graça Coelho[295] entrou na Banda por influência do seu pai, João Coelho, em 1975, aquando do início de uma nova fase da banda, permanecendo nesta até 1983. Coelho era estudante e, depois, foi auxiliar de ação educativa.

Nascido em 1969, Jorge Santos[296] é filho de António Santos, tendo uma ligação à Música desde a infância. Após uma experiência a aprender solfejo, em 1978, Santos retomou as lições no final de 1981. Frequentou cursos especializados e participou em várias bandas. Era estudante na década de 1980 e, na década seguinte, trabalhou como administrativo na empresa SUGAL. No entanto, manteve-se como trompetista na banda do Centro Cultural Azambujense.

Numa das suas obras sobre Azambuja, Sebastião Mateus Arenque relata que, entre as décadas de 1950 e 1980, alguns músicos que trabalhavam nos campos iam ao ensaio e voltavam a fazer o caminho de retorno ao local de trabalho para chegarem de madrugada, sem ir a casa descansar[297].

4.2.3. Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão

No caso da S.F.S.E., foi apenas possível traçar com algum detalhe o perfil sociográfico de José Salgueiro[298] e de António Silva[299], na medida em que a informação disponível assenta exclusivamente nos testemunhos por nós recolhidos. António Silva era o presidente da associação em 2021, sendo José Salgueiro o presidente anterior.

A S.F.S.E., segundo Salgueiro, era inicialmente composta sobretudo por trabalhadores agrícolas e operário adultos, mas a banda mudou significativamente em termos de composição social e etária. Se nos primórdios os músicos conciliavam o trabalho árduo nos campos com os ensaios noturnos, a coletividade apresenta hoje, como sugerido por Silva, uma renovação geracional evidente, contando com uma grande presença de jovens.

---

[295] CORAÇÃO, Graça. *Entrevista a Graça Coração por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 19 de julho de 2021.

[296] SANTOS, Jorge. *Entrevista a Jorge Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020.

[297] ARENQUE, Sebastião Mateus. *Reflexos da Memória*. Azambuja: Câmara Municipal de Azambuja, 2011, pp.234-5.

[298] SALGUEIRO, José. *Entrevista a José Salgueiro por Bruno Filipe de Brito*. Santo Estêvão, 14 de outubro de 2021.

[299] SILVA, António. *Entrevista a António Silva por Bruno Filipe de Brito*. Santo Estêvão, 14 de outubro de 2021.

José Salgueiro[300] é um dos membros mais antigos da nova fase Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, tendo iniciado o seu percurso na banda aos 20 anos de idade, em 1974. Sem qualquer conhecimento musical prévio, começou pelo estudo do solfejo antes da atribuição de um instrumento. Acabou por aprender a tocar clarinete e, contando 67 anos em 2021, continuava ligado à banda, apesar das naturais dificuldades da idade, como a visão e os reflexos menos apurados. Trabalhou como soldador e estudou até ao segundo ano do ciclo preparatório. Durante a sua trajetória na S.F.S.E., Salgueiro recorda apenas bons momentos, tanto como músico quanto como diretor, valorizando as amizades construídas. Mesmo enfrentando alguns desafios, considera que a vivência musical e associativa superou sempre quaisquer dificuldades.

António Silva[301] iniciou o seu percurso na banda em 1974, ainda em criança, por incentivo dos pais. A sua ligação à música começou com a chegada dos primeiros instrumentos, um momento que marcou profundamente a sua infância. Estudou até ao 12º ano de escolaridade. Tendo trabalhado em várias áreas – Agricultura, Banca, Gestão de Frota e Seguros –, Silva continuou a tocar clarinete na banda.

4.2.4. Sociedade Filarmónica União Samorense

No caso da S.F.U.S., apenas é possível traçar com detalhe os perfis de João Gomes[302] e de David Ramos[303], com base nos testemunhos orais recolhidos no âmbito deste estudo.

A filarmónica funcionou como um refúgio para os seus membros, proporcionando uma rutura com as exigências da vida profissional. O caso de David Ramos ilustra bem essa dinâmica, uma vez que a banda representava uma escapatória ao quotidiano para ele[304], mesmo quando esteve na Banda do Exército em Queluz. O ambiente da S.F.U.S. não se resumia à prática musical, estendendo-se ao convívio nos cafés, assembleias e outros espaços da vila, reforçando o sentido de pertença ao tecido social local.

---

[300] SALGUEIRO, José. *Entrevista a José Salgueiro por Bruno Filipe de Brito*. Santo Estêvão, 14 de outubro de 2021.

[301] SILVA, António. *Entrevista a António Silva por Bruno Filipe de Brito*. Santo Estêvão, 14 de outubro de 2021.

[302] GOMES, João. *Entrevista a João Gomes por Bruno Filipe de Brito*. Samora Correia, 3 de fevereiro de 2022.

[303] RAMOS, David. *Entrevista a David Ramos por Bruno Filipe de Brito*. Samora Correia,3 de fevereiro de 2022.

[304] RAMOS, 2022.

Presidente da associação em 2022, João Gomes[305], a sua ligação à banda remonta à infância. Aprendeu solfejo aos 12 anos e mais tarde assumiu o cargo de presidente da direção, liderando a coletividade de 1973 a 1983. A sua dedicação estendeu-se para além da administração, tendo participado como percussionista quando necessário. No entanto, a exigência da sua carreira profissional como contabilista, particularmente após abrir a sua própria empresa e trabalhar à noite e aos domingos, forçou-o a afastar-se da banda, embora com grande pesar. Gomes revela, ainda, que a maioria dos músicos antes do 25 de Abril eram trabalhadores agrícolas na Companhia das Lezírias.

Por outro lado, David Ramos[306] representa uma geração posterior. Apesar de algumas dificuldades iniciais na aprendizagem, manteve-se ligado à banda desde 1982. A sua experiência revela as transformações da filarmónica ao longo das décadas, desde a mudança na estrutura da escola de música até ao crescimento e diversificação da secção juvenil da banda. Profissionalmente, era um estudante quando iniciou a prática musical, tendo trabalhado, depois, como executante de trombone na Banda do Exército Português e na Banda da Guarda Nacional Republicana.

Na obra comemorativa do centenário da S.F.U.S., Carlos Pernes defende que, pelo menos até à década de 1960, a grande maioria dos samorenses, incluindo os elementos da banda, era composta por assalariados rurais[307]. Esta afirmação é confirmada pela comparação com os dados apresentados na Tabela 3.3.

4.3. As Bandas e a Tauromaquia

A relação entre as bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana e a tauromaquia insere-se no contexto sociocultural desta região. A criação de gado bravo na Lezíria, já referida, favoreceu o surgimento de um repertório musical que, como sugere Luís Pereira[308], articula as diferentes fases do espetáculo tauromáquico (momentos de silêncio, rítmicos e de intensidade), assumindo as bandas uma função estruturante neste. Nobre e Pereira[309] indicam que a atuação das bandas

[305] GOMES, 2022.

[306] RAMOS, 2022.

[307] PERNES, 2021, p.27.

[308] PEREIRA, Luís Filipe Marques. *Tauromaquia. Identidade Cultura, Enquadramento Legal e Desenvolvimento*. Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL, 2010, pp.36-37.

[309] NOBRE e PEREIRA, 2004, pp.161-4.

se fez além das praças, abrangendo também o ciclo festivo de rua, como esperas e largadas de toiros.

Apesar da hegemonia da Lezíria no imaginário taurino nacional, a introdução da componente musical no evento em praça decorreu, inicialmente, no Alentejo Litoral. Conforme a sugestão de Eurico Lampreia[310], a Música integrou-se nas corridas de toiros a partir de 1830, por iniciativa do agrupamento musical Sete Estrelas, em Alcácer do Sal. Este grupo transformou-se, nesse mesmo ano, na Sociedade Filarmónica local, apadrinhada pelo Visconde de Alcácer, marcando o início de uma prática que se manteve até ao momento presente, tornando-se obrigatória, por lei[311], para a realização desses eventos.

A centralidade dos eventos tauromáquicos na atividade das bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana manifesta-se não só como um dos principais momentos de exibição pública destas formações musicais[312], mas também como uma das suas mais significativas fontes de rendimento[313]. Este fator influenciou a orientação do repertório executado, promovendo uma forte vocação para o pasodoble, género musical intrinsecamente associado à tauromaquia. A homogeneidade detetada nos fundos de partituras e alinhamentos das bandas estudadas[314] confirma a especialização funcional do repertório, onde o pasodoble prevalece como resposta às exigências do mercado cultural regional.

A transição do "passo dobrado" para o "pasodoble" documenta, como aponta Sousa[315], um processo de transculturação sob influência espanhola, que reconfigurou a identidade sonora das bandas portuguesas no século XX. O antigo "passo dobrado" passou a ser classificado de forma mais ampla como "marcha", inserindo-se numa categorização musical mais diversificada, que inclui a marcha de rua, a marcha grave ou de procissão, a marcha militar, a marcha de concerto

---

310 LAMPREIA, Eurico. *Forcados: os últimos românticos da festa*. Chamusca: Forcadolé, 2010, volume 1, p.99.

311 Decreto-Lei n.º 89/2014. Em: *Diário da República*. Série I, de 11 de junho de 2014, (111).

312 MADUREIRA, Bruno. *Bandas Civis no Terceiro Quartel do Século XX: Estudo de Casos com as Bandas de Quatro Concelhos*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2019, p.37.

313 Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Pasta Contabilidade; Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Pasta Contabilidade; Arquivo da Sociedade Filarmónica União Samorense, Dossiê Caixa S.F.U.S., *1968-1972*, Sociedade Filarmónica União Samorense, Samora Correia, 1972;

314 Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Depósito de Partituras e Alinhamentos; Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Caixote de Partituras.

315 SOUSA, 2017, pp.114, 290.

e a marcha popular. Foi entre as décadas de 1920 e 1930 que, segundo o autor[316], o pasodoble taurino se enraizou nas bandas portuguesas, resultado direto da influência espanhola sobre a cultura musical nacional. O pasodoble taurino, derivado da fusão entre o passo dobrado marcial francês (pas-redoublé) e a estética taurina do sul de Espanha, assumiu um papel central na sonoridade das touradas em Portugal. No século XIX, a música predominante nas corridas de toiros portuguesas não incluía ainda pasodobles, sendo esta uma adição tardia que resultou da forte presença da música espanhola no país a partir do século XX. Neste processo de assimilação, as bandas da região do Ribatejo, da Estremadura e do Alentejo destacaram-se pela rápida incorporação deste novo repertório. Além da sua função no contexto da tourada, os pasodobles transcenderam a sua aplicação original e passaram a integrar o repertório de concerto das bandas filarmónicas. A sua execução tornou-se frequente na abertura ou no encerramento dos concertos, o que contribuiu para a estabilização do género como uma peça de destaque dentro do repertório bandístico. Dentro desta evolução, alguns pasodobles adquiriram uma função mais solene, sendo classificados como pasodobles de concerto. A difusão deste género nas bandas filarmónicas, em particular nas regiões de forte atividade taurina, consolidou a sua presença tanto nas arenas como nos palcos de concerto, tornando-se um elemento indissociável da tauromaquia em Portugal.

Vila Franca de Xira, como sugere Santos[317], afirmou-se como um centro de produção e circulação de espetáculos tauromáquicos. Os primeiros registos de atividades tauromáquicas na vila remontam, pelo menos, à primeira metade do século XIX, com referências a toureiros protegidos de D. Miguel nos anos 1830. No entanto, foi apenas na segunda metade desse século que as touradas organizadas ganharam maior expressão, impulsionadas por amadores como Joaquim Pedro Monteiro. A tauromaquia local contou com o financiamento da família Palha Blanco, criadora de gado bravo e influente no intercâmbio com o mercado espanhol. A partir da Regeneração, o vínculo entre a criação de gado nas lezírias e a economia local acentuou ainda mais a cultura tauromáquica local.

A Fanfarra 1º de Maio, de Vila Franca de Xira, desde os seus primeiros anos de existência, esteve intimamente ligada aos espetáculos tauromáquicos. Acordou-se entre a associação e José Duarte Costa, empresário da antiga praça de toiros da localidade, que a Fanfarra atuaria gratuitamente nas corridas de toiros a partir de 13 de junho de 1896 até ao final desse ano, desde

[316] SOUSA, 2017, pp.301-2.

[317] SANTOS, 2008, pp.81-2.

que esta fosse autorizada a desenvolver os seus eventos na praça sem custos[318]. A construção de uma praça de toiros fixa em 1901 veio sedimentar esta prática[319], permitindo que os diferentes grupos sociais de Vila Franca se apropriassem progressivamente do espetáculo tauromáquico como parte das festividades locais, nomeadamente as celebrações do Colete Encarnado, iniciadas em 1932[320]. A documentação relativa à Praça de Touros de Azambuja revela um hiato inicial entre a criação da infraestrutura (19 de maio de 1901[321]) e a fixação de uma banda residente. A contratação recorrente de agrupamentos externos, como as bandas de Alcoentre, Aveiras de Cima, Alenquer[322] e Vila Franca de Xira[323], sugere que a filarmónica local atravessou um período de maturação técnica e organizacional antes de assumir a exclusividade do acompanhamento taurino, em 1905. Esta prestação musical foi mantida até 20 de setembro de 1942[324].

A sonoridade associada às festividades tauromáquicas também se fez sentir quer na Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão[325], quer na Sociedade Filarmónica União Samorense[326], moldando o repertório musical destas e garantindo a sua participação ativa nos eventos locais.

---

318 SANTOS, 2008, pp.111-2.

319 SANTOS, 2008, p.82.

320 MAXIMINO, Paulo. A Figura do Campino. Em: CASTELO-BRANCO, Salwa e BRANCO, Jorge Freitas, *Vozes do Povo*, Oeiras, Celta Editora, 2003, pp.375-9; RAIMUNDO, 2010, pp.27-8.

321 Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Cartazes de Tauromaquia, *MMA-NI-1129*.

322 Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Cartazes de Tauromaquia, *MMA-NI-1134*.

323 Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Cartazes de Tauromaquia, *MMA-NI-1131*.

324 Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Cartazes de Tauromaquia, *MMA-NI-1137* a *MMA-NI-1170*.

325 SILVA, 2021; SALGUEIRO, 2021; Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Caixote de Partituras.

326 *100 anos (1921-2021)*. Samora Correia: Núcleo Museológico da Sociedade Filarmónica União Samorense, Exposição Permanente, 2026; GOMES, 2022; RAMOS, 2022.

Figura 4.10. Inauguração da Praça de Touros de Azambuja, 1901



Fonte: Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, 1901, MMA-NI-1129.

Estabelecida a relação das bandas filarmónicas da Lezíria com a tauromaquia, vejamos as principais diferenças na atuação em espetáculos tauromáquicos de arena com outras regiões taurinas no estrangeiro.

Segundo o sociólogo Fernando Ampudia de Haro[327], as corridas de toiros em praça sofreram uma mutação significativa em Portugal a partir do século XIX. O espetáculo, outrora um símbolo do poder nobiliárquico e restrito às elites, democratizou-se, alargando o seu público às classes populares. Esta transição para um espetáculo de massas ocorreu sob a égide do "processo civilizacional", o qual moldou a sensibilidade oitocentista e determinou que os toiros passassem a ser embolados, proibindo-se a sua morte em praça.

A tauromaquia subsiste em diversos contextos geográficos, designadamente na Colômbia, Equador, Espanha, França, México, Peru, Portugal e Venezuela. Todavia, embora a componente musical seja transversal a todos estes países — sendo que as nações americanas fundiram as práticas europeias dos colonizadores com sonoridades locais —, a participação de bandas filarmónicas é exclusiva de Espanha, França e Portugal. Nesse sentido, importa analisar

[327] HARO, Fernando Ampudia de. *O processo civilizacional na tourada – Guerreiros, cortesãos, profissionais… e bárbaros?*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2019, pp.89, 123.

o papel das filarmónicas nas corridas de toiros em Portugal e Espanha, bem como nas *courses landaises* e *camarguaises* em França.

O cruzamento das informações de Fábio Faria[328] e de Frédéric Saumade[329] permite compreender que os elementos centrais da corrida de toiros em Portugal são o toureiro a cavalo e o grupo de forcados. Após a lide a cavalo, seguem-se os forcados para a execução da pega. No que concerne à estrutura sonora, a banda filarmónica interpreta o *Hino da Maria da Fonte* para assinalar o início do evento durante o cortejo inaugural. A música intervém ainda em momentos específicos: na colocação de bandarilhas (mediante indicação do diretor de corrida), após a conclusão de uma pega e durante os agradecimentos finais. Em contraste, o silêncio é utilizado como recurso dramático para acentuar o suspense nos momentos de maior risco, tanto na preparação da sorte por parte do cavaleiro como na imobilidade dos forcados perante a investida do animal.

Em Espanha, Hunt indica[330] que o protagonismo recai sobre o toureiro a pé, e o espetáculo divide-se em três etapas, denominadas "terços" (*tercios*): o de varas, o de bandarilhas e o de morte (*faena de muleta*). No primeiro, o toiro é enfraquecido por dois picadores a cavalo; no segundo, o toureiro e os bandarilheiros colocam as bandarilhas; por fim, no terceiro, procede-se à estocada final. A banda acompanha grande parte do festejo com a interpretação de *pasodobles*, silenciando-se, contudo, durante o primeiro terço e no momento da morte. A decisão de brindar musicalmente a atuação do matador cabe ao diretor da corrida, funcionando como um reconhecimento do mérito artístico.

Relativamente ao contexto francês, Maudet[331] salienta que o espetáculo se foca no confronto entre o toiro e grupos de homens. Na *course landaise* (Gasconha), destacam-se os *écarteurs*, que se esquivam às investidas, e os *sauteurs*, que executam saltos atléticos. Nestes eventos, a *harmonie* (banda filarmónica local) interpreta a marcha *Cazérienne* no desfile inicial, apresentando um repertório composto por marchas e excertos sinfónicos ao longo da prova. Já

[328] FARIA, Fábio. *Sociedade Filarmónica Ereirense – 100 anos de História(s) e de Música(s)*. Ereira, Cartaxo: Sociedade Filarmónica Ereirense, 2024.

[329] SAUMADE, Frédéric. Deux formes d'opposition à la corrida espagnole: les courses portugaise et camarguaise. Em: *Mediterrâneo*, 1994/5, (5-6), pp.109-120.

[330] HUNT, Winslow. Sobre la Corrida de Toros. Em: *Revista de Estudios Taurinos*. Sevilla, 2005, (19/20), pp. 147-66.

[331] MAUDET, Jean-Baptiste. *Terres de Taureaux – Les Jeux Taurins de l'Europe à l'Amérique*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010, pp.69-105.

na Camargue, o objetivo dos *raseteurs* é a retirada de atributos (como fitas) dos cornos do toiro. Nestas celebrações, as bandas são designadas *peñas* — compostas exclusivamente por sopros de metal e percussão — e interpretam o hino de abertura e, em reconhecimento da bravura do toiro (denominado *cocardier*), excertos da ópera *Carmen*, de Georges Bizet.

4.4. Notas Conclusivas

O estudo aprofundado das bandas estudadas permitiu compreender o percurso destas associações e de alguns dos seus membros, organizando-se a análise em três grandes eixos: o historial das bandas; a caracterização de alguns dos seus membros e a ligação entre a atividade filarmónica e a tauromaquia.

No que respeita à história das bandas, verificou-se a existência de percursos distintos, marcados por processos de fundação, reestruturação e continuidade, que espelham as vicissitudes históricas e sociais das respetivas localidades. Em Azambuja, a atividade filarmónica remonta, pelo menos, a 1861, sendo esta a data mais recuada com informação disponível sobre a presença de uma banda na vila. Esta longevidade demonstra o enraizamento da prática musical na vida cultural local, embora a atual formação esteja inserida no Centro Cultural Azambujense, cuja configuração contemporânea resulta de diferentes fases de reorganização. Em Vila Franca de Xira, a primeira banda conhecida foi criada em 1870, e o Ateneu Artístico Vilafranquense, embora obtenha esta denominação apenas em 1942, representa a continuidade dessa tradição, com um percurso quase ininterrupto de significativa relevância cultural e social. Em Samora Correia, apesar de se registarem atividades musicais desde 1888, foi apenas em 1921 que se fundou formalmente a Sociedade Filarmónica União Samorense, estrutura que perdura até hoje como pilar central da vida cultural local. Quanto à Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, o agrupamento analisado corresponde à terceira fase da banda. Esta associação representa um caso particular entre as estudadas, na medida em que a documentação disponível incide apenas sobre esta fase de existência, não sendo possível traçar com segurança o percurso anterior.

A caracterização geral e individual dos membros das bandas revelou um conjunto de elementos transversais, que permitem compreender o papel destas instituições enquanto espaços formativos, de socialização e de expressão social. A maioria dos músicos cujos perfis foram traçados entrou para as bandas durante a juventude, tendo iniciado a sua formação nas escolas de Música das próprias bandas. Constatamos que, de acordo com a informação recolhida, o sector primário de atividade foi dominante nas profissões dos músicos até à década de 1970 nas bandas da margem esquerda do rio Tejo. Encontramos apenas uma exceção entre

os perfis traçados nas bandas da margem direita, em Cristina Cristóvão, sendo os setores secundário e terciário predominantes a nível profissional.

A articulação entre as bandas e a atividade tauromáquica configura-se como uma importante dinâmica sociocultural na Lezíria Ribatejana. A participação regular destas em eventos do ciclo taurino – abrangendo tanto as manifestações de rua (esperas e largadas), como as lides em praça – constitui uma componente estruturante do seu calendário de atuação pública. Este fator conduz à especialização funcional do repertório musical através da inclusão de vários pasodobles. No contexto de uma corrida de toiros, a banda regula o evento através da execução de códigos sonoros específicos que servem para marcar os ritmos da lide e coordenar a interação entre os intervenientes e o público.

Ao comparar a atuação das bandas de regiões tauromáquicas de outros países, nomeadamente na corrida de toiros espanhola, na *course landaise* e na *course carmaguaise*, com a execução das bandas da Lezíria, entendemos que estas últimas têm um número maior de funções durante os eventos em arena.

Em suma, entendemos que as bandas estudadas desempenharam um papel multifacetado enquanto agentes de dinamização cultural, educativa e simbólica.

Capítulo 5. Diminuendo: O Declínio do Exercício Filarmónico (1945-1969)

Propomos, no presente capítulo, analisar os fatores subjacentes ao declínio da atividade filarmónica na região da Lezíria Ribatejana no período pós-Segunda Guerra Mundial. Para tal, será efetuada uma análise detalhada das interações entre o Poder Local, a Junta de Província do Ribatejo e as bandas filarmónicas em estudo, com especial enfoque na dinâmica de apoio e na gestão dos recursos disponibilizados a estas instituições. Paralelamente, será caracterizado o impacto das políticas de folclorização implementadas durante o período pós-guerra, avaliando como estas políticas influenciaram a atividade filarmónica, quer ao nível da sua organização, quer no que concerne à valorização e continuidade das práticas musicais. Além disso, será dada especial atenção à política de aproveitamento dos tempos livres dos trabalhadores, uma vez que as bandas filarmónicas foram associadas a estas iniciativas com frequência, refletindo-se no seu papel dentro do contexto social local.

Pretendemos, igualmente, compreender o papel da associação filarmónica enquanto um espaço de resistência e de oposição ao regime do Estado Novo, tendo em conta o contexto político e social da época, e as implicações que tal envolvimento teve para o desenvolvimento das atividades musicais associativas nas povoações da Lezíria Ribatejana. Será também explorada a questão da escassez de recursos humanos disponíveis para o exercício filarmónico, identificando as causas dessa redução e os impactos desta limitação na qualidade e na continuidade das práticas musicais.

Adicionalmente, a análise incluirá a necessidade urgente de renovação dos fardamentos e dos instrumentos musicais, componentes fundamentais para o funcionamento e a identidade das bandas filarmónicas. Deste modo, o estudo visa proporcionar uma compreensão mais profunda dos fatores estruturais, políticos e sociais que condicionaram a evolução da prática filarmónica na região após a Segunda Guerra Mundial.

5.1. A Folclorização e as Filarmónicas

O fenómeno da folclorização, tal como conceptualizado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco[332], representa um processo cuidadosamente arquitetado de mobilização das populações rurais no seio de uma identidade nacional forjada, cuja principal função consistia na consolidação do controlo social e da ordem cultural definida pelo Estado Novo.

[332] CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas. Folclorização em Portugal: Uma Perspectiva. Em: Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO e Jorge Freitas BRANCO. *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora, 2003, pp.1-21.

Através da seleção, recomposição e institucionalização de práticas culturais performativas, baseadas em fragmentos da Cultura Popular recolhidos e, posteriormente, moldados segundo uma perspetiva elitista e normativa, o regime procurou criar uma aparência de continuidade entre o Passado tradicional e o Presente político, promovendo uma ideia de autenticidade cultural que mascarava a manipulação sistemática do património imaterial das sociedades rurais[333].

Este fabrico de tradições não foi um exercício neutro de preservação cultural, mas uma estratégia política que visava incutir nos cidadãos os valores ideológicos do regime, através da naturalização das práticas culturais integradas na nova ordem. Através da exibição pública, da repetição ritual e da institucionalização de práticas performativas — como danças, trajes, festas e músicas — o regime do Estado Novo não só promoveu uma ideia de Portugal como Nação coesa, harmoniosa e ancestral, como também subordinava os seus criadores e executantes a um sistema de validação e vigilância ideológica. Neste enquadramento, torna-se pertinente analisar o impacto específico destas políticas sobre as bandas filarmónicas, agentes culturais das populações locais.

As bandas filarmónicas viram-se progressivamente incorporadas no processo de folclorização, sendo instrumentalizadas como veículos de reprodução simbólica do discurso oficial. A sua atividade musical, até então marcada por uma relativa autonomia artística e social, passou a ser condicionada por diretivas estéticas e políticas, que favoreciam a exaltação de valores como a ordem, a tradição, a religiosidade e a ruralidade[334]. Tal como se observa noutras esferas da produção cultural do Estado Novo, a presença do "Povo" no discurso político não se referia ao Povo real, com as suas necessidades e dinâmicas concretas, mas a um "Povo idealizado", moldado à imagem dos valores que o regime pretendia perpetuar[335].

Importa invocar a análise de Anthony Smith[336], que destaca a forma como os regimes nacionalistas utilizam elementos como a paisagem, o património material e as práticas convencionais para criar um sentimento de pertença e unidade entre populações culturalmente

---

[333] Ó, Jorge Ramos do. *Os Anos de Ferro – O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito»: 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1999, pp.188-94.

[334] CADAVEZ, Cândida. *A Bem da Nação. As representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*. Lisboa: Edições 70, 2017, pp.168-9, 195-8.

[335] NERY, Rui Vieira. Políticas Culturais. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX: L-P*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 3, pp. 1017-1024.

[336] SMITH, Anthony D.. *Nacionalismo*. Lisboa: Editorial Teorema, 2001, pp.41-55.

diversas. No caso português, a diversidade regional foi apagada em prol da construção de uma identidade nacional homogénea, assente em mitos de origem, valores morais e uma estética conservadora. As bandas filarmónicas, enquanto expressões sociais locais, foram inseridas no projeto nacionalista português através da sua participação em festas nacionais, desfiles cívicos, celebrações religiosas e eventos organizados por entidades como a F.N.A.T., o S.N.I. e a Mocidade Portuguesa.

Esta utilização das bandas insere-se num plano mais vasto de legitimação do regime através das chamadas "lições da História". Como salienta o pensamento dominante no Estado Novo, a cultura tradicional deveria funcionar como um espelho da ordem desejada, legitimando a hierarquia, o autoritarismo e a ideia de missão histórica de Portugal[337]. A politização da Cultura Popular assumiu a forma de despolitização ativa: não se pretendia criar cidadãos politizados, mas sim indivíduos conformados, integrados numa narrativa única e acrítica, incapazes de questionar a autoridade[338].

Esta apropriação simbólica da Cultura Popular inspirou-se nas correntes românticas e nacionalistas quer do século XIX, quer do século XX, sendo que autores como Almeida Garrett, Alberto Oliveira ou movimentos como o Integralismo Lusitano propuseram uma recuperação do Passado como fundamento da identidade nacional[339]. A etnografia, a literatura e a historiografia desempenharam um papel fundamental na codificação de um imaginário nacionalista baseado na ruralidade, na pureza dos costumes e na continuidade cultural. O Estado Novo apropriou-se desta matriz ideológica, convertendo-a em instrumento de governação cultural, ao serviço de uma pedagogia nacionalista que promovia a "tradição" como elemento de estabilidade e unidade[340].

---

[337] MELO, Daniel. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. 2ª edição. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013 [2011], pp.51-2.

[338] CRUZ, Manuel Braga da. Salazar e a Política. Em: Duarte A.E. SILVA et al. *Salazar e o Salazarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda., 1989, pp.59-70.

[339] PINTO, António Costa. A formação do integralismo lusitano (1907-1917). Em: *Análise Social*. 1982, volume 18, p.1419.

[340] TRINDADE, Luís. *O Estranho Caso do Nacionalismo Português: O Salazarismo Entre a Literatura e a Política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, pp.250, 318.

Alves[341] observa que tanto os ideólogos do Estado Novo como os seus antecessores românticos procuraram fundar a identidade nacional numa Cultura Popular autêntica, entendida como um universo simbólico ainda não corrompido pela modernidade urbana. Esta cultura, porém, era mais um projeto do que uma realidade: a sua "autenticidade" era construída artificialmente, através de processos de codificação, censura e espetacularização. As bandas filarmónicas, neste contexto, foram compelidas a reproduzir formas musicais e repertórios que se adequassem a esta visão idealizada, enquanto a sua atividade era enquadrada por regulamentações administrativas e apoios condicionados, que favoreciam os grupos alinhados com os objetivos do regime.

A perspetiva sociológica de Pierre Bourdieu[342] ajuda-nos a compreender a eficácia simbólica deste processo: ao adaptar elementos culturais aos valores do regime, cria-se um *habitus* que torna natural o sentimento de pertença à Nação. A Cultura, neste caso, não é apenas uma expressão simbólica, mas uma tecnologia de governação que atua no plano afetivo, normativo e comportamental. O recurso à "invenção da tradição", conceito desenvolvido por Eric Hobsbawm e Terence Ranger[343], permitiu ao regime apresentar a sua visão do Mundo como uma continuidade histórica, reforçando a ideia de superioridade e excecionalidade da nação portuguesa[344].

A exaltação dos costumes tidos como antigos foi um dos mecanismos privilegiados para criar esta imagem de singularidade. A valorização do traje, da dança, da música e da linguagem regional não visava reconhecer a diversidade cultural do país, mas sim fixar uma imagem arquetípica da portugalidade, passível de ser apropriada e difundida como modelo. Este esforço de construção simbólica depende, em larga medida, do que Enzo Traverso[345] designa como "memória forte" — uma memória promovida por organismos oficiais e sedimentada nos

---

[341] ALVES, Vera Marques. *Arte Popular e Nação no Estado Novo: A política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013, p.119.

[342] BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Algés: DIFEL 82 – Difusão Editorial, S.A., 2001 [1989], p.124.

[343] HOBSBAWM, Eric J. e RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. 28ª edição. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2019 [1983], pp.2-5.

[344] BARROS, Miguel Sérgio da Costa Ferreira de Monteiro de. *O Ultimato de 1890 e o Nacionalismo Português de Fim de Século*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2011, p.88.

[345] TRAVERSO, Enzo. *O Passado, Modos de Usar. História, memória e política*. Lisboa: Livraria Tigre de Papel, 2020, pp.85-99.

mecanismos do poder, em detrimento das "memórias fracas", ou seja, das narrativas subalternas e dissidentes, sem poder institucional para se manterem no espaço público.

A construção das identidades regionais em Portugal, durante a vigência do Estado Novo, esteve profundamente influenciada pelos padrões culturais promovidos pelo regime, os quais procuravam moldar a perceção das populações relativamente às províncias nacionais. Esta estratégia de configuração simbólica das regiões, mesmo após a extinção administrativa das províncias em 1959, revelou-se persistente e eficaz, enraizando-se na memória coletiva e nos hábitos culturais das populações[346]. Particularmente no caso da Província do Ribatejo, e de forma mais específica na região geográfica da Lezíria, as práticas culturais locais, incluindo as iniciativas musicais das bandas filarmónicas, passaram a ser orientadas por mapas mentais construídos com base em arquétipos identitários promovidos pelo regime, nos quais a ruralidade, a tradição e a ligação à terra assumiam papéis centrais.

Este processo de instrumentalização da Cultura Popular foi orquestrado de forma sistemática através da criação, em 1933[347], do S.P.N., entidade que desempenhou um papel fulcral na implementação daquilo que foi denominado como "Política do Espírito". Esta política consistia na inculcação dos chamados "valores legítimos" do regime, com o intuito de moldar as consciências coletivas em função de uma identidade nacional construída a partir de mitos fundacionais e valores convencionais. O S.P.N. assumiu progressivamente a autoridade sobre todas as formas de produção cultural[348], desde a literatura e as artes visuais até às manifestações populares, como o folclore e a música de banda, promovendo e controlando eventos que fossem considerados adequados aos princípios ideológicos do Estado Novo.

Um dos momentos simbólicos mais expressivos desta política cultural foi a Exposição do Mundo Português, realizada em 1940, que se constituiu como culminar de sete anos de planificação ideológica levada a cabo pelo S.P.N. [349]. Este evento teve como objetivo encenar

---

[346] GASPAR, Jorge. *As Regiões Portuguesas*. Lisboa: Direção-Geral do Desenvolvimento Regional, 1993, p.16

[347] Decreto n.º 23.054. Em: *Diário do Governo*. Série I, 25 de setembro de 1933, (218).

[348] Ó, Jorge Ramos do. *Os Anos de Ferro – O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito»: 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1999, pp.53, 152.

[349] ALVES, Vera Marques. *Arte Popular e Nação no Estado Novo: A política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013, pp.29-35; Secretariado de Propaganda Nacional. *A Exposição do Mundo Português* [Em linha]. 1940 [consult. 2026-01-24]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2QdO6sXEoTI.

uma imagem glorificada da história nacional e da sua continuidade espiritual no presente. Embora a presença de bandas filarmónicas nesta exposição tenha sido discreta, o historiador David Santos assinala[350] a participação da banda filarmónica do Ateneu Artístico Vilafranquense, sinal de que o regime não descurava totalmente o valor simbólico destes agrupamentos enquanto representantes da portugalidade local.

Com a evolução do contexto geopolítico mundial e a previsível derrota das forças do Eixo na Segunda Guerra Mundial, o regime sentiu necessidade de ajustar a sua imagem externa. Em novembro de 1944, o S.P.N., que desde 1940 já tutelava o Conselho Nacional de Turismo[351], perdeu a sua designação original e a explícita conotação com a propaganda[352], passando a chamar-se Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo [353]. Esta alteração não significou uma mudança substancial na orientação política, mas antes uma tentativa de suavizar a imagem do Estado Novo e de aproximação às democracias ocidentais vencedoras do conflito.

Tendo a sua primeira série publicada entre 1941 e 1949, *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*[354] assumiu-se como um dos principais instrumentos de difusão ideológica ao serviço do S.P.N./ S.N.I. Inserida numa estratégia mais vasta de controlo simbólico e normativo da produção cultural, a *Panorama* acompanhava outros dispositivos de propaganda do regime, como o cinema, a rádio, as cerimónias de exaltação nacionalista e, a partir de 1957, a televisão.

A *Panorama* foi concebida com o objetivo claro de difundir uma imagem cuidadosamente construída da nação, enraizada numa visão idealizada da História, da ruralidade e da continuidade cultural. A revista apresentava-se como um escaparate da portugalidade, articulando elementos do turismo, do património histórico-artístico, das tradições populares e da paisagem natural, sempre sob uma ótica que reforçava os pilares ideológicos do Estado Novo: ordem, religiosidade, hierarquia social e fidelidade à tradição.

---

[350] SANTOS, David. *Ateneu Artístico Vilafranquense – Da Monarquia Constitucional à Adesão Europeia*. Lisboa: Edições Colibri e Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2008, p.190.

[351] Decreto n.º 30.289. Em: *Diário do Governo*. Série I, 3 de fevereiro de 1940, (28).

[352] ROSAS, Fernando. *Salazar e o Poder – A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, Lda., 2012, pp.346-7.

[353] Decreto n.º 34.134. Em: *Diário do Governo*. Série I, 24 de novembro de 1944, (260).

[354] *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional/ Secretariado Nacional de Informação, 1941 a 1949, (1-39).

Os conteúdos da *Panorama* revelam uma seleção cuidadosa de temas que serviam a "Política de Espírito" promovida pelo S.P.N./ S.N.I., enfatizando destinos turísticos nacionais, a monumentalidade de certas localidades, o artesanato tradicional, bem como práticas e expressões culturais tidas por autênticas. Estes temas eram frequentemente acompanhados por narrativas históricas que remontavam à fundação da nacionalidade, ao período dos Lusitanos e aos séculos de ouro da monarquia, com especial valorização das manifestações artísticas dos séculos XVI a XIX. Este enquadramento temporal não foi inocente: pretendia reforçar uma imagem de Portugal como nação ancestral, civilizacionalmente distinta e detentora de um legado duradouro, legitimando, assim, o modelo de sociedade defendido pelo regime.

Na base desta construção simbólica encontrava-se a valorização do mundo rural como matriz da identidade nacional. A *Panorama* projetava uma ruralidade idealizada, isenta de tensões sociais e económicas, transformada em emblema de pureza moral e cultural. A figura do camponês surgia frequentemente como depositário dos valores considerados genuinamente portugueses: a humildade, a religiosidade, a obediência e a ligação à terra. Este mundo rural era, portanto, folclorizado e estetizado, servindo de contraponto ao cosmopolitismo urbano, encarado com desconfiança e como potencialmente desagregador da ordem moral estabelecida.

Particularmente ilustrativa desta operação ideológica é a edição especial da revista, correspondente aos números 25 e 26[355], inteiramente dedicada à tauromaquia portuguesa. Neste número, destaca-se um artigo centrado na figura dos campinos da Lezíria Ribatejana, apresentados como símbolos da bravura e do espírito tradicional. A escolha do tema tauromáquico e a sua ligação à cultura ribatejana revela a instrumentalização de práticas regionais específicas para a construção de uma imagem nacional totalizante. A exaltação dos campinos não se limita a uma apreciação cultural ou etnográfica: ela opera como metáfora da virilidade, da coragem e da subordinação à ordem natural e social – valores que o Estado Novo procurava projetar como fundadores da identidade portuguesa.

Neste contexto, a *Panorama* não foi apenas uma publicação informativa ou de promoção turística: foi um dispositivo sofisticado de construção e veiculação de um imaginário nacional centrado na ruralidade, na História gloriosa e na suposta homogeneidade cultural do país. Tratou-se de um instrumento de intervenção simbólica, cuja eficácia residia na naturalização da visão do regime, promovendo uma memória seletiva e oficializada, e silenciando, por consequência, as expressões culturais que não se enquadravam nesse modelo hegemónico.

[355] *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*: número especial «Toureio Português». Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional/ Secretariado Nacional de Informação, 1945, (25/26).

Assim, a revista desempenhou um papel determinante no processo de folclorização da Cultura portuguesa, funcionando como elo entre a estratégia central do regime e a sua receção nas práticas culturais locais.

Na produção cinematográfica portuguesa durante o Estado Novo, os filmes *Um Homem do Ribatejo*[356] e *Ribatejo*[357], ambos realizados por Henrique Campos, bem como *Sangue Toureiro*, da autoria de Augusto Fraga[358], constituem exemplos paradigmáticos da representação do camponês ribatejano conforme a matriz ideológica do regime. Nestes filmes, observa-se a construção de uma imagem idealizada do homem rural, concebido como figura de trato simples, profundamente enraizado nas suas atividades laborais, moralmente íntegro e resignado à sua condição social, sem ambições de mobilidade ou contestação. Esta representação fílmica corresponde a um esforço deliberado de veicular uma visão do mundo rural enquanto espaço harmonioso, hierarquizado e imutável, em consonância com os valores de ordem, tradição e obediência promovidos pelo Estado Novo. Para além da exaltação da figura do campino, símbolo da identidade ribatejana e, em particular, da Lezíria, estes filmes transportam mensagens ideológicas subtis, reforçando a retórica de apaziguamento social e a naturalização das desigualdades, através de narrativas que glorificam a vida no campo e silenciam qualquer forma de conflito ou tensão social latente. Segue-se a análise de cada um dos filmes referidos.

O filme *Um Homem do Ribatejo*[359] constitui um exemplo paradigmático da forma como o Estado Novo instrumentalizou o cinema para veicular os seus valores ideológicos, particularmente no que respeita à dicotomia entre o espaço urbano e o espaço rural. Esta obra apresenta uma narrativa que exalta o mundo rural como espaço de autenticidade, moralidade e estabilidade, contrastando-o com o universo urbano, conotado com a artificialidade, a desordem e a ameaça à coesão dos valores convencionais. A construção da personagem principal — um campino — é particularmente reveladora desta intenção: trata-se de uma figura austera, trabalhadora, leal e moralmente íntegra, em tudo conforme com o ideal camponês promovido pelo regime. Este protagonista representa uma masculinidade rural disciplinada, submissa à hierarquia social e firmemente enraizada na tradição, funcionando como um modelo simbólico de cidadão português.

---

[356] *Um Homem do Ribatejo*. Realizado por Henrique Campos, 1946.

[357] *Ribatejo*. Realizado por Henrique Campos, 1949.

[358] *Sangue Toureiro*. Realizado por Augusto Fraga, 1958.

[359] *Um Homem do Ribatejo*. Realizado por Henrique Campos, 1946.

Um dos momentos mais significativos do ponto de vista simbólico ocorre quando, confrontado com a iminência de perigo, o campino opta por salvar o gado do patrão antes de socorrer a sua própria esposa. Este gesto, aparentemente irracional numa lógica afetiva ou familiar, adquire um peso ideológico profundo quando analisado à luz da retórica do Estado Novo. O gado, símbolo do património rural e da estrutura económica agrária, surge aqui como metáfora da Nação. Assim, esta escolha narrativa representa a sobreposição dos interesses coletivos — ou, mais precisamente, dos interesses da ordem estabelecida — aos interesses individuais ou familiares. Trata-se de uma clara apologia do dever cívico, da obediência e da abnegação pessoal, princípios caros à política do regime salazarista. A cena espelha, portanto, a naturalização de uma estrutura social rigidamente hierarquizada, na qual o indivíduo existe em função do bem comum, tal como definido pelas elites dirigentes.

Importa também destacar a presença musical no filme, particularmente nas cenas da cerimónia de casamento, onde surge um agrupamento musical que, pela sua constituição instrumental e enquadramento, se assemelha claramente a uma banda filarmónica. Contudo, este conjunto permanece no anonimato, sem qualquer identificação explícita ou nomeação, e sem assumir protagonismo diegético, limitando-se a integrar o fundo sonoro da ação sem interferência direta na narrativa. Este detalhe não é meramente acidental, mas sintomático do papel atribuído às bandas filarmónicas na paisagem cultural do Estado Novo. Tais agrupamentos, apesar de constituírem elementos centrais na vida social de muitas localidades, são aqui reduzidos a meros adereços cenográficos, cuja função se limita à criação de uma atmosfera tradicional, festiva e pretensamente autêntica. A ausência de destaque atribuído à banda no filme reflete, portanto, uma lógica de folclorização e de apagamento da sua autonomia artística e institucional, inserindo-se num processo mais vasto de instrumentalização da Cultura Popular enquanto veículo de legitimação simbólica do Estado Novo.

Entendemos que *Um Homem do Ribatejo* pode ser entendido como um instrumento ideológico que participa ativamente na construção de uma memória coletiva seletiva. Esta memória assenta na exaltação de uma ruralidade idealizada, na celebração da ordem social existente e na desvalorização das dinâmicas culturais autónomas das populações. O uso do campino como figura arquetípica, a sua hierarquia de valores, e a presença invisibilizada mas funcional de uma banda filarmónica são elementos que convergem para afirmar uma visão conservadora da identidade nacional, em que o mundo rural surge como bastião dos "valores eternos" da Pátria. Assim, o filme contribui para consolidar um imaginário político-cultural que subsiste para além da própria narrativa cinematográfica, influenciando o modo como a

ruralidade e as suas expressões culturais foram percecionadas durante o Estado Novo — e, em certa medida, mesmo depois da sua queda.

O filme *Ribatejo*[360], de 1949, constitui um documento audiovisual que, para além da sua função narrativa e de entretenimento, desempenha um papel significativo na veiculação de uma ideologia alinhada com os valores do Estado Novo. Como sequela de *Um Homem no Ribatejo*, esta obra cinematográfica prossegue com a exaltação das tradições rurais, da hierarquia social, do culto da autoridade e da moral conservadora, apresentando um retrato profundamente idealizado da sociedade ribatejana e, por extensão, da identidade nacional promovida pelo regime salazarista.

A narrativa centra-se na figura de António, filho de Manuel e Maria Loba (personagens do filme anterior), e na disputa em torno da sua nomeação como maioral da Quinta de Vilar do Tejo. Esta escolha, determinada pelo testamento de um fidalgo falecido, é contestada por várias figuras da propriedade — um primo da herdeira, o feitor e o antigo maioral — revelando uma estrutura de poder onde a disputa de cargos obedece a lógicas de conspiração, sabotagem e hierarquia, valores profundamente entrelaçados com o modelo autoritário do Estado Novo. Este conflito é ilustrativo das tensões internas no seio das classes sociais, mas onde o desfecho reforça a ordem estabelecida, premiando o mérito moral e a fidelidade aos valores convencionais.

O filme reveste-se de uma forte componente etnográfica, onde o Ribatejo é representado não só como um espaço geográfico, mas como um território simbólico da portugalidade. A linguagem popular, marcada por um forte sotaque regional, o vestuário quotidiano dos campinos e as danças folclóricas nos bailes locais contribuem para uma imagem romantizada da vida rural, próxima da "nação autêntica" propagandeada pelo regime. A Cultura Popular é celebrada, mas ao mesmo tempo disciplinada e hierarquizada, sempre em consonância com a ideologia do Estado.

A Música assume um papel determinante na construção simbólica do herói: a banda sonora, marcada por pasodobles e temas heroicos, eleva momentos-chave como o apartar do gado ou a intervenção do protagonista na arena. A figura do campino é, mais uma vez, elevada a símbolo de bravura, honra e devoção religiosa. Este modelo masculino ideal, orgulhoso e crente, corresponde ao arquétipo do "homem novo" que o regime pretendia promover — alguém que, mesmo errando, se redime através do cumprimento do dever e da coragem perante a adversidade. A sequência em que o protagonista salta da bancada para enfrentar o toiro, após

[360] *Ribatejo*. Realizado por Henrique Campos, 1949.

ter quebrado a palavra dada à proprietária, representa a convergência entre o sacrifício pessoal e a salvação através da fé e da coragem, sendo perdoado pelo contexto social envolvente após pedir redenção a Cristo.

Ao mesmo tempo, o filme articula de forma clara a superioridade masculina como pilar do tecido social. A submissão da mulher ao marido, a incapacidade da protagonista feminina em exercer plenamente a sua autoridade enquanto proprietária e a recusa da legitimação de relações sentimentais entre diferentes grupos étnicos (como o caso do porqueiro e da cigana) ilustram uma sociedade estruturada em torno de uma moral conservadora e patriarcal, característica do Estado Novo. A mulher é frequentemente retratada como vulnerável, necessitando da proteção masculina ou da sua validação, enquanto os homens conduzem a ação e a história da população local.

Outro aspeto de destaque é o retrato da fé e da religiosidade popular, que se manifesta com mais intensidade nas camadas sociais mais modestas do que entre os abastados. Esta espiritualidade é representada como um traço essencial da identidade rural, opondo-se à suposta corrupção moral das elites urbanas, cuja ligação ao jogo e à ociosidade é criticada. Assim, a fé e a honra constituem valores fundamentais para o indivíduo rural, orientando as suas escolhas e elevando a sua condição moral acima das tentativas de corrupção ou traição.

A relação com o "outro" é também altamente codificada ideologicamente. As figuras antagonistas são, invariavelmente, oriundas de fora da região, e muitas vezes associadas a ideias de subversão, traição ou ambição desmedida. A insurreição dos "serranos" — trabalhadores exteriores à Lezíria — é apresentada como injusta, baseada em falsas acusações e desconhecimento da realidade local. Esta representação transmite uma mensagem política clara: a desconfiança face ao estrangeiro (ou forasteiro) e a valorização da ordem estabelecida, interpretável como uma alegoria à defesa do Estado Novo face aos seus opositores internos e à ameaça dos regimes democráticos ou comunistas estrangeiros.

Também a dimensão económica do quotidiano rural é abordada de forma a reforçar a autoridade do regime. A obrigatoriedade da compra de sementes aos Grémios e a condenação de práticas marginais ou ilegais revelam uma defesa da estrutura corporativa, hierárquica e disciplinada da economia salazarista. A agricultura, pilar da economia nacional, deve funcionar sob regras claras, onde o controlo do Estado é legítimo e necessário para garantir a ordem.

Por fim, é de sublinhar que a ideologia veiculada pelo filme vai muito além da mera representação das tradições regionais. A Lezíria Ribatejana aqui retratada é uma alegoria de um Portugal que o regime ambicionava promover: rural, hierárquico, ordeiro, devoto e viril. As contradições sociais são silenciadas ou resolvidas através do reforço da autoridade, da moral

tradicional e da fé. As figuras de oposição são punidas, não por vingança, mas porque a ordem natural das coisas assim o exige.

Neste contexto, *Ribatejo* é, tal como o filme que o antecede, um dispositivo de reforço ideológico. Através da codificação audiovisual da portugalidade ideal, o filme cumpre um papel político claro: legitimar a permanência do Estado Novo e promover os valores da sua doutrina, enquanto entretém e emociona o público com uma história de honra, luta e redenção. A sua análise é, por isso, essencial para compreender os modos de atuação do regime nas esferas culturais e simbólicas da sociedade portuguesa de meados do século XX.

Por último, *Sangue Toureiro*[361], de 1958, assim como os dois filmes já analisados, constitui um exemplo da utilização do cinema como instrumento de consolidação ideológica durante o Estado Novo português. Através de uma narrativa melodramática e enquadrada nas tradições tauromáquicas da Lezíria Ribatejana, o filme veicula um conjunto de valores profundamente alinhados com a matriz ideológica salazarista, funcionando como uma peça de propaganda subtil, mas eficaz.

Desde logo, a representação da Lezíria ocupa um lugar central na construção simbólica do filme. O espaço rural, exaltado pelas suas paisagens, tradições e pela autenticidade das suas gentes, emerge como símbolo de um Portugal idealizado — puro, estável, enraizado na terra e nas práticas seculares. Esta valorização do mundo rural enquadra-se perfeitamente na retórica do Estado Novo, que procurava opor a ruralidade virtuosa à cidade degenerada, apresentando o campo como o verdadeiro repositório da identidade nacional. A família de ganadeiros e toureiros, cuja linhagem está intimamente ligada à terra e à Festa Brava, representa a continuidade dos valores convencionais, funcionando como metáfora da ordem social defendida pelo regime: hierárquica, patriarcal e assente no dever e na obediência.

A figura do toureiro, enquanto protagonista, assume um papel simbólico de grande relevância. A sua coragem, destreza e autocontrolo personificam o ideal de virilidade promovido pelo regime, em consonância com o modelo do "homem português" que deveria ser simultaneamente forte, disciplinado e sacrificado. No entanto, o percurso do protagonista inclui também a tentação do desvio: a sua vivência na cidade e no estrangeiro é associada a caminhos de potencial degenerescência, contrapondo-se à pureza moral da vida rural. O regresso à terra, à tradição e à tauromaquia é, assim, interpretado como um retorno à ordem e aos valores autênticos — uma mensagem clara de rejeição do cosmopolitismo, do individualismo e da modernidade, frequentemente vistos como ameaças à estabilidade do país.

[361] *Sangue Toureiro*. Realizado por Augusto Fraga, 1958.

Importa destacar, ainda, o papel das instituições e práticas culturais locais como reforço da identidade nacional. A presença de bandas filarmónicas, como no caso da atuação em coreto ou do desfile para a corrida à antiga portuguesa em Vila Franca de Xira, contribui para a construção de um imaginário onde a música tradicional e os rituais comunitários são celebrados como pilares da coesão social. Estas representações reforçam a lógica de infantilização das massas descrita por Fernando Rosas[362], ao apresentar as populações como sujeitos passivos, facilmente moldáveis e alheios à sua própria autonomia cultural.

A própria organização da narrativa, ao colocar em oposição personagens do campo e da cidade, sublinha esta dicotomia ideológica: os citadinos, nomeadamente o protagonista antes da sua redenção, são frequentemente retratados como ingénuos, egoístas ou inconsequentes, ao passo que as figuras rurais são caracterizadas por uma moral sólida, por gestos de caridade e por um sentido de dever inabalável. A personagem de Branca Vinhais, ao afirmar que o povo também pode amar como a aristocracia, sugere uma tentativa de mitigar as tensões sociais através de um discurso conciliatório e paternalista, que reforça a ideia de um Portugal socialmente estratificado, mas harmonioso — desde que cada classe aceite o seu lugar na hierarquia social.

Por outro lado, a falência familiar provocada pelo individualismo do protagonista é apresentada como lição moral. O fracasso resulta da transgressão das normas convencionais, da recusa em assumir responsabilidades herdadas, e da desvalorização das memórias e obrigações ancestrais. Esta moralização da narrativa traduz a mensagem subliminar de que a estabilidade da família (metáfora da nação) depende da aceitação do sacrifício pessoal e da lealdade aos valores do passado. A história pessoal do protagonista converte-se, assim, numa alegoria da própria sociedade portuguesa, em que qualquer tentativa de rutura com o passado — ou de rejeição da autoridade instituída — é punida com a desordem e o sofrimento.

Embora a figura de Salazar não surja explicitamente na narrativa, a sua presença é percetível no subtexto ideológico da obra. O elogio à ordem, à disciplina, ao dever e à permanência dos valores convencionais funciona como expressão da ideologia salazarista, onde o chefe do governo se posicionava como o garante da estabilidade nacional e o "pai" da Pátria. A figura do toureiro que regressa ao seio da sua família e da sua terra pode ser lida como metáfora do cidadão ideal — aquele que, após o desvio, reconhece a importância do enraizamento e da fidelidade à nação.

[362] ROSAS, Fernando. O Salazarismo e o Homem Novo: Ensaio Sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo. Em: *Análise Social*, (157), 2001, pp.1031-1054.

Em suma, *Sangue Toureiro* deve ser entendido não só como uma narrativa ficcional de fundo romântico e melodramático, mas também como um documento cultural carregado de intencionalidade política. Através de uma linguagem acessível e de imagens fortemente enraizadas no imaginário nacionalista, o filme desempenha um papel de mediação ideológica, contribuindo para a normalização dos valores do Estado Novo e para a construção de um consenso social em torno da sua visão do país. Esta leitura historiográfica permite compreender como o cinema, enquanto meio de comunicação de massas, foi mobilizado para servir os objetivos de um regime autoritário, naturalizando uma determinada conceção de portugalidade e reforçando a ligação entre Cultura Popular e poder político.

Tendo sido anteriormente analisado o ofício do campino, importa, nesta fase, proceder a uma leitura crítica da forma como a imagem desta figura foi apropriada, reformulada e instrumentalizada pelo regime do Estado Novo no contexto das suas políticas culturais e simbólicas. O campino emergiu, no seio do imaginário nacional promovido pelo regime, como uma das principais representações da identidade ribatejana, constituindo-se como um emblema da ruralidade disciplinada, da bravura serena e da simplicidade virtuosa — características elevadas a valores centrais da doutrina ideológica do salazarismo. Esta figura, oriunda do contexto da Lezíria ribatejana, foi elevada a um estatuto quase mítico, sendo recorrentemente mobilizada em narrativas visuais, literárias e performativas que procuraram afirmar uma identidade regional homogénea, ao serviço da construção de uma identidade nacional idealizada.

A imagem do campino, enquanto símbolo do Ribatejo, foi assim moldada para responder a um duplo imperativo: por um lado, a necessidade de construir uma figura facilmente reconhecível e emblemática da região; por outro, a conveniência de a alinhar com os valores convencionais que o Estado Novo procurava inculcar na população portuguesa. Neste sentido, os atributos atribuídos ao campino — coragem, fidelidade, abnegação, masculinidade ordeira — foram cuidadosamente selecionados e amplificados para servir como modelo exemplar de cidadão rural, alinhado com a hierarquia social, avesso à mudança e profundamente enraizado na terra[363]. Contudo, importa sublinhar que esta imagem não surgiu espontaneamente no

[363] RTP. *O Campino* [Em linha]. 14 de janeiro de 1968 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-campino; Campinos do Ribatejo. Em: RTP. *IMPACTO* [Em linha]. 1 de novembro de 1972 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/campinos-do-ribatejo.

contexto do salazarismo: já em cartaz datado de 1901[364] é possível identificar representações visuais de campinos que antecipam a estética visual que viria a ser amplamente difundida a partir da década de 1930, o que indica uma apropriação e institucionalização de uma representação cultural pré-existente, adaptada aos desígnios políticos do regime.

Figura 5.1. Cartaz Publicitário da Corrida de Toiros da Primeira Edição da Feira de Maio de Azambuja, 1901.



Fonte: *Exposição Permanente*. Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, 2026.

[364] *Exposição Permanente*. Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, 2026.

No entanto, a folclorização do campino é anterior ao regime do Estado Novo. Os dicionários de língua portuguesa de 1789, 1813 e 1823 de António Moraes da Silva[365] definem o termo "campino" como sinónimo de "homem do campo", sem qualquer carga simbólica. De igual modo, os instrumentos associados à figura do campino – como o forcado ("pau de duas pontas") e o pampilho ("vara com ferrão") – são definidos de forma funcional. Nesta fase, o campino não se distingue de outros trabalhadores rurais, nem assume um papel representativo específico.

O primeiro registo em que o campino é retratado como uma figura heroica surge em 1846. Em *Viagens na Minha Terra*[366], Almeida Garret apresenta o campino como uma personagem valorizada pela sua força física, coragem e técnica no contacto com o gado bravo, nomeadamente nas pegas de toiros, praticadas então de forma informal e anterior à constituição de grupos organizados de forcados. Ao cruzarmos as menções feitas nesta obra literária de Garrett com os estudos de Eurico Lampreia[367], Joaquim Grave[368] e Manuel Heleno[369], entendemos que as pegas, características nas corridas de toiros portuguesas, foram realizadas por campinos inicialmente, surgindo os grupos de forcados profissionais, como o de Lisboa e o de Alcochete, no final do século XIX e princípio do século XX, respetivamente. Os grupos de forcados amadores surgiram no início do século XX, sendo o primeiro o Grupo de Forcados Amadores da Moita, em 1903. Apesar da progressiva substituição dos campinos pelos grupos de forcados nas pegas, os primeiros continuaram a fazer parte da corrida tauromáquica através da condução dos cabrestos, para retirar o toiro da arena, preservando a sua presença simbólica.

Esteticamente, Garrett escreve que os campinos, também apelidados pelo autor como "homens do forcado", vestiam calções amarelos e jaqueta de ramagem. O retrato mais antigo de um campino que conhecemos é a figura apresentada de seguida, uma gravura de 1850, da

---

[365] SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza (A-K)*. Lisboa, 1789, p.223; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza (A-E)*. Lisboa, 1813, p.333; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza (A-F)*. Lisboa, 1823, pp.349, 877; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza (G-Z)*. Lisboa, 1823, p.346.

[366] GARRETT, J.B. de Almeida. *Viagens na Minha Terra*. 1846, pp.7-12.

[367] LAMPREIA, Eurico. *Forcados: os últimos românticos da festa*. Chamusca: Forcadolé, 2010, volume 1, pp.65-227.

[368] GRAVE, Joaquim. *Forcado*. Linda-a-Velha: Francisco Romeiras Fotografia Desportiva, 2008, pp.61-75.

[369] HELENO, Manuel H. D. *Touradas – Tradição Portuguesa*. Barcelona, Espanha: Clube El-Rei Dom Duarte I, pp.234-6.

autoria de João Palhares. Nela vemos dois campinos, ambos com sapatos de couro, meias brancas até ao joelho, cinta vermelha, camisa branca, colete azul, barrete verde com rebordo vermelho e um pampilho cada. Diferem pela cor dos calções (um com azuis e o outro com castanhos), bem como pelo agasalho (um com uma jaqueta castanha e o outro com uma manta). Este vestuário não coincide com o que fora descrito por Almeida Garrett quatro anos antes, o que indica uma diversidade de relatos sobre a estética da figura do campino.

Figura 5.2. Campinos, 1850.



Fonte: PALHARES, João. *Costumes Portugueses*. Álbum de gravuras, 1850.

Nas décadas seguintes, autores como Mendes Leal[370] continuaram a escrever sobre o campino, enquadrando-o numa visão romântica marcada pela nostalgia e pela perceção do seu desaparecimento iminente. O campino passa, então, a ser diretamente exaltado como preservador de costumes antigos, sendo tanto as pegas de toiros como o controlo destes apresentados como expressão de bravura e de continuidade temporal, reforçando uma imagem idealizada do mundo rural da Lezíria. Numa comparação crítica entre as monarquias portuguesa

[370] LEAL, Junior Mendes. O Campino. Em: *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*. Segundo ano, abril de 1860, (1), pp.36-9.

e inglesa, intitulada *A Mr. John Bull*, de 1876, Ramalho Ortigão[371] descreve a imagem de campinos montados em éguas do Ribatejo a "correr à desfilada", de "barrete frígio, de calção curto, de colete encarnado", a "manejar o pampilho de seis metros de comprido". O autor afirma, ainda, a surpresa de ver os campinos "a todo o galope dos cavalos apear e montar de um salto, na carreira, com a ligeireza de beduínos". Este paralelismo entre os campinos e os beduínos, assim como os rios Tejo e Nilo, é estabelecido, também, por Oliveira Martins no seu *História de Portugal*:

> O campino "traz à ideia o tipo dessas raças da África setentrional, líbios ou mouros, cujo sangue anda misturado em nossas veias. A cavalo, de pampilho ao ombro, grossos sapatos ferrados, gorro vermelho na cabeça, o ribatejano, pastoreando os rebanhos de touros nas campinas húmidas e vicejantes, é como um beduíno do Nilo"[372].

As produções literárias e visuais apresentadas, em conjunto com outras suas contemporâneas, contribuíram para a fixação de um conjunto relativamente estável de elementos visuais – traje, pampilho, cavalo e postura corporal – que consolidaram o campino como figura simbólica e facilmente identificável. A estabilização estética facilitou a circulação da figura pictórica do campino em contextos de exibição pública como festas e paradas, onde o campino surge já desligado do seu enquadramento laboral e apresentado sobretudo como elemento identitário. A revista *O Occidente*[373] informa sobre a realização, ocorrida no dia 12 de maio de 1907, de uma parada agrícola em Vila Franca de Xira, o segundo grande evento do género ocorrido em Portugal (o primeiro ocorreu em Elvas, em 1889). O texto destaca a dimensão simbólica e cénica do evento. O desfile integrou numerosos carros alegóricos e a participação encenada de trabalhadores rurais - ceifeiras e campinos das lezírias – apresentados através de elementos visuais tipificados. A presença de filarmónicas locais e da Banda da Armada reforçou o carácter público e institucional do evento, contribuindo para a espetacularização da ruralidade e para a sua valorização enquanto elemento identitário e festivo.

---

[371] ORTIGÃO, Ramalho. As Farpas: chronica mensal da politica, das letras e dos costumes. Lisboa: Imprensa Nacional, março/abril de 1876, pp.16-7.

[372] Martins, J.P. Oliveira (1882), *História de Portugal*, Tomo I, 3ª Edição, Lisboa, Livraria Bertrand: Viúva Bertrand & Cª., p.44.

[373] *O Occidente – Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro*. Volume 30, de 20 de maio de 1907, (1022), pp.107-10.

Figura 5.3. Parada Agrícola de Vila Franca de Xira, 1907.



Fonte: *O Occidente – Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro*. Volume 30, de 20 de maio de 1907, (1022), p.109.

Os discursos regionalistas e nacionalizadores do início do século XX, analisados por Pedro Silva Sena[374] a propósito de *Estremadura – Primeira Parte – O Ribatejo* de Alberto Pimentel, datada de 1908, apropriaram-se da figura do campino para afirmar em simultâneo o Ribatejo como região distinta e como expressão simbólica da nação portuguesa. Esta dupla mobilização contribuiu para a afirmação do campino como emblema regional e nacional. A consagração literária posterior, visível em descrições épicas e detalhadas como as de Antero de Figueiredo[375], reforça o carácter atemporal da figura, dissociando-a das transformações sociais e económicas do mundo rural. O campino surge, assim, plenamente folclorizado, cristalizado numa imagem estável e estetizada, enquanto símbolo identitário.

[374] SENA, Pedro Silva. *O Ribatejo e a República: Regionalismo e Etnografia (1910-1929). Notas Preliminares.* Lisboa: CRIA, 2025, (working paper n.º 26).

[375] FIGUEIREDO, Antero de. *Jornadas em Portugal*. Lisboa: Academia das Sciências, 1919, pp.23-5.

As análises críticas contemporâneas, como as de Paulo Maximino[376] e Aurélio Lopes[377], permitem compreender o percurso da figura do campino como um processo histórico e ideológico seletivo. Apesar de corresponder a um modelo laboral minoritário na realidade agrícola ribatejana, o campino foi elevado a figura simbólica central através da valorização seletiva de práticas como a criação, condução e pega de toiros, do discurso romântico e da patrimonialização cultural. Não refletindo a complexidade do mundo rural, a sua folclorização resultou de uma construção que privilegiou determinados elementos do passado em detrimento de outros.

Neste processo, eventos públicos de grande visibilidade desempenharam um papel crucial na consolidação deste imaginário. As Festas do Colete Encarnado, em Vila Franca de Xira, e a Feira do Ribatejo, em Santarém, constituíram-se como palcos privilegiados para a exibição ritualizada desta identidade regional formatada. Nestes eventos, o campino foi representado como ícone central das festividades, reforçando continuamente a associação entre o Ribatejo, a tauromaquia e os valores conservadores do mundo rural. Estas celebrações funcionavam, assim, como mecanismos performativos de reiteração simbólica, reforçando o discurso oficial e promovendo uma identidade regional domesticada e conforme aos princípios da ordem, tradição e hierarquia que sustentavam o projeto nacionalista do Estado Novo.

As Festas do Colete Encarnado, instituídas em Vila Franca de Xira no ano de 1932 por iniciativa do influente latifundiário José Van Zeller Pereira Palha, emergem como um exemplo paradigmático de apropriação e instrumentalização da Cultura Popular no contexto das políticas culturais do Estado Novo. José Van Zeller, figura central na vida política e social da região, não só desempenhou funções enquanto presidente da associação de bombeiros local, como também exerceu o cargo de presidente da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira entre 1934 e 1945, o que lhe conferiu significativa capacidade de intervenção nos processos de construção simbólica da identidade local[378].

Este evento tauromáquico vilafranquense, desde a sua génese, incluiu um conjunto de manifestações culturais que combinavam expressões populares com elementos de forte carga

[376] MAXIMINO, Paulo (2003), "A Figura do Campino" em *Vozes do Povo*, organizado por Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Branco, Jorge Freitas, Oeiras, Celta Editora, pp.375-83.

[377] LOPES, Aurélio. *Fertilidade e Labor na Lezíria Ribatejana*. Alpiarça: Garrido Artes Gráficas, 2001, p.49.

[378] RAIMUNDO, Orlando. *Vila Franca de Xira – Saber mais sobre… Festas, Feiras e Romarias*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2010, volume 1, pp.27-8

simbólica: corridas de touros, espetáculos de música e dança, peças de teatro centradas na figura do campino, exibições de fandango e de fado castiço, além de desfiles temáticos. Esta configuração inicial revela uma clara intenção de moldar uma imagem identitária da região ribatejana, promovendo simultaneamente a estetização e a normatização de práticas culturais locais. Importa, contudo, sublinhar que, embora centradas naquilo que se pretendia representar como Cultura Popular, estas festividades apresentavam inicialmente um carácter marcadamente elitista. Tal elitismo era visível na organização de jantares com acesso reservado e na cobrança de bilhete para o desfile noturno, medidas que condicionavam a participação direta da população comum e reduziam o seu papel ao de mera espectadora. Acresce que, no que toca à presença dos campinos, apenas aqueles que envergavam o traje tradicional segundo os padrões de rigor definidos pelas elites locais podiam participar de forma ativa, o que ilustra a padronização estética e comportamental imposta sobre a representação desta figura emblemática.

No contexto do reforço simbólico destas festividades, a presença das bandas filarmónicas desempenhou um papel relevante na construção da ambiência sonora e no reforço da teatralização ritual das celebrações. A participação da banda do Ateneu Artístico Vilafranquense nas edições do Colete Encarnado durante as décadas de 1950 e 1960, comprovada por registos audiovisuais da RTVE[379] e da RTP[380], revelam o envolvimento sistemático das filarmónicas neste tipo de eventos. Tal envolvimento não se esgota na simples prestação musical, mas deve ser entendido no quadro mais amplo da utilização de agrupamentos musicais como instrumentos de mediação entre o discurso oficial e as manifestações culturais locais, operando como veículos de difusão dos valores promovidos pelo regime do Estado Novo. Estas bandas, ao integrarem eventos festivos fortemente marcados pela ideologia nacionalista e pelo enaltecimento da ruralidade, participaram, ainda que indiretamente, no processo de folclorização e de modelação simbólica das identidades regionais.

A Feira do Ribatejo, atualmente designada como Feira do Ribatejo/Feira Nacional da Agricultura, foi instituída em 1954, emergindo como um dos principais palcos de afirmação da identidade regional ribatejana no quadro das políticas culturais e simbólicas promovidas pelo

[379] Colete Encarnado. Em: RTVE. *Vida Portuguesa* [Em linha]. 1954 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0kDzkXgTd40.

[380] Festas do Colete Encarnado. Em: RTP. *Noticiário Nacional de Julho* [Em linha]. 12 de julho de 1964 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteúdos/festas-do-colete-encarnado-3.

Estado Novo. Esta iniciativa inscreve-se numa lógica de valorização da ruralidade enquanto matriz identitária nacional, refletindo os princípios ideológicos do regime, que procurava projetar uma imagem idealizada e harmoniosa do Portugal agrícola, ordeiro e tradicionalista. A análise dos programas oficiais da Feira entre 1954 e 1969[381] revela um padrão recorrente de manifestações culturais cuidadosamente selecionadas e organizadas de modo a reproduzir os valores simbólicos promovidos pelo regime.

Desde a sua génese, a Feira integrou elementos fundamentais da construção do imaginário ribatejano, como a presença visual e performativa dos campinos – figura já amplamente trabalhada pelo Estado Novo como símbolo de bravura, simplicidade e fidelidade à terra –, bem como atividades ligadas ao universo agropecuário, como exibições com cavalos, cabrestos e toiros, e demonstrações de maquinaria agrícola. Estas expressões da cultura material e imaterial do Ribatejo serviam, simultaneamente, fins celebrativos e propagandísticos, contribuindo para a construção de um discurso identitário centrado na ruralidade heroica e produtiva.

No domínio musical e performativo, nota-se a presença sistemática de agrupamentos sediados em Santarém, como a Banda dos Bombeiros Voluntários de Santarém, a Orquestra Típica Scalabitana, o Orfeão de Santarém e o Círculo Cultural Scalabitano. Esta concentração institucional não parece ser meramente casual, uma vez que estes grupos mantinham uma ligação direta com Arthur Proença Duarte, então presidente da Junta de Província do Ribatejo. Esta circunstância sugere a existência de uma seleção centralizada e dirigida dos agentes culturais presentes na Feira, reforçando o controlo das representações culturais da região e a sua conformação com os parâmetros ideológicos do Estado Novo.

A edição de 1955 marca uma ampliação pontual da representação musical, com a participação da banda filarmónica do Cartaxo e de bandas do concelho de Vila Franca de Xira, para além da habitual presença de ranchos folclóricos e orquestras típicas, elementos centrais na estratégia de folclorização levada a cabo pelo regime. Todavia, esta diversidade inicial parece regredir nas décadas seguintes. A partir de 1960, observa-se uma mudança significativa no perfil das manifestações musicais promovidas na Feira: desaparece a participação da Banda dos Bombeiros Voluntários de Santarém, bem como de qualquer outro agrupamento filarmónico, registando-se uma centralização quase exclusiva nas atuações de grupos folclóricos. Este período, que se estende até 1970, sugere uma transformação clara no modelo

[381] BARBOSA, Luísa. *Feira Nacional de Agricultura/ Feira do Ribatejo: Retrospectiva (1954-1988)*. Santarém: Comissão Executiva da Feira Nacional de Agricultura/ Feira do Ribatejo, 1988, pp.13-72.

cultural da Feira, que passa a privilegiar o folclore como forma de expressão popular controlada, padronizada e institucionalizada, em detrimento da diversidade musical anteriormente patente.

A exceção a esta tendência ocorre em 1969, ano em que se realizou o Concurso Regional de Bandas Ribatejanas. A realização deste evento, isolada no decurso de uma década dominada pelo folclore, pode ser interpretada como uma tentativa pontual de revitalização da presença das bandas filarmónicas no panorama cultural oficial da região. No entanto, a ausência de continuidade desta iniciativa nos anos subsequentes sugere que o modelo de promoção da Cultura Popular adotado pelo regime naquela fase privilegiava formas mais facilmente integráveis no discurso de exaltação da ruralidade e da tradição, deixando progressivamente de lado os agrupamentos musicais com maior autonomia estética e social.

Ao longo da década de 1930, assistiu-se à criação dos primeiros ranchos folclóricos sob o contexto do Estado Novo, contudo, esta dinâmica não correspondeu a um processo espontâneo de valorização da Cultura Popular, mas sim a uma estratégia deliberada de instrumentalização das expressões etnográficas por parte do regime. Tal como argumenta Alves[382], o S.P.N., mais tarde reestruturado como S.N.I., não permitia que produções culturais de base popular fossem exibidas publicamente sem antes serem submetidas a um processo de filtragem e adaptação. Estas produções deviam, assim, conformar-se aos parâmetros ideológicos definidos pelo regime, sendo moldadas de forma a servirem os propósitos propagandísticos dirigidos, sobretudo, às classes médias e altas, bem como ao público estrangeiro. Este controlo rigoroso visava assegurar que apenas as formas de representação cultural alinhadas com a visão oficial do Estado fossem publicamente promovidas e internacionalmente exibidas, criando uma imagem homogénea e idealizada da Cultura nacional.

Até 1947, o apoio institucional a ranchos folclóricos foi pontual e limitado. O S.P.N./S.N.I. utilizava apenas um número restrito destes agrupamentos em cerimónias específicas e representações no estrangeiro, selecionando-os com base na sua capacidade de incorporar e veicular os valores simbólicos que o regime pretendia difundir: ruralidade, simplicidade, ordem, tradição e ligação à terra. Só a partir de finais da década de 1940 se verifica um incremento significativo no número de grupos folclóricos reconhecidos e apoiados pelo Secretariado, o que coincide com uma intensificação da política cultural do Estado Novo voltada para o reforço da identidade regional como parte da construção da identidade nacional. Este processo de folclorização institucional procurava uniformizar práticas culturais regionais,

[382] ALVES, Vera Marques. *Arte Popular e Nação no Estado Novo: A política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013, p.114.

convertendo-as em representações estetizadas e simbólicas do "Portugal profundo", agora enquadradas por um discurso oficial que promovia a estabilidade, a continuidade histórica e a ligação do povo português às suas raízes camponesas.

No caso específico da Província do Ribatejo, este fenómeno manifesta-se com particular clareza. Em 1950, apenas três ranchos folclóricos estavam formalmente constituídos na região: o Rancho de Vila Chã de Ourique, fundado em 1936; o Rancho de Coruche, criado em 1944; e o Rancho da Azinhaga, estabelecido em 1948[383]. Esta escassez de agrupamentos evidencia a seletividade do regime nos primeiros anos da sua política cultural, bem como a rigidez dos critérios de legitimação impostos pelo Secretariado. Só a partir da década de 1950 se verifica uma expansão dos grupos folclóricos nos concelhos analisados, como é o caso do Grupo Folclórico da Sociedade Euterpe Alhandrense, fundado em 1952[384], do Rancho Folclórico de Vila Franca de Xira, criado em 1956[385], do Rancho Folclórico da Casa do Povo de Aveiras de Baixo[386] e do Rancho Folclórico Ceifeiras e Campinos de Azambuja[387], que surgiram em 1957.

Estes dados confirmam que a consolidação do folclore como expressão cultural dominante no Ribatejo foi um processo progressivo, orientado e promovido pelas estruturas do Estado Novo. Longe de se tratar de uma afirmação autónoma da cultura local, o desenvolvimento dos ranchos folclóricos correspondeu a uma resposta direta às políticas culturais centralizadas, que visavam padronizar e controlar a representação da identidade regional, convertendo-a num instrumento simbólico de exaltação nacional.

---

383 MELO, Daniel, 2013. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. 2ª edição. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013 [2011], p.189.

384 AMARAL, Cristina Maria Fonte. *Os Sons da Memória – Notas sobre o percurso histórico e envolvimento social da Sociedade Euterpe Alhandrense – 1862-1962*. Lisboa: Edições Colibri, 2013, p.160.

385 COSTA, José. *Vila Franca de Xira – Cronologia do Século XX (1900/2000)*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2001, p.81.

386 Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Periódicos & Etnográfico, *Medalhão Comemorativo dos 25 anos do Rancho Folclórico da Casa do Povo de Aveiras de Baixo: 6-4-57/ 6-4-82*, 6 de abril de 1982.

387 PEREIRA, José Machado e NOBRE, Nuno. *Quotidianos: Recordar, Conhecer, Aprender*. Azambuja: Câmara Municipal de Azambuja, 2004, p.153.

O etnógrafo Bertino Coelho Martins identifica[388], no contexto das décadas de 1940 e 1950, uma crise significativa nos grupos de animação cultural convencionais, com especial incidência sobre as bandas filarmónicas. Esta crise, segundo o autor, desempenhou um contributo significativo para o surgimento e expansão dos ranchos folclóricos enquanto novas formas de expressão cultural enraizadas em dinâmicas regionais, mas fortemente moldadas pelas orientações do regime do Estado Novo. A erosão das bandas filarmónicas durante este período pode ser atribuída a múltiplos fatores, entre os quais se destaca o aparecimento e popularização da rádio, particularmente a partir da década de 1930. Este novo meio de comunicação alterou profundamente os hábitos culturais da população, sobretudo dos mais jovens, que passaram a preferir o consumo passivo da música transmitida via rádio em detrimento do envolvimento ativo em agrupamentos musicais locais. Esta transformação no panorama cultural provocou um afastamento progressivo dos jovens das bandas filarmónicas, contribuindo para o seu declínio.

A este fenómeno de desinteresse geracional somaram-se outros constrangimentos materiais, nomeadamente a subida dos custos dos instrumentos musicais, o que dificultou a renovação e o acesso aos mesmos por parte das coletividades e dos músicos. A escassez de executantes, resultado da conjugação destes fatores, conduziu ao enfraquecimento estrutural de muitas bandas filarmónicas, comprometendo a sua capacidade de intervenção nas práticas culturais locais. É neste quadro de retração das bandas que se assiste à emergência dos ranchos folclóricos como nova forma dominante de expressão popular, apoiada e incentivada pelo aparelho cultural do Estado Novo, que viu nestes grupos uma oportunidade para projetar uma imagem controlada, idealizada e simbolicamente eficaz da ruralidade portuguesa.

No caso específico da Lezíria Ribatejana, verifica-se uma reconfiguração das práticas culturais das bandas filarmónicas, que, longe de desaparecerem completamente, passam a incorporar elementos centrais da identidade regional tal como promovida pelo regime. Assim, tradições ribatejanas como a tauromaquia, os desfiles festivos e o folclore estilizado tornam-se componentes integrantes da atividade filarmónica. As bandas da Lezíria passam, por exemplo, a participar com regularidade em espetáculos tauromáquicos e em cortejos associados a eventos de exaltação das tradições locais, muitas vezes organizados sob a égide das estruturas administrativas e culturais do Estado Novo. Simultaneamente, o repertório musical destas bandas sofre alterações, incluindo cada vez mais peças com temáticas alusivas ao Ribatejo,

[388] MARTINS, Bertino Coelho. *Música e Danças Convencionais no Ribatejo – Análise, Conceitos e Divulgação*. Santarém: Assembleia Distrital de Santarém, 1997, p.69.

numa clara tentativa de alinhamento com os valores simbólicos que o regime procurava consolidar enquanto identidade regional paradigmática.

Este processo de adaptação reflete a capacidade de sobrevivência e reinvenção das bandas filarmónicas, ainda que sob a égide de uma lógica cultural hegemonicamente orientada pelo Poder Central, que transformava a expressão local num instrumento de reforço da narrativa nacionalista[389].

Entendemos que a representação simbólica do camponês foi o pilar da Cultura Popular no Estado Novo, privilegiando a harmonia e a ruralidade. Assim, bandas filarmónicas com traços militares (como fardamentos e disposição formal), criavam uma dissonância estética com o ideal do regime. Foi esta a provável razão para a ausência das bandas de Azambuja e Samora Correia em eventos centrais do regime[390]. Contudo, essa exclusão refletiu-se na falta de financiamento público, um facto comprovado pela análise da contabilidade de ambas as associações[391].

5.2. Gestão Corporativa dos Tempos Livres e as Filarmónicas

No quadro institucional e ideológico do Estado Novo, as corporações eram entendidas como a forma de organização integral das diversas atividades humanas, englobando dimensões morais, culturais e económicas, numa tentativa de integrar organicamente o indivíduo no corpo social e político da Nação[392]. Esta conceção corporativista visava a construção de um Estado centralizado, hierárquico e disciplinado, em que os diferentes sectores da sociedade estariam organizados em estruturas funcionais submetidas à tutela do poder político. Neste sentido, o regime investiu na criação de mecanismos de ocupação e controlo dos tempos livres dos trabalhadores, não só com objetivos assistenciais ou recreativos, mas como instrumentos de doutrinação ideológica e de vigilância social.

---

389 MADUREIRA, 2019, p.37; SANTOS, Jorge. *Entrevista a Jorge Santos*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020; Arquivo do Ateneu Artístico Vilafranquense, Cartazes, *1944-1991*.

390 SANTOS, 2008, p.190.

391 Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Pasta *Contabilidade*; Arquivo da Sociedade Filarmónica União Samorense, Dossiê *Caixa S.F.U.S.*

392 Plano de Formação Social e Corporativa do Ministério das Corporações e Previdência Social. *Corporações: Estatuto Jurídico das Corporações*. 1959, volume 1, p.49. Biblioteca Social e Corporativa, (3).

Neste contexto, surgiram, logo a partir do início da década de 1930, instituições que pretendiam enquadrar as práticas culturais e recreativas dos trabalhadores dentro dos moldes definidos pelo regime. Os primeiros organismos criados com esta finalidade foram as Casas do Povo e as Casas dos Pescadores, instituídas pelo Decreto-Lei n.º 23051, de 23 de setembro de 1933[393]. Estas estruturas visavam atuar ao nível local, nomeadamente nas freguesias rurais e piscatórias, respetivamente, e tinham como objetivo promover a cooperação social, integrando funções de assistência, instrução e desenvolvimento comunitário. Dado que a nossa análise se centra em bandas filarmónicas relacionadas com Casas do Povo, não atenderemos às Casas dos Pescadores.

De acordo com o diploma legal que instituiu as Casas do Povo, estas podiam ser fundadas em qualquer freguesia rural do território nacional e possuíam personalidade jurídica própria. Estavam incumbidas de prestar serviços em três grandes domínios: previdência e assistência social, instrução e educação popular, e progresso económico e cultural da população local. Não obstante o discurso oficial de promoção da solidariedade e do bem-estar das populações, estas instituições funcionavam sob estreita vigilância do Estado, sendo previstas sanções severas — incluindo a suspensão ou dissolução — para os casos em que os seus membros desenvolvessem atividades consideradas contrárias à ordem política e social instituída.

No que se refere especificamente ao domínio musical, diversos autores, como Sousa[394] e Madureira[395], apontam que, ao longo das décadas de 1930 e 1940, se verificou uma tendência crescente para que bandas filarmónicas passassem a depender financeiramente e logisticamente de organismos como as Casas do Povo ou outras entidades ligadas à estrutura corporativa do Estado Novo. Esta realidade decorria não só da fragilidade do associativismo democrático, fortemente limitado pelas restrições políticas e legais do regime, mas também das dificuldades materiais enfrentadas pelas coletividades independentes, que viam o seu acesso a apoios públicos condicionado pela sua ligação (ou ausência dela) aos canais oficiais do Estado.

A este propósito, Graça Mota[396] salienta que as bandas filarmónicas que se mantiveram fiéis a estruturas associativas autónomas e de cariz democrático raramente beneficiaram de apoio estatal, ao contrário daquelas que passaram a integrar instituições como as Casas do Povo,

---

[393] Decreto-lei n.º 23051. Em: *Diário do Governo*.Série I, 23 de setembro de 1933 (217).

[394] SOUSA, 2017, p.37.

[395] MADUREIRA, 2019, p.85.

[396] MOTA, Graça. *Crescer nas Bandas Filarmónicas – Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Edições Afrontamento, 2009, p.25.

que beneficiavam com maior regularidade de apoio institucional por parte do Estado, sobretudo no que se refere à aquisição de instrumentos, fardamento ou deslocações para atuações em eventos oficiais.

Apesar disso, nos casos concretos analisados — Azambuja, Samora Correia e Vila Franca de Xira — não se verifica uma integração formal das bandas filarmónicas nas Casas do Povo existentes. Todavia, há registos que revelam a importância destas instituições no apoio ocasional a determinadas coletividades. É o caso da Casa do Povo de Samora Correia, que teve um papel relevante na reorganização da Sociedade Filarmónica União Samorense, contribuindo financeiramente para a sua retoma em 1946, após um período de inatividade que coincidiu com o início da Segunda Guerra Mundial[397]. Em Azambuja, existiu uma Casa do Povo desde 1934[398] até ao final da década de 1970[399], embora não existam provas documentais de uma relação orgânica entre esta entidade e a banda filarmónica local. Quanto a Vila Franca de Xira, a Casa do Povo foi criada em 1945 e permaneceu em funcionamento até ao ano 2000[400], desempenhando, durante grande parte do século XX, funções de cariz assistencial, cultural e educativo, embora, também neste caso, sem uma relação direta formalizada com a banda do Ateneu Artístico Vilafranquense.

A análise das atividades culturais promovidas pelas Casas do Povo entre 1938 e 1962, feita por Daniel Melo[401], revela dados significativos sobre a presença das bandas filarmónicas no seio destes organismos corporativos. Segundo o autor, o ano de 1954 registou o número mais reduzido de espetáculos de bandas filarmónicas no período compreendido entre 1945 e 1957, contabilizando apenas 54 apresentações. Em contraste, o ano de 1949 revelou-se o mais expressivo em termos de dinamismo musical neste contexto, com a realização de 67 eventos

---

397 PERNES, Carlos. *SFUS: 1921-2021 – Muitos Aniversários Têm 100 Anos*. Samora Correia: Sociedade Filarmónica União Samorense, 2021, p.20.

398 Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, Comunicado *Casa do Povo de Azambuja: Trabalhadores! Operários! Povo de Azambuja!*, Casa do Povo de Azambuja, Azambuja, 18 de abril de 1934.

399 Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência, *Carta à Casa do Povo de Azambuja*, Comissão Dinamizadora do Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 20 de dezembro de 1978. Este é o último documento que conhecemos sobre a Casa do Povo de Azambuja.

400 COSTA, José. *Vila Franca de Xira – Cronologia do Século XX (1900/2000)*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2001, pp.70, 120.

401 MELO, 2013 [2011], p.174.

protagonizados por agrupamentos filarmónicos associados a Casas do Povo. No entanto, entre 1957 e 1962, Melo indica, ainda, a inexistência de qualquer atividade performativa envolvendo bandas filarmónicas no âmbito destas instituições.

Este panorama deve ser compreendido à luz da reestruturação institucional operada com a criação da Junta Central das Casas do Povo (J.C.C.P.), formalizada através do Decreto n.º 34373, de 10 de janeiro de 1945[402]. A fundação deste organismo implicou uma nova configuração da política cultural dirigida ao aproveitamento do tempo livre dos trabalhadores, responsabilidade que passou a ser partilhada entre a recém-criada Junta e a F.N.A.T. [403].

Esta última, instituída por via do Decreto-Lei n.º 25495, de 13 de junho de 1935[404], representou a adaptação portuguesa de modelos estrangeiros autoritários, nomeadamente a *Opera Nazionale Dopolavoro* do regime fascista italiano e o *Kraft durch Freude* do regime nacional-socialista alemão. Com efeito, todos estes organismos visavam o controlo e a orientação ideológica dos tempos livres dos trabalhadores, através de propostas recreativas e culturais consonantes com os princípios e valores dos regimes políticos que os instituíram[405].

A F.N.A.T., conforme argumenta Melo[406], assumiu-se como uma das expressões mais intensas da instrumentalização da Cultura Popular por parte do aparelho estatal, promovendo a integração simbólica e funcional dos trabalhadores na ordem social do regime, mediante a despolitização das relações laborais e a rejeição de qualquer forma de antagonismo de classe. Esta intenção ficou institucionalmente consagrada nos Estatutos da Fundação, aprovados pelo Decreto-Lei n.º 31036, de 28 de dezembro de 1940[407]. O artigo 3.º deste diploma estabeleceu a abrangência da ação da F.N.A.T. a todo o território da metrópole, com sede em Lisboa, e atribuiu à administração da entidade a faculdade de criar delegações onde o julgasse necessário. O artigo 12.º, por sua vez, determinou a obrigatoriedade de filiação à F.N.A.T. por parte de todos os organismos corporativos e de coordenação económica, integrando assim, sob a sua

[402] Decreto-lei n.º 34373. Em: Diário do Governo. Série I, 10 de janeiro de 1945, (7).

[403] ROSAS, Fernando. *Salazar e o Poder – A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, Lda., 2012, p.200

[404] Decreto-lei n.º 25495. Em: *Diário do Governo*. Série I, 13 de junho de 1935, (134).

[405] MELO, Daniel. A F.N.A.T. Entre Conciliação e Fragmentação. Em: Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO e Jorge Freitas BRANCO. *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora, 2003, pp.37-57.

[406] MELO, 2013 [2011], p.65.

[407] Decreto-lei n.º 31036. Em: *Diário do Governo*. Série I, 28 de dezembro de 1940, (301).

tutela, grande parte das estruturas sociais e culturais que intervinham na vida quotidiana dos trabalhadores.

A partir de 1945, na sequência da consolidação legal e orgânica da Fundação, foram instituídos os Centros de Alegria no Trabalho (C.A.T.), estruturas diretamente vocacionadas para o desenvolvimento de atividades culturais, recreativas e desportivas, coordenadas segundo as diretrizes do Estado Novo[408]. As Casas do Povo passaram então a subordinar-se à F.N.A.T. através dos C.A.T., sendo esta entidade responsável pela planificação, aprovação e supervisão das suas iniciativas. Esta centralização funcional implicou, necessariamente, uma maior filtragem ideológica das expressões culturais apoiadas ou autorizadas, bem como uma seleção dos grupos artísticos que melhor correspondiam aos imperativos doutrinários do regime.

A promulgação do Decreto-Lei n.º 37836, a 24 de maio de 1950[409], introduziu uma nova organização nos Estatutos da F.N.A.T., definindo com maior precisão os domínios e instrumentos de intervenção cultural e recreativa do Estado Novo junto da população trabalhadora. Este documento legal consagrou a estruturação da rede de ação da F.N.A.T. em dois eixos distintos: os C.A.T. — nos quais se integravam os Sindicatos Nacionais — e os Centros de Recreio Popular (C.R.P.) — aos quais ficavam subordinadas as Casas do Povo e as Casas dos Pescadores. Tal reformulação visou não só ampliar o controlo estatal sobre as atividades culturais e recreativas desenvolvidas em contexto laboral, como também consolidar a lógica corporativa e hierárquica do regime nas práticas quotidianas dos trabalhadores.

O decreto estipulava ainda a obrigatoriedade de todos os agrupamentos de trabalhadores abrangidos pelos âmbitos funcionais dos C.A.T. e dos C.R.P. de se inscreverem nos respetivos centros, institucionalizando assim uma via formal e obrigatória para a regulamentação e monitorização das práticas de lazer, nas suas dimensões física, cultural e social. Esta reorganização refletia a intenção do Estado Novo de categorizar as atividades de tempos livres segundo três grandes vetores: o educativo, o recreativo e o económico-social, cada um deles concebido como instrumento de doutrinação e integração dos trabalhadores no projeto ideológico do regime.

[408] MELO, 2013 [2011], p.113.

[409] Decreto-lei n.º 37836. Em: *Diário do Governo*. Série I, 24 de maio de 1950, (96).

No entanto, esta estratégia de centralização e controlo não absorveu por completo todas as expressões culturais existentes no tecido associativo português. Dulce Simões destaca[410] que as bandas filarmónicas foram, em regra, dispensadas de participar nos "Serões para Trabalhadores", uma das principais iniciativas culturais promovidas pela F.N.A.T. Tal decisão é interpretada pela autora como reflexo do afastamento entre o Movimento Filarmónico e os desígnios ideológicos do Estado Novo, nomeadamente devido à ligação histórica das filarmónicas à tradição liberal e republicana. Muitas dessas sociedades mantiveram-se integradas em estruturas federativas independentes, como a Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio (F.P.C.C.R.), cuja atuação colidia com os objetivos e competências da F.N.A.T., sobretudo no que respeita à promoção de uma Cultura Popular autónoma e fora do enquadramento corporativo.

A afiliação de bandas filarmónicas à F.P.C.C.R. traduziu-se, frequentemente, na exclusão das mesmas dos apoios estatais disponibilizados pela F.N.A.T., que se assumia como a instância legítima de planificação e financiamento da Cultura Popular. Esta exclusão materializou-se na ausência de incentivos financeiros, oportunidades de atuação em eventos oficiais e visibilidade mediática, o que condicionou severamente a sustentabilidade de muitos agrupamentos musicais não vinculados ao aparelho institucional do Estado Novo.

Não obstante, a relação entre as bandas filarmónicas e os organismos do regime não foi homogénea. Segundo David Santos[411], a atividade da banda do Ateneu Artístico Vilafranquense revelou, durante a década de 1950, uma aproximação estratégica à F.N.A.T., o que se traduziu numa presença assídua da banda em celebrações como as Festas do Colete Encarnado, nas feiras de gado e nos arraiais dos Santos Populares. Este alinhamento com a política cultural dominante permitiu à banda não só garantir apoios institucionais, como também reforçar a sua inserção no panorama festivo regional, aumentando a sua visibilidade e relevância simbólica no contexto da Lezíria Ribatejana.

A oposição do regime ao associativismo popular independente é claramente expressa na publicação comemorativa dos 20 anos da F.N.A.T. [412], onde se rejeita a ideia de que a educação

---

[410] SIMÕES, Dulce. A Banda Filarmónica Barranquense: entre lugares, culturas e práticas culturais. Em: Maria do Rosário PESTANA et al. *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, 2020, pp.237-64.

[411] SANTOS, 2008, pp.211-2.

[412] *Fundação Nacional Para A Alegria No Trabalho (F.N.A.T.): Os Princípios, As Realizações E As Perspectivas*. Lisboa: Gabinete de Divulgação da F.N.A.T., 1955, p.23.

da população devesse resultar de iniciativas populares autónomas. O documento critica estas práticas por alegadamente produzirem um nível de conhecimento insuficiente e, portanto, prejudicial ao progresso da sociedade. A F.N.A.T. advogava uma conceção de cultura e educação popular centrada na figura do especialista, legitimado pelo Estado para conduzir o povo à formação intelectual e moral desejada. Embora a prática desportiva e a recreação fossem valorizadas, o documento sugere que a prioridade da Fundação assentava no desenvolvimento moral e ideológico dos trabalhadores, como instrumento de coesão social e estabilidade política.

Neste contexto, o associativismo popular independente, onde se concentrava a maioria das bandas filarmónicas, apresentava um modelo alternativo à vinculação corporativa exigida pelos organismos estatais. As datas de filiação de várias bandas filarmónicas à F.P.C.C.R. ilustram a persistência de uma tradição associativa autónoma, ainda que progressivamente marginalizada. A banda do Ateneu Artístico Vilafranquense aderiu à F.P.C.C.R. a 21 de agosto de 1929[413], antes mesmo da consolidação do Estado Novo, enquanto a Sociedade Filarmónica União Samorense formalizou a sua adesão em 24 de março de 1955[414], já em pleno funcionamento do regime. Em momentos mais tardios, a Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão e a banda do Centro Cultural Azambujense aderiram em 1991[415] e 1995[416], respetivamente, revelando a continuidade dessa filiação como símbolo de independência cultural e resistência a estruturas centralizadoras, mesmo após o fim do regime ditatorial.

A trajetória da F.P.C.C.R. revela um percurso institucional marcado por transformações orgânicas e disputas com o aparelho estatal, particularmente no contexto do Estado Novo. Fundada em 1924, inicialmente sob a designação de Federação Distrital das Sociedades Populares de Educação e Recreio, esta estrutura surgiu com o objetivo de congregar e representar as diversas associações populares empenhadas na promoção de atividades

[413] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED. nº 70-A, *Ficha de Federada – Ateneu Artístico Vilafranquense*, Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, Lisboa, 1980.

[414] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED. nº 436, *Boletim de Inscrição na Federação das Sociedades de Educação e Recreio*, Sociedade Filarmónica União Samorense, Samora Correia, 24 de março 1955.

[415] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED. nº 1240, *Ficha de Inscrição na Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio*, Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Santo Estêvão, 8 de outubro de 1991.

[416] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1990.

educativas, recreativas e culturais em moldes autónomos e enraizados nos habitantes locais. A sua criação reflete a vitalidade do associativismo popular na Primeira República, período durante o qual estas coletividades desempenhavam um papel relevante na educação informal, no lazer e na socialização das classes trabalhadoras e populares.

Em 1934, a Federação alterou a sua designação para Federação das Sociedades de Educação e Recreio, procurando adequar-se à nova realidade política imposta pela consolidação do regime autoritário e à necessidade de afirmação institucional num contexto de crescente centralização do poder. Esta mudança de nomenclatura manteve, contudo, a essência do projeto federativo: a defesa da autonomia das coletividades face ao controlo do Estado e a promoção de uma Cultura Popular de base social, fundada em princípios de solidariedade, educação cívica e participação[417].

Com o evoluir da década de 1930 e o progressivo fortalecimento do Estado Novo, a relação entre a Federação e o regime tornou-se cada vez mais tensa. Em 1940, ao adotar a designação de Federação Portuguesa das Coletividades de Educação e Recreio, a instituição procurava consolidar a sua presença a nível nacional e obter o reconhecimento formal da sua atividade. No entanto, a proposta de estatutos submetida às autoridades foi rejeitada pelo Estado, com o argumento de que as competências da Federação se sobrepunham às funções da F.N.A.T., organismo estatal criado para disciplinar e controlar o aproveitamento dos tempos livres dos trabalhadores portugueses segundo uma lógica de doutrinação e integração ideológica.

A recusa de aprovação dos estatutos em 1940 traduz, assim, a conflitualidade entre dois modelos opostos de gestão da Cultura Popular: por um lado, o modelo federativo, enraizado numa tradição associativa independente, plural e descentralizada; por outro, o modelo corporativo e autoritário promovido pelo Estado Novo, que visava uniformizar e submeter todas as iniciativas culturais ao controlo do Poder Central, através de organismos como a F.N.A.T. Esta incompatibilidade estrutural entre os dois modelos resultou na necessidade de reformulação dos estatutos da Federação, o que viria a ocorrer em 1949[418]. Nessa data, e já sob a designação definitiva de F.P.C.C.R., foram finalmente aprovados os novos estatutos, que permitiram a continuação da atividade da Federação dentro dos limites tolerados pelo regime.

---

[417] DOMINGOS, Nuno. Federação Portuguesa de Colectividades de Cultura e Recreio. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal: C-L*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 2, pp.468-9.

[418] *Estatuto*. Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio. Lisboa, setembro de 1949.

No contexto político repressivo do Estado Novo português, os Estatutos de 1949 da F.P.C.C.R. constituem um exemplo paradigmático da tentativa de alinhamento institucional com os valores e a ideologia do regime. Subordinada ao Ministério do Interior, a Federação foi pressionada a integrar na sua estrutura dispositivos legais que visavam enquadrar o associativismo popular dentro dos parâmetros corporativos do Estado Novo. A obrigatoriedade de filiação na F.N.A.T. por parte das associações incluídas nos C.A.T. e nos C.R.P. ilustra a estratégia de controlo e centralização das formas organizadas de sociabilidade e lazer dos trabalhadores, retirando espaço à iniciativa autónoma e ao associativismo independente.

Esta tentativa de integração das coletividades num modelo institucional autoritário pode ser compreendida, segundo a perspetiva teórica de James C. Scott em *Weapons of the Weak*[419], como um esforço estatal para manter a ordem simbólica através da persuasão, do enquadramento legal e da hegemonia cultural. Segundo Scott, a dominação raramente se impõe exclusivamente pela força coerciva; exige, pelo contrário, um trabalho ideológico constante, que visa legitimar a ordem existente e neutralizar as resistências potenciais através da normatização simbólica do comportamento aceitável. No caso português, a obrigatoriedade de filiação à F.N.A.T. procurava precisamente normalizar uma prática de submissão institucional e simbólica, sob o pretexto da promoção do lazer e da Cultura Popular.

Contudo, como demonstra o reduzido número de coletividades que abandonaram a F.P.C.C.R. – apenas oito –, esta imposição teve um impacto limitado e revelou uma importante, embora discreta, resistência por parte do tecido associativo[420]. Esta resistência pode ser compreendida, nos termos de Scott, como uma forma de "resistência quotidiana", uma prática social subtil, muitas vezes invisível, que se manifesta não por meio de insurreições abertas ou protestos públicos, mas por via de ações aparentemente conformistas que, no entanto, contêm um potencial de contestação.

Scott identifica nas formas quotidianas de resistência – como a lentidão propositada, a falsa conformidade, a sabotagem anónima, a bisbilhotice e a difamação – estratégias de sobrevivência e de contestação simbólica adotadas por grupos subalternos que carecem dos meios ou da oportunidade para a rebelião direta. Estas formas de ação, embora fragmentadas e descoordenadas, constituem, no seu conjunto, uma força política significativa, pois minam silenciosamente os alicerces da autoridade dominante. Da mesma forma, a continuidade das

[419] SCOTT, James C. *Weapons of the Weak*. New Haven, Connecticut, Estados Unidos da América: Yale University Press, 1985.

[420] MELO, 2013 [2011], p.361.

coletividades no seio da F.P.C.C.R., mantendo-se fora do controlo direto da F.N.A.T., pode ser interpretada como uma recusa tácita de legitimar os dispositivos de controlo do regime.

O associativismo popular, neste contexto, demonstra uma resiliência notável, conseguindo preservar uma certa margem de autonomia cultural e organizacional mesmo num ambiente político hostil. Esta resiliência está enquadrada numa "Cultura Popular venerável de resistência", conforme descrito por Scott, que reforça práticas quotidianas de autoajuda, solidariedade e defesa coletiva dos interesses sociais locais. Ainda que não se trate de uma resistência abertamente política ou revolucionária, ela representa, em termos simbólicos e práticos, uma rejeição das estruturas hierárquicas impostas e uma afirmação da capacidade de auto-organização das classes subalternas.

Por conseguinte, esta forma de resistência está intimamente ligada à lógica da sobrevivência e da preservação social. Tal como os camponeses estudados por Scott compreendiam que a sua resistência só poderia ser eficaz se mascarada sob a aparência da conformidade, também as coletividades culturais portuguesas aprenderam a movimentar-se dentro dos limites impostos pelo regime, sem por isso abdicar das suas práticas identitárias e dos seus objetivos associativos. Este tipo de resistência anónima é raramente registado nas fontes oficiais ou reconhecido pelo poder instituído, contribuindo para o que Scott denomina como "história não escrita da resistência"[421].

A relevância desta análise reside precisamente na sua capacidade de iluminar os mecanismos quotidianos de reprodução e contestação das relações de poder. Ao deslocar o foco da análise histórica para os gestos mínimos, os silêncios estratégicos, as recusas discretas e os comportamentos aparentemente conformistas, revelam-se um campo de resistência subterrâneo que, embora marginalizado nos discursos oficiais, desempenha um papel fundamental na negociação da autoridade e na construção de alternativas sociais dentro dos limites impostos.

Deste modo, a articulação entre o caso da F.P.C.C.R. e a teoria de Scott permite reconhecer que, mesmo sob regimes autoritários, persistem espaços de resistência social eficaz, ainda que não declarada. Esta resistência quotidiana, enraizada em práticas sociais e sustentada por códigos culturais partilhados, deve ser entendida não só como uma reação difusa ao poder estatal, mas também como uma importante forma de agência política das classes subalternas. No caso português, tal resistência materializou-se na capacidade do movimento associativo cultural para preservar uma certa autonomia organizativa face ao projeto de enquadramento ideológico do Estado Novo. Não se limitando a uma lógica defensiva, esta resistência produziu

[421] SCOTT, 1985, pp.35-6.

efeitos institucionais concretos, garantindo a continuidade de um campo associativo plural e a criação de condições para a sua adaptação entre 1945 e 1969, como veremos de seguida.

A análise da evolução da filiação na F.P.C.C.R. entre 1945 e 1969 permite observar empiricamente o processo de resistência discreta, a adaptação e a reconfiguração institucional desta federação associativa. Com base nos *Dados de Filiação*[422] da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto (C.P.C.C.R.D.), sucessora da F.P.C.C.R., verifica-se que, entre 1948 e 1969, foram registadas 39 novas filiações de coletividades culturais e recreativas. A distribuição dessas adesões não foi homogénea. A década de 1950 registou o maior número de novas filiações, 24. Esta década corresponde a uma fase de reorganização institucional subsequente à consolidação estatutária da F.P.C.C.R., em 1949[423], podendo ser interpretada como uma resposta coletiva às tensões geradas pelo confronto com a F.N.A.T., tendo sido uma tentativa de reafirmação da autonomia associativa no contexto ditatorial vivido. No sentido inverso, a década de 1960 revelou um abrandamento significativo do ritmo de novas filiações, com apenas 11 novas coletividades aderentes. Assim, a redução da capacidade de atração da F.P.C.C.R. poderá não ter representado um enfraquecimento das redes associativas de base, mas sim uma retração estratégica das formas organizativas não enquadradas, face ao aumento dos custos políticos da filiação. Neste sentido, até ao final da década de 1960, a F.P.C.C.R. manteve-se como um espaço de referência para o associativismo cultural autónomo, ainda que funcionando sob condições de crescente vigilância e limitação institucional.

Em síntese, pode afirmar-se que o regime do Estado Novo desenvolveu uma estratégia sistemática de controlo sobre os tempos livres da população trabalhadora, integrando essa dimensão no seu projeto de ordenamento social e ideológico. A criação da rede das Casas do Povo e das Casas dos Pescadores em 1933, seguida, em 1935, pela criação da F.N.A.T., representou a institucionalização de um modelo de ocupação do lazer orientado para a doutrinação, a formação de condutas e a integração simbólica dos indivíduos na estrutura corporativa do Estado. A F.N.A.T., enquanto organismo centralizador, assumiu a função de coordenar as atividades recreativas, desportivas e culturais, segundo uma lógica que subordinava a espontaneidade e a diversidade cultural a uma visão unificadora da identidade nacional, moldada pelos valores do regime.

---

[422] Arquivo da Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê Registos, *Dados de Filiação*.

[423] *Estatuto*, Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, Lisboa, setembro de 1949.

Neste contexto, as bandas filarmónicas, habitualmente associadas ao associativismo popular autónomo, de matriz liberal, democrática e frequentemente laica, enfrentaram constrangimentos significativos. A não inclusão de parte das filarmónicas da Lezíria Ribatejana nas estruturas corporativas legitimadas pelo Estado implicou a exclusão de mecanismos formais de apoio, tanto financeiros como logísticos, bem como a limitação do acesso a plataformas de visibilidade promovidas oficialmente. A ausência de alinhamento com os quadros culturais institucionais resultou, em muitos casos, na marginalização destas formações musicais, cuja atividade passou a decorrer à margem das dinâmicas culturais favorecidas pelo poder político.

Desta forma, torna-se evidente que o controlo exercido pelo Estado sobre a dimensão lúdica e cultural da sociedade não foi neutro, mas profundamente seletivo, promovendo formas de expressão compatíveis com a ideologia dominante e desvalorizando, ou mesmo penalizando, manifestações culturais que escapassem à lógica do enquadramento institucional e doutrinário imposto. As bandas filarmónicas representam, neste cenário, um caso paradigmático de resistência cultural silenciosa, cuja persistência se deveu, em larga medida, ao seu forte vínculo comunitário e à manutenção de redes de solidariedade local, que permitiram a sua continuidade mesmo em condições adversas.

5.3. O Poder Local e as Filarmónicas

A caracterização do Poder Local, nos anos de 1940 a 1960, torna-se imprescindível para compreender o modo como este se integrava na estrutura do regime do Estado Novo. O regime do Estado Novo, instaurado em 1933, impôs-se como um regime autoritário, intervencionista e fortemente dirigista, com um controlo centralizado sobre os diversos domínios da vida política, social e económica do país. Nesse contexto, o Poder Central controlava os interesses particulares, de classe e de grupo, limitando a autonomia de várias instituições, incluindo as autarquias locais. Este controlo centralizado foi um dos pilares do regime, que procurava manter a ordem e a estabilidade política através da centralização de poder, impedindo assim a descentralização e o Poder Local autónomo.

César Oliveira[424], ao abordar as dinâmicas do Estado Novo, destaca precisamente a forma como o regime se sobrepunha aos interesses e à autonomia de diversos agentes sociais, limitando a capacidade de ação de órgãos locais, como as câmaras municipais, que, em teoria, deveriam representar as populações e gerir os assuntos locais de forma independente. No

[424] OLIVEIRA, César. *História dos Municípios e do Poder Local (dos Finais da Idade Média à União Europeia)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p.306.

entanto, sob a égide do Estado Novo, as autarquias locais estavam longe de ter a autonomia necessária para um funcionamento pleno e independente. O regime procurava, na prática, minimizar o poder de decisão local, assegurando que as decisões políticas mais importantes e os investimentos estruturais continuassem a ser feitos de acordo com os interesses do Estado central, subordinando as câmaras municipais às diretrizes governamentais.

A autonomia financeira das autarquias locais, um dos aspetos centrais da sua independência administrativa, também era profundamente limitada durante o Estado Novo. De acordo com o artigo 130.º da Constituição da República Portuguesa de 1933[425], as câmaras municipais eram obrigadas a distribuir as receitas fixadas pela lei pelas freguesias, com um destino específico para melhoramentos rurais. No entanto, a distribuição de receitas estava sempre sujeita a um quadro legal rígido e a um controlo centralizado, o que impedia as autarquias de exercer uma gestão financeira autónoma e adaptada às necessidades locais. Além disso, as autarquias estavam subordinadas a inspeções realizadas por agentes governamentais, o que reforçava a falta de autonomia e a dependência das orientações emanadas do governo central. Este sistema de vigilância e controlo burocrático impedia a liberdade de ação das câmaras municipais, transformando-as em meros órgãos executores da vontade do regime, sem capacidade para inovar ou tomar decisões que se afastassem das orientações definidas pelo Governo.

A falta de autonomia administrativa das autarquias é ainda mais evidente no artigo 37.º do Código Administrativo de 1936[426], que estabelece que o presidente da câmara municipal deveria ser nomeado pelo Governo, uma prática que sublinhava a subordinação das autarquias ao Poder Central. Além disso, o corpo administrativo da câmara municipal era composto por vereadores eleitos pelo conselho municipal para mandatos trienais. Este modelo permitiu ao Governo garantir que os presidentes das câmaras e os vereadores estivessem alinhados com as políticas do regime, o que garantia que o Poder Local permanecesse sob estrito controlo e supervisão central.

Portanto, a estrutura de governação local era projetada de forma a garantir que as decisões fossem sempre alinhadas com os interesses do Poder Central, subjugando as autoridades locais e restringindo a sua capacidade de ação política independente. A centralização do poder e o controlo sobre as autarquias locais eram, portanto, elementos fundamentais do regime, que

[425] Constituição Política da República Portuguesa. Em *Diário do Governo*. Série I, 22 de fevereiro de 1933, (43), art.º 130.º.

[426] Decreto-lei n.º 27.424. Em: *Diário do Governo*. Série I, 31 de dezembro de 1936, (306), art.º 37.º.

procurava manter uma ordem política controlada e estável, enquanto limitava a expressão de qualquer oposição ou movimento de descentralização.

A análise das relações administrativas e financeiras entre as estruturas do Poder Local e as organizações culturais no contexto do Estado Novo em Portugal permite compreender com maior profundidade o grau de centralização e de tutela exercido pelas instâncias superiores sobre as realidades locais. Um dos exemplos elucidativos deste funcionamento encontra-se na documentação produzida pela Junta de Província do Ribatejo, nomeadamente no livro de atas referente ao período de 1944 a 1947[427]. Este documento evidencia que os impostos arrecadados ao nível municipal não permaneciam integralmente na esfera de gestão local, sendo antes remetidos para a Junta de Província, entidade intermédia entre o Poder Central e os municípios.

Competia à Junta de Província do Ribatejo a responsabilidade de determinar a distribuição das quantias apuradas, alocando parte dos recursos às câmaras municipais sob a sua jurisdição, bem como a diversas instituições de assistência social. Este modelo de redistribuição evidencia o cariz centralizador do regime, mesmo quando se tratava de estruturas intermédias como as juntas de província, cuja função era, em grande medida, assegurar que a aplicação dos fundos locais estivesse em conformidade com os desígnios políticos e administrativos definidos pelo Estado Novo.

No domínio da cultura e da sociabilidade local, observa-se igualmente uma relação estreita entre as autarquias e as organizações associativas, nomeadamente as bandas filarmónicas, cujo papel excedia largamente o da mera produção musical. A relação financeira entre as administrações municipais e as bandas filarmónicas passou, sobretudo, pela concessão de subsídios.

A correspondência entre a Banda Musical Azambujense e a Câmara Municipal de Azambuja das décadas de 1940 e 1950[428] constitui uma fonte privilegiada para compreender a natureza concreta destas relações. Esta documentação revela que a autarquia funcionava como mediadora entre a associação musical e as instâncias superiores, nomeadamente no que respeita aos pedidos e concessões de licenças para a realização de eventos, como bailes e concertos, e até para o funcionamento regular da associação. Esta mediação inscreve-se no quadro normativo e fiscal do Estado Novo, que impunha um controlo rigoroso sobre as atividades das

[427] Arquivo Distrital de Santarém, Fundo Junta de Província do Ribatejo 1937/1959, Atas da Junta de Província do Ribatejo 1937/1959, *Livro de Atas 1944-07-29 a 1947-05-17*, PT/ADSTR/AL/JPR/001/0008.

[428] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50, Pasta Correspondência.

coletividades, exigindo a entrega de descrições detalhadas do espaço físico ocupado pela sede e das atividades aí desenvolvidas. O não cumprimento destas exigências poderia levar ao encerramento da associação, embora tal não tenha ocorrido em nenhuma das bandas estudadas, o que poderá indiciar uma capacidade de adaptação institucional às exigências do regime por parte destas associações ou uma conivência tácita que assegurou a sua continuidade.

Outro elemento relevante, revelado pela correspondência referida, é a expectativa da Câmara Municipal relativamente à participação da banda filarmónica de Azambuja em cerimónias e eventos oficiais, independentemente da sua natureza ou localização. Esta obrigação não escrita, mas reiteradamente solicitada, revela o papel simbólico e funcional das bandas filarmónicas no aparato cerimonial do Estado Novo, funcionando estas como instrumentos de representação do Poder Local e de adesão pública às iniciativas oficiais. Um caso paradigmático ocorreu aquando da passagem do Presidente da República, Francisco Craveiro Lopes, por Azambuja, no contexto da inauguração da Feira do Ribatejo de 1956, em Santarém[429]. A presença da banda em tais eventos reforça a instrumentalização cultural promovida pelo regime, que via nestas manifestações populares uma oportunidade de mobilização simbólica do tecido social local em torno dos ideais de ordem, tradição e unidade nacional.

A análise do funcionamento e sustentabilidade das bandas filarmónicas em contexto local durante o Estado Novo, com particular enfoque nas décadas de 1940 a 1960, permite revelar a teia complexa de relações entre estas associações culturais e o poder político-administrativo, evidenciando a precariedade do apoio estatal e autárquico, bem como a importância das dinâmicas sociais e associativas na manutenção da atividade filarmónica. Carlos Pernes[430], ao estudar a realidade da Sociedade Filarmónica União Samorense, sublinha que, na década de 1940, esta associação não beneficiava de qualquer apoio direto do Estado. O seu financiamento baseava-se quase exclusivamente nas quotas dos associados, o que denuncia uma forte dependência da mobilização interna do contexto social local para a sua sobrevivência. A reorganização da associação em 1946 contou com a colaboração financeira da Casa do Povo de Samora Correia, das receitas provenientes de peditórios organizados pelas comissões de festas

[429] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50, Pasta Correspondência, *Carta ao Presidente da Comissão Administrativa da Banda Musical Azambujense*, Câmara Municipal de Azambuja, Azambuja, 30 de maio de 1956.

[430] PERNES, Carlos. *SFUS 1921-2021 – Muitos Aniversários Têm 100 Anos*. Samora Correia: Sociedade Filarmónica União Samorense, 2021, p.20.

e ainda dos rendimentos gerados pelas atuações da banda, o que mostra o seu enraizamento nas estruturas sociais locais.

A ligação entre o poder político e a atividade filarmónica, ainda que esporádica e maioritariamente indireta, não deixava de existir. Através de fontes orais, como a entrevista realizada a Joaquim Paula[431] — antigo músico e diretor do Centro Cultural Azambujense — compreende-se que, na perspetiva dos próprios agentes culturais, o papel que o poder político atribuía à banda era sobretudo de natureza simbólica e cerimonial. A banda "servia para abrilhantar as procissões, caminhadas, as festas, as touradas [e] os arraiais", o que ilustra a sua função como instrumento de reforço das práticas convencionais e de animação pública, num contexto em que o Estado Novo valorizava profundamente as expressões culturais que promoviam a ordem, a religiosidade e o espírito comunitário. Esta utilização pragmática da música filarmónica não era, contudo, acompanhada de um apoio financeiro estruturado ou consistente por parte das autoridades locais.

A correspondência da Banda Musical Azambujense com diversas entidades nas décadas de 1940 e 1950 fornece elementos adicionais que sustentam esta leitura. Para além da Câmara Municipal de Azambuja, outras instituições como a Associação de Bombeiros Voluntários de Azambuja e as Comissões de Assistência Municipal recorriam à colaboração da banda, frequentemente através da organização de peditórios destinados a fins de utilidade social. A participação constante da banda em iniciativas cívicas e solidárias reforça a sua integração no tecido social local. Contudo, essa mobilização revela a carência de apoios financeiros que compensem devidamente o esforço da associação. Não obstante, existiram situações pontuais em que a gratuidade dos serviços não foi exigida, como o demonstram três cartas trocadas em 1956 entre a Câmara Municipal de Azambuja e a Comissão Administrativa da Banda Musical Azambujense[432], que documentam o financiamento, por parte da autarquia, das despesas

[431] PAULA, Joaquim. *Entrevista a Joaquim Paula por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 15 de outubro de 2020.

[432] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50, Pasta Correspondência, *Carta ao Presidente da Câmara Municipal do Concelho de Azambuja*, Comissão Administrativa da Banda Musical Azambujense, Azambuja, 15 de maio de 1956; Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50, Pasta Correspondência, *Carta ao Presidente da Comissão Administrativa da Banda Musical Azambujense*, Anacleto Bernardino de MIRANDA – Presidente da Câmara Municipal de Azambuja, Azambuja, 24 de maio de 1956; Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50, Pasta Correspondência, *Carta ao Presidente da*

relativas à participação da banda na Feira Exposição de Gados de Azambuja. O valor total suportado pelo município ascendeu a 1.091$70 escudos, o que representa uma exceção significativa face à norma de autossustentação imposta às bandas.

As memórias de António Santos[433], músico azambujense, reforçam a perceção de que, durante as décadas de 1950 e 1960, o poder político local teve uma influência reduzida na vida interna da banda, dado que os subsídios concedidos pela Câmara Municipal eram escassos e irregulares. Joaquim Paula corrobora esta ideia ao referir que os apoios não tinham uma periodicidade definida, ainda que, em determinado momento, o Governo Civil começasse a atribuir verbas. A existência de um documento datado de 3 de agosto de 1949, emitido pela Banda Musical Azambujense e dirigido ao Governador Civil do Distrito de Lisboa[434], confirma o início desse apoio governamental anos antes. Nessa carta, a direção da banda agradece um donativo no valor de dois mil escudos (2.000$00), enquanto denuncia as graves dificuldades financeiras enfrentadas, incluindo a necessidade urgente de renovação dos fardamentos e a falta de suporte por parte dos órgãos autárquicos locais. Os registos contabilísticos da banda indicam[435] que só depois desta denúncia formal endereçada ao Governador Civil é que começaram a surgir subsídios atribuídos pela Câmara Municipal, o que sugere uma reação tardia e talvez motivada por pressões externas. Este episódio revela não só a fragilidade institucional, mas também a eficácia de certas estratégias de pressão simbólica junto das autoridades. A denúncia das dificuldades económicas de uma instituição cultural com valor identitário para a população local poderá ter funcionado como mecanismo de sensibilização das autoridades distritais, gerando posteriormente uma resposta positiva por parte da câmara municipal.

Em síntese, o caso das bandas filarmónicas do Ribatejo, e em particular da Banda Musical Azambujense e da Sociedade Filarmónica União Samorense, sugere um padrão recorrente de frágil apoio institucional por parte do Estado e das autarquias durante o regime ditatorial, sendo

Câmara Municipal do Concelho de Azambuja, Banda Musical Azambujense, Azambuja, 26 de julho de 1956.

433 SANTOS, António. *Entrevista a António Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020.

434 Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-1950. Pasta Correspondência, *Carta de Agradecimento ao Governador Civil do Distrito de Lisboa*, Banda Musical Azambujense, 6 de agosto de 1949.

435 Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Pasta Contabilidade, *Livro de Contas 33-65*.

estas organizações obrigadas a recorrer a mecanismos alternativos de financiamento, enquadrados nas redes sociais, na iniciativa local e na prestação de serviços culturais. A centralidade simbólica destas bandas no quotidiano cerimonial e festivo contrastava, assim, com a sua marginalidade financeira, demonstrando a forma como o regime instrumentalizava o associativismo cultural sem, contudo, o integrar plenamente nas suas políticas públicas de apoio à cultura. Esta assimetria revela o tipo de discurso do Estado Novo, onde a Cultura Popular era tolerada — e até valorizada — enquanto expressão de identidade e coesão, desde que mantida sob controlo e sem exigências que comprometessem o rigor orçamental ou a hegemonia do Poder Central

5.4. A Junta de Província do Ribatejo e as Filarmónicas

A compreensão da relação entre a Junta de Província do Ribatejo e as filarmónicas que operavam neste território exige uma análise minuciosa das decisões tomadas pelo órgão administrativo provincial, bem como das ligações associativas do seu presidente. Este conhecimento pode ser obtido a partir da leitura e interpretação dos boletins oficiais e dos livros de atas produzidos pela Junta entre os anos de 1940 e 1959. Estes documentos constituem fontes primárias de grande relevância para a reconstituição da atividade administrativa, cultural e associativa da Província, revelando tanto as diretrizes políticas seguidas pelo órgão, como os mecanismos de apoio, regulação ou interferência em estruturas culturais locais, nomeadamente as filarmónicas.

A Província do Ribatejo, enquanto entidade administrativa formalmente estabelecida ao abrigo do Código Administrativo de 1936[436], surgiu no contexto da reorganização territorial do Estado Novo, com o objetivo de promover uma maior centralização e eficácia na gestão administrativa do território português. À data da sua constituição, a Província compreendia uma área total de 7.236,96 quilómetros quadrados e uma população de 379.523 habitantes[437], números que refletem a sua expressiva dimensão territorial e demográfica no contexto nacional. A Junta de Província do Ribatejo, como já referido, foi formada pelo agrupamento de vinte e um concelhos, integrando maioritariamente municípios do distrito de Santarém – nomeadamente Abrantes, Alcanena, Almeirim, Alpiarça, Barquinha, Benavente, Cartaxo, Chamusca, Constância, Coruche, Ferreira do Zêzere, Golegã, Rio Maior, Salvaterra de Magos,

[436] Decreto-lei n.º 27.424. Em: *Diário do Governo*. Série I, 31 de dezembro de 1936, (306).

[437] *Boletim da Junta de Província do Ribatejo: 1937-1940*. Santarém: Junta de Província do Ribatejo, 1940.

Santarém, Sardoal, Tomar e Torres Novas –, dois concelhos do distrito de Lisboa (Azambuja e Vila Franca de Xira) e um do distrito de Portalegre (Ponte de Sor). A cidade de Santarém foi escolhida como sede e capital administrativa da província, desempenhando um papel central na coordenação e implementação das políticas definidas pela Junta[438].

Durante todo o período da sua existência, entre 1936 e 1959, a Junta de Província do Ribatejo teve como presidente Artur Proença Duarte, figura central na condução dos destinos administrativos da Província e cujo percurso associativo e político importa compreender para avaliar com maior rigor as orientações imprimidas à atuação da Junta. O seu mandato, de notável longevidade, coincidiu com um período de intensa atividade do regime salazarista, em que a instrumentalização da cultura, incluindo a música filarmónica, assumia um papel estratégico na consolidação dos valores do Estado Novo. Assim, o estudo da sua relação com o movimento associativo e cultural local, bem como das decisões administrativas que promoveu ou sancionou, constitui uma chave interpretativa fundamental para a compreensão das dinâmicas culturais e políticas no seio da Província. Neste sentido, os documentos oficiais produzidos pela Junta permitem reconstruir a teia de relações entre o poder provincial e os agentes culturais locais, e, em particular, a forma como se articularam os interesses administrativos e os das sociedades filarmónicas, que desempenharam um papel relevante na vida social e cultural das povoações ribatejanas.

De acordo com a investigação conduzida por Maria Teresa Moreira[439], Artur Proença Duarte desempenhou um papel central na vida cultural da cidade de Santarém ao longo da primeira metade do século XX, acumulando diversos cargos de direção em organizações e associações culturais de relevo. A sua trajetória enquanto agente cultural é particularmente notável pelo envolvimento continuado e estratégico em entidades que marcavam a paisagem associativa local. Entre as funções por si exercidas destacam-se a de tesoureiro do Orfeão Scalabitano, em 1925; presidente do conselho fiscal da delegação de Santarém do Círculo de Cultura Musical, em 1948; presidente da direção do Orfeão Scalabitano, em 1949; e, finalmente, presidente do Círculo Cultural Scalabitano, em 1955. Estes cargos, ocupados em diferentes momentos da sua vida, sugerem não só a sua dedicação ao associativismo cultural,

[438] Decreto-Lei n.º 27.424. Em: *Diário do Governo*. Série I, 31 de dezembro de 1936, (306), mapa III.

[439] MOREIRA, Maria Teresa do Rosário Lopes da Cruz. *«Todos Têm Direito À Cultura». A Dinâmica Cultural da Cidade de Santarém (1930-1950)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013, p.31

mas também o reconhecimento público da sua competência organizativa e da sua autoridade moral no seio do tecido social local.

O prestígio de que Proença Duarte gozava em Santarém, reforçado pela sua condição de deputado à Assembleia Nacional, no contexto do regime do Estado Novo, constituía um elemento determinante para a sua nomeação para a presidência da Junta de Província do Ribatejo. A conjugação da sua experiência associativa com a sua posição política integrava-se, de facto, na lógica funcional do regime, que favorecia a colocação de indivíduos ideologicamente alinhados e socialmente influentes em cargos de direção dos organismos administrativos intermédios do Estado, como era o caso das Juntas de Província.

No exercício das suas funções como presidente da Junta de Província do Ribatejo, Artur Proença Duarte desempenhou um papel relevante na construção de redes institucionais com organismos de âmbito nacional responsáveis pela promoção cultural e pela propaganda do regime. Entre essas entidades destacamos o Secretariado da Propaganda Nacional, posteriormente designado Secretariado Nacional de Informação (S.N.I.), a Emissora Nacional e a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (F.N.A.T.). Estas articulações permitiram integrar atividades culturais locais em dinâmicas nacionais, funcionando como um mecanismo de difusão da cultura oficial e, simultaneamente, como uma plataforma de projeção para os agrupamentos artísticos da região.

Neste contexto, torna-se particularmente significativa a colaboração entre a Junta de Província do Ribatejo e as mencionadas instituições estatais, que possibilitou, entre outras iniciativas, a participação do Orfeão Scalabitano e da Orquestra Típica Scalabitana em Serões para Trabalhadores, promovidos pela F.N.A.T., bem como em concertos transmitidos pela Emissora Nacional. Estas participações não devem ser entendidas apenas como manifestações culturais, mas como expressões de uma política cultural do regime que instrumentalizava as práticas artísticas locais com vista à construção de uma identidade nacional e consonante com os valores do Estado Novo. Proença Duarte surge, assim, como uma figura-chave na articulação entre as instâncias culturais locais e os aparelhos de difusão ideológica do regime, operando numa lógica de centralização cultural e de enquadramento das iniciativas artísticas no quadro doutrinário do salazarismo.

A análise dos boletins da Junta de Província do Ribatejo, referentes ao período de 1937 a 1950[440], bem como a leitura atenta dos livros de atas produzidos por este organismo administrativo entre 1942 e 1959[441], permitem identificar padrões claros de favorecimento institucional na concessão de subsídios a associações culturais e musicais da região. Os dados demonstram uma relação de proximidade e apoio continuado, quase sistemático, por parte da Junta — presidida durante todo este período por Artur Proença Duarte — ao Orfeão Scalabitano e à Banda dos Bombeiros Voluntários de Santarém. Estas duas instituições, ambas sediadas na cidade de Santarém e com as quais o presidente da Junta mantinha ligações associativas e de direção, foram consistentemente contempladas com apoios financeiros em resposta às suas solicitações, revelando um padrão de privilégio institucional que parece ter obedecido mais a critérios relacionais do que a uma política pública equitativa de apoio à cultura musical no conjunto do território provincial.

Em contrapartida, as solicitações de subsídios por parte de outros agrupamentos musicais da Província foram, em grande parte, rejeitadas ou atendidas com verbas significativamente inferiores às atribuídas às instituições sediadas em Santarém. Esta assimetria revela uma política de distribuição de recursos marcada pela centralização e pelo favorecimento de entidades ligadas à capital da Província, configurando uma gestão seletiva e concentrada do apoio cultural. Esta orientação mostra como o Estado Novo via a cultura: como uma ferramenta política. Por conseguinte, o apoio financeiro era prioritariamente atribuído a instituições alinhadas com o Poder Central ou essenciais para promover a simbologia do regime a nível local.

A única exceção digna de registo neste panorama de exclusão relativa das restantes filarmónicas da Província foi o caso do Ateneu Artístico Vilafranquense, sediado em Vila Franca de Xira, o qual beneficiou de subsídios relevantes por parte da Junta de Província. A análise das atas permite compreender esta exceção à luz da importância económica do município de Vila Franca de Xira no contexto provincial e do prestígio do Ateneu.

---

[440] *Boletim da Junta de Província do Ribatejo: 1937-1940*. Junta de Província do Ribatejo. Santarém, 1940; *Boletim da Junta de Província do Ribatejo*. Junta de Província do Ribatejo. Santarém, 1944 a 1950.

[441] Arquivo Distrital de Santarém, Fundo Junta de Província do Ribatejo 1937/1959, Atas da Junta de Província do Ribatejo 1937/1959, *Atas 1944-07-29/ 1947-05-17*, PT/ADSTR/AL/JPR/001/0008; *Atas 1947-05-17/ 1950-11-11*, PT/ADSTR/AL/JPR/001/0009; *Atas 1950-11-25/ 1958-01-02*, PT/ADSTR/AL/JPR/001/0010; *Atas 1958-01-18/ 1959-12-26*, PT/ADSTR/AL/JPR/001/0011.

Para além do apoio ao associativismo musical, a Junta de Província do Ribatejo demonstrou um padrão de financiamento relativamente mais abrangente no que respeita a estabelecimentos de ensino, associações de assistência social e organismos de juventude afetos ao regime. Entre as instituições beneficiadas destacam-se o Ateneu Comercial de Santarém, a Escola Primária n.º 8 da Agência da Liga dos Combatentes da Grande Guerra, de Vila Franca de Xira, bem como as secções locais da Mocidade Portuguesa e da Legião Portuguesa[442]. Estes apoios indicam uma orientação institucional que privilegiava estruturas educativas e paramilitares alinhadas com os ideais do Estado Novo, reforçando a função doutrinária e disciplinadora do aparelho cultural e educativo provincial.

A constatação da fragilidade da relação entre a Junta de Província e a maioria das bandas filarmónicas da Lezíria do Tejo revela, portanto, não só um desequilíbrio na distribuição dos recursos públicos, mas também uma política cultural seletiva e subordinada a critérios de utilidade ideológica, visibilidade urbana e proximidade institucional. Neste contexto, torna-se pertinente analisar de que forma as políticas estatais de folclorização — promovidas através de organismos como o S.P.N./ S.N.I e a F.N.A.T. — impactaram a estrutura, o repertório e a função social destas bandas filarmónicas excluídas do apoio institucional, refletindo sobre os mecanismos de resistência, adaptação ou instrumentalização que estas desenvolveram face às diretrizes culturais do regime.

5.5. Associações Filarmónicas Enquanto Espaço da Oposição

A Constituição Política da República Portuguesa de 1933, documento edificador do regime do Estado Novo, consagrou no seu artigo 14.º um conjunto de restrições significativas às liberdades fundamentais, nomeadamente à liberdade de expressão, de reunião, de associação e de ensino[443]. A segunda alínea desse artigo estipulava que tais liberdades passariam a ser reguladas por leis especiais, cujo objetivo era impedir, "preventiva ou repressivamente", a deturpação da opinião pública e a corrupção da moral dos cidadãos. Esta formulação jurídica vaga e ideologicamente carregada conferia ao Estado um amplo poder discricionário para intervir em qualquer forma de organização ou manifestação considerada dissonante com os

[442] Arquivo Distrital de Santarém, Fundo Junta de Província do Ribatejo 1937/1959. Atas da Junta de Província do Ribatejo 1937/1959, *Atas 1944-07-29/ 1947-05-17*, PT/ADSTR/AL/JPR/001/0008, fls. 4-5.

[443] Constituição Política da República Portuguesa. Em: *Diário do Governo*. Série I, 22 de fevereiro de 1933, (43), art.º 14.º.

princípios da ordem moral e política estabelecida pelo regime. As alíneas terceira e quarta do mesmo artigo reforçavam este quadro repressivo ao autorizarem a detenção de indivíduos suspeitos de atentarem contra a segurança do Estado, permitindo que tais detenções fossem efetuadas mediante simples documento escrito da autoridade competente. Esta disposição atribuiu às forças de segurança, nomeadamente à polícia política, uma margem de manobra alargada para proceder a detenções arbitrárias, especialmente no seio de associações culturais e recreativas.

No entanto, apesar destas políticas desfavoráveis, persistiram formas de associativismo livre — nomeadamente no domínio musical e recreativo — que escapavam ao controlo direto do Estado e que, pela sua autonomia organizativa e simbólica, se tornaram espaços de resistência cultural e de reunião da Oposição ao regime[444]. A manutenção de coletividades independentes foi, por isso, objeto de permanente vigilância por parte das autoridades do Estado Novo[445]. A perceção de que estas associações podiam constituir focos de contestação levou ao desenvolvimento de mecanismos sistemáticos de controlo, nomeadamente através da ação da censura, da limitação do acesso a apoios públicos e da perseguição a dirigentes e membros considerados suspeitos. Em casos mais extremos, esta vigilância traduziu-se no encerramento de coletividades ou na sua instrumentalização forçada. A pressão exercida pelo regime teve impactos diretos na atividade cultural local, condicionando a liberdade criativa e a continuidade de projetos musicais e recreativos que não se conformavam com a narrativa oficial do regime[446].

Nos contextos especificamente analisados, entre 1945 e 1969, apenas se registaram episódios documentados de perseguição e encerramento por razões políticas no caso da banda do Ateneu Artístico Vilafranquense. Não obstante a escassez de registos documentais, a Sociedade Filarmónica União Samorense também sofreu a perseguição e prisão de alguns membros, como veremos.

Esta realidade não é indissociável do contexto geográfico em que estas bandas se inseriam. Durante o período do Estado Novo, Vila Franca de Xira destacou-se como um importante centro

---

444 PEREIRA, Joana Dias. *Associativismo Livre: Uma História de Fraternidade e Progresso (1834-1926)*. Coimbra: Edições Almedina, Lda., 2020, p.297.

445 DIONÍSIO, Eduarda. As Práticas Culturais. Em: António REIS. *Portugal: 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, pp.443-89.

446 LEITÃO, Simão Cardoso et. al. *Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto – Uma caracterização do associativismo confederado em Portugal*. Lisboa: Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, 2009, p.79.

de resistência cultural e política, particularmente no contexto do movimento político-literário do Neo-Realismo. Esta corrente, que encontrou expressão significativa na região, teve como protagonistas escritores como, entre outros, Alves Redol e Carlos Pato, ambos associados ao Ateneu Artístico Vilafranquense, instituição com um papel central na vida cultural local. A presença destes autores nos corpos sociais da coletividade — assumindo mesmo cargos diretivos — contribuiu para o reforço do perfil oposicionista do Ateneu, tornando-o um espaço de dinamização artística e ideológica fora da tutela do regime.

Esta orientação da associação viria, contudo, a gerar tensões com o poder político local, corporizado na figura de Alfredo de Cunha Nery, militar afeto ao regime e presidente da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira entre 1945[447] e 1950[448]. O confronto entre o corpo diretivo do Ateneu e Cunha Nery intensificou-se ao longo da década de 1940, culminando num episódio particularmente revelador da repressão exercida sobre o associativismo autónomo em contexto ditatorial: na reunião da Assembleia Geral do Ateneu Artístico Vilafranquense, realizada a 13 de maio de 1948, a polícia política impôs a demissão da direção da associação e deteve vários membros, incluindo o próprio presidente Carlos Pato. Esta intervenção repressiva foi conduzida sob orientação do poder autárquico, sugerindo a articulação entre as autoridades locais e o aparelho de Estado na vigilância e neutralização de coletividades tidas como hostis ao regime.

A detenção dos dirigentes do Ateneu em 1948 não foi um episódio isolado, mas sim o desfecho de um processo de conflito ideológico e simbólico entre a associação e os representantes locais do Estado Novo. Este conflito foi particularmente agravado pela recusa da banda filarmónica do Ateneu em participar, nesse mesmo ano, nas cerimónias oficiais de celebração da construção da ponte sobre o rio Tejo, uma obra emblemática do regime[449]. Tal recusa configurou-se como uma forma simbólica de protesto, em resposta à proibição imposta pelo poder político à atuação da banda em corridas de toiros realizadas na Praça Palha Blanco, em Vila Franca de Xira — uma retaliação que ilustra a utilização instrumental da cultura por parte do Estado como forma de premiação ou punição política. A repressão culminaria com a

[447] *Exposição Evocativa dos 50 anos da Escola de Música do Ateneu Artístico* Vilafranquense, 2020; SANTOS, 2008, pp.196-7.

[448] COSTA, José. *Vila Franca de Xira – Cronologia do Século XX (1900/2000)*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2001, p.70.

[449] Ponte Marechal Carmona, em Vila Franca de Xira.

morte de Carlos Pato na prisão, em 1950, episódio que representa um dos casos mais graves de perseguição política ao associativismo cultural no contexto regional estudado[450].

A década de 1950, marcada pela nomeação de um novo corpo diretivo para o Ateneu por iniciativa de Cunha Nery, correspondeu a um processo de reconfiguração da coletividade, agora orientada para uma linha mais alinhada com os valores do regime. Sob este novo corpo diretivo, o Ateneu Artístico Vilafranquense afastou-se das práticas de intervenção política direta, privilegiando uma atividade cultural formalmente neutra e integrada nos moldes culturais permitidos e promovidos pelo Estado Novo. Esta inflexão permitiu à coletividade recuperar alguma estabilidade institucional e visibilidade pública, ainda que à custa da sua autonomia crítica e do papel que anteriormente desempenhava como espaço de resistência cultural.

Este episódio insere-se num contexto mais amplo de intensificação da repressão ao associativismo popular em Portugal após o fim da Segunda Guerra Mundial. Em 1945, com a vitória dos Aliados e a crescente pressão internacional para que existissem processos democráticos, Salazar procurou projetar uma imagem de abertura política ao convocar eleições legislativas com a participação formal da Oposição. No entanto, estas eleições revelaram-se meramente instrumentais, funcionando sobretudo como mecanismo de legitimação do regime e de identificação dos seus opositores. A partir desse momento, assistiu-se a uma intensificação da vigilância e repressão exercidas sobre as associações culturais e recreativas não alinhadas com o Estado, processo no qual a polícia política desempenhou um papel ativo, nomeadamente através da censura, da intimidação, das detenções arbitrárias e, em alguns casos, do encerramento forçado de coletividades[451].

Não obstante as estratégias adotadas pela Sociedade Filarmónica União Samorense para contornar a vigilância do regime, a polícia política não deixou de exercer uma pressão direta. Em 1951, foi detido Carlos Gaspar, sócio influente e membro da comissão para os novos estatutos, que seriam aprovados apenas em 1954, após a sua libertação. Mesmo em liberdade, Carlos Gaspar permaneceu sob vigilância. Mais tarde, em 1961, a repressão atingiu outro

[450] AMADOR, Iúri. *A Vermelha – para uma História da Resistência ao Estado Novo no Concelho de Vila Franca de Xira (1926-1974)*. Prior Velho: Letras Paralelas, 2016, p.148; SANTOS, 2008, p.202-3, 211.

[451] Ó, Jorge Ramos do, 1992. Salazarismo e Cultura (1930-1960). Em: Fernando ROSAS. *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Nova História de Portugal. Lisboa: Editorial Presença, 1992, volume 12, pp.391-454.

dirigente, António Estêvão Pessoa, que se exilou em França após ter sido avisado pelo Governador Civil de Santarém de que fora denunciado por práticas oposicionistas[452].

Os casos do Ateneu Artístico Vilafranquense e da Sociedade Filarmónica União Samorense ilustram, de forma paradigmática, os limites impostos à liberdade associativa sob o Estado Novo e a forma como o regime procurou eliminar ou neutralizar espaços culturais autónomos que pudessem servir de plataforma à contestação política. Revela ainda como o associativismo cultural, mesmo nas suas manifestações aparentemente mais inofensivas — como a prática musical ou o teatro amador —, era entendido pelo regime como um terreno sensível e potencialmente subversivo, sujeito, por isso, a um controlo apertado e, quando necessário, a medidas repressivas severas.

Servindo-nos do conceito de "discurso oculto" de Scott[453], sugerimos que as sociedades filarmónicas, enquanto espaços sociais relativamente autónomos e isolados das elites dominantes, foram locais onde os seus membros, "subordinados", planearam e desenvolveram atividades de resistência ao regime do Estado Novo.

No contexto repressivo e ideologicamente restritivo do Estado Novo, as associações filarmónicas que procuraram manter a sua atividade cultural e institucional viram-se forçadas a desenvolver estratégias de adaptação e dissimulação, com vista à preservação da sua autonomia e sobrevivência. Apesar da vigilância apertada exercida pelas autoridades políticas e administrativas sobre o associativismo popular, algumas coletividades conseguiram, de forma mais ou menos subtil, contornar os mecanismos de controlo impostos pelo regime, adotando condutas pragmáticas que lhes permitiram evitar represálias diretas, enquanto, por vezes, mantinham internamente dinâmicas de resistência cultural e simbólica. Exemplos paradigmáticos desta atuação são a Sociedade Filarmónica Euterpe Alhandrense e a Sociedade Filarmónica União Samorense, cujos percursos ilustram duas formas distintas, embora complementares, de percurso institucional num sistema político autoritário.

No caso da Sociedade Filarmónica Euterpe Alhandrense, observou-se a coexistência de um discurso institucional moderado com práticas internas de afirmação cultural com potencial crítico. A direção da Comissão Cultural e da Biblioteca da coletividade, sob responsabilidade de Soeiro Pereira Gomes — destacado intelectual e militante do movimento neo-realista —,

[452] PERNES, Carlos. *SFUS 1921-2021 – Muitos Aniversários Têm 100 Anos*. Samora Correia: Sociedade Filarmónica União Samorense, 2021, pp.23, 38.

[453] SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Occult Transcripts*. United States of America: Yale University Press, 1990.

promoveu diversas conferências e atividades de natureza educativa protagonizadas por opositores ao regime. Estas ações, realizadas no interior da associação, atribuíram à Euterpe uma dimensão de contrapoder simbólico, embora cuidadosamente dissimulada. Para se proteger de eventuais sanções ou interferências, a Sociedade utilizou estrategicamente os seus Estatutos de 1924, que proibiam expressamente manifestações políticas no seio da coletividade. Esta cláusula estatutária foi instrumentalizada como argumento de defesa perante qualquer acusação de subversão, conferindo à associação uma forma de "imunidade formal" que lhe permitiu, em certa medida, proteger os seus membros e atividades de maior impacto político. Acresce que, em 1948, aquando da recusa da banda do Ateneu Artístico Vilafranquense em participar nas comemorações oficiais da construção da ponte sobre o rio Tejo — gesto entendido como ato de dissidência política —, a banda da Euterpe Alhandrense aceitou o convite, assumindo uma postura institucional conciliatória[454]. Esta decisão, longe de significar alinhamento ideológico com o regime, pode ser interpretada como parte de uma estratégia de equilíbrio, permitindo à coletividade manter boas relações com as autoridades governamentais e evitar medidas repressivas.

A estratégia adotada pela Sociedade Filarmónica União Samorense seguiu um percurso mais diretamente condicionado pelas exigências formais do Estado. Segundo João Gomes[455] — antigo músico e dirigente da associação —, durante o regime do Estado Novo, os corpos diretivos das coletividades estavam sujeitos à obrigatoriedade de comunicar ao Governo Civil, antes da tomada de posse, a composição completa das listas candidatas aos corpos sociais, com informação detalhada sobre todos os elementos. Este procedimento permitia às autoridades proceder a uma triagem política, impedindo o acesso à direção a indivíduos com cadastro ou ligação à oposição, nomeadamente através de registo na polícia política. Neste contexto, as listas apresentadas pela União Samorense eram cuidadosamente construídas com indivíduos sem perfil político identificável, adotando uma estratégia de neutralidade visível. O cargo de presidente da Assembleia Geral foi frequentemente atribuído a membros da União Nacional, o partido único do regime, como forma de garantir uma aparência de conformidade e evitar conflitos com o poder político. Esta estratégia, embora eficaz na manutenção da atividade

[454] AMARAL, Cristina Maria Fonte. *Os Sons da Memória – Notas sobre o percurso histórico e envolvimento social da Sociedade Euterpe Alhandrense – 1862-1962*. Lisboa: Edições Colibri, 2013, p.147-8, 161.

[455] GOMES, João. *Entrevista a João Gomes por Bruno Filipe de Brito*. Samora Correia, 3 de fevereiro de 2022.

institucional da banda e na prevenção de sanções, não anulou totalmente os riscos de perseguição, como os já referidos casos de Carlos Gaspar e António Estêvão Pessoa.

Ambos os casos revelam, portanto, formas de resistência adaptativa e de gestão da ambiguidade num contexto repressivo, em que a sobrevivência das associações culturais exigia um equilíbrio delicado entre compromisso formal com as estruturas do regime e a preservação de espaços de liberdade cultural. Estas estratégias de mediação, por vezes contraditórias, revelam a complexidade do associativismo filarmónico durante o Estado Novo, onde o silêncio político ou a colaboração aparente nem sempre implicaram a adesão ideológica, mas frequentemente constituíam táticas de resistência passiva, orientadas para a continuidade das práticas musicais e da vida coletiva local. Este comportamento pragmático ilustra o modo como o associativismo cultural popular soube, em diversos casos, adaptar-se às exigências do regime sem abdicar totalmente da sua identidade social e do seu potencial crítico.

Embora muitas destas coletividades filarmónicas não tenham assumido uma oposição política direta, o simples facto de funcionarem com autonomia e baseadas na participação social tornou-as alvo de vigilância e, em alguns casos, de repressão por parte do regime. Tal aconteceu, por exemplo, com o Ateneu Artístico Vilafranquense e a Sociedade Filarmónica União Samorense, cujos membros enfrentaram perseguições políticas que afetaram negativamente a estabilidade interna das associações e o funcionamento das respetivas bandas filarmónicas.

Estas situações de repressão criaram dificuldades tanto na gestão administrativa como na manutenção de músicos e dirigentes. Perante este cenário, várias coletividades procuraram estratégias para evitar conflitos com o poder político, como a nomeação de dirigentes sem ligações partidárias ou a adoção de comportamentos neutros em eventos públicos. Algumas recorreram ainda aos seus estatutos para justificar a exclusão de atividades políticas, protegendo assim a associação de sanções. Essas estratégias permitiram preservar, dentro do possível, a sua atividade musical e cultural, mesmo num regime que pretendia controlar todos os aspetos da vida associativa e cultural.

5.6. Falta de Recursos nas Bandas

5.6.1. Recursos Humanos

A compreensão do decréscimo dos recursos humanos nas bandas filarmónicas durante a década de 1960 exige uma análise articulada de dois fenómenos estruturantes da sociedade portuguesa desse período: a Guerra Colonial e os movimentos migratórios. Ambas as dinâmicas, profundamente interligadas, tiveram um impacto significativo nas estruturas culturais locais,

nomeadamente nas bandas filarmónicas, que dependiam largamente da participação regular e voluntária de músicos amadores, maioritariamente do sexo masculino e com origem nas povoações rurais e suburbanas[456].

A mobilização generalizada de jovens para o cumprimento do serviço militar obrigatório nos territórios africanos — Angola, Moçambique e Guiné — representou uma quebra abrupta no número de elementos disponíveis para as bandas filarmónicas. Tendo em conta que estas formações musicais eram compostas quase exclusivamente por homens, com idades correspondentes àquelas abrangidas pela conscrição militar, a interrupção das suas atividades musicais por períodos prolongados ou, em muitos casos, a sua ausência definitiva, devido a ferimentos ou morte em combate, teve consequências diretas no funcionamento regular das bandas.

A escala e a violência do conflito colonial são demonstradas por dados nacionais que registam, entre os militares portugueses, 5000 mortos (de 1961 a 1969), 991 feridos na Guiné (1968), assim como 2499 em Angola e Moçambique (1968 e 1969). A perda ou incapacitação física de jovens significou, para as coletividades musicais locais, não só a diminuição de executantes, mas também a interrupção de processos de formação musical e de transmissão intergeracional de saberes essenciais à continuidade das bandas[457].

A par da mobilização militar, a emigração massiva, motivada tanto pela fuga ao serviço militar como pela procura de melhores condições de vida, constituiu outro fator estruturante na erosão dos recursos humanos das bandas filarmónicas. Entre 1961 e 1966, registaram-se 95237 faltosos[458] ao serviço militar, assim como 4422 desertores[459] (4346 no Exército e 76 na Marinha), muitos dos quais acabariam por se integrar nos fluxos migratórios em direção à Europa Ocidental, nomeadamente França, Alemanha e Luxemburgo[460]. Como já referimos, na década de 1960, o concelho de Azambuja registou 1900 emigrantes, o de Benavente 1100 emigrantes e o de Vila Franca de Xira 4800, totalizando 7800 emigrantes nos três concelhos.

---

[456] MADUREIRA, 2019, pp.108, 169-70.

[457] SOUSA, Pedro Marquês de. *Os Números da Guerra de África*. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2021, pp.105, 136, 139, 144-50.

[458] O termo "faltoso" indica um homem que não se apresentou à inspeção militar, que determinava se estava apto ou não para cumprir o serviço militar.

[459] Um "desertor" é quem abandona o serviço militar sem autorização.

[460] SOUSA, 2021, pp.25-6.

A quebra populacional provocada pela Guerra Colonial, associada à saída de uma grande parte da população jovem ativa, privou muitas associações culturais locais da sua base humana, enfraquecendo as condições para a manutenção regular da atividade musical. Para além da escassez de executantes, muitas bandas enfrentaram também dificuldades em constituir corpos diretivos e assegurar a continuidade das suas atividades pedagógicas e performativas.

Assim, a conjugação entre a mobilização militar decorrente da Guerra Colonial e a emigração em larga escala revelou-se profundamente prejudicial para a sustentabilidade do movimento filarmónico, particularmente nas regiões onde estas associações desempenhavam um papel relevante na vida social.

A análise centrada nos casos concretos das bandas estudadas permite observar com maior clareza a forma como estes dois fenómenos contribuíram para a fragilização das estruturas organizativas e artísticas das coletividades musicais locais, não só pela redução drástica de recursos humanos, mas também pela interrupção de dinâmicas de continuidade intergeracional essenciais à sua sustentabilidade.

A Sociedade Filarmónica União Samorense constitui um exemplo elucidativo desta realidade[461]. Durante o período da Guerra Colonial, a coletividade registou uma perda assinalável de membros, tanto por via da mobilização militar obrigatória como em consequência da emigração em larga escala que caracterizou o período. Jovens músicos e dirigentes abandonaram temporariamente — e em alguns casos definitivamente — as suas funções, deixando vagas por preencher e comprometendo o funcionamento regular da banda. Esta quebra demográfica e funcional coincidiu com uma conjuntura mais vasta de retração do associativismo cultural em meios rurais e semiurbanos, resultante de um esvaziamento progressivo das associações locais.

O testemunho do músico António Santos[462], membro da banda do Centro Cultural Azambujense, reforça esta leitura ao relatar que a única interrupção na sua longa participação filarmónica, com 69 anos de envolvimento contínuo, ocorreu entre 1961 e 1963, período em que foi mobilizado para prestar serviço militar em África. Já Joaquim Paula[463], músico na

[461] PERNES, Carlos. *SFUS 1921-2021 – Muitos Aniversários Têm 100 Anos*. Samora Correia: Sociedade Filarmónica União Samorense, 2021, p.17.

[462] SANTOS, António. *Entrevista a António Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020.

[463] PAULA, Joaquim. *Entrevista a Joaquim Paula por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 15 de outubro de 2020.

mesma banda, afirma que esteve mobilizado no conflito entre janeiro de 1964 e março de 1966. Estes dados permitem compreender, em termos qualitativos, o efeito disruptivo da Guerra Colonial na vivência associativa de milhares de cidadãos, cuja participação cultural foi forçosamente interrompida pelo cumprimento de deveres militares em contextos de conflito armado.

Embora tanto a Guerra Colonial como a emigração tenham provocado lacunas significativas nas estruturas das bandas filarmónicas, a análise dos testemunhos e dos dados disponíveis aponta para o conflito colonial como o fator preponderante. Este não só levou diretamente à mobilização de uma grande parte dos jovens músicos — provocando ausências prolongadas e, nalguns casos, definitivas, por morte ou incapacitação física — como também contribuiu de forma indireta para o aumento da emigração, ao gerar um clima de instabilidade, insegurança e desconfiança face ao futuro.

No âmbito do estudo sobre os fatores que influenciaram o percurso das bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana ao longo do século XX, é pertinente considerar o impacto das cheias do rio Tejo, fenómeno recorrente na região e com repercussões diversas na vida social, económica e cultural das populações ribeirinhas. A este propósito, foram incluídas nas entrevistas realizadas questões específicas sobre os efeitos das inundações na atividade das coletividades musicais, com o intuito de compreender em que medida estas adversidades naturais interferiram no funcionamento regular das associações e das suas bandas filarmónicas.

No caso do Centro Cultural Azambujense, Joaquim Paula[464] relata que as cheias do Tejo não afetaram diretamente a infraestrutura da sede ou a prática musical em si, mas condicionaram significativamente a vida económica dos sócios, muitos dos quais viram a sua atividade profissional paralisada durante os períodos de maior severidade do fenómeno. Esta interrupção laboral traduziu-se numa quebra acentuada no poder financeiro das famílias, com impacto direto na capacidade contributiva dos associados. O não pagamento das quotas — principal fonte de receita de muitas coletividades — implicou um enfraquecimento da sustentabilidade económica da associação, limitando a sua capacidade de manter a atividade da banda, adquirir material, assegurar a formação de novos músicos ou realizar deslocações para atuações.

Além do condicionamento económico, Joaquim Paula refere que, em anos em que as cheias se prolongaram até ao mês de junho, tornou-se impossível à banda participar nos serviços

[464] PAULA, Joaquim. *Entrevista a Joaquim Paula por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 15 de outubro de 2020.

musicais associados à Feira de Maio de Azambuja, um dos eventos festivos de maior relevo na programação anual da localidade. Esta ausência teve consequências adicionais, nomeadamente ao nível da perda de apoios logísticos e financeiros por parte das autoridades autárquicas, que, perante a não participação da banda nas festividades, reduziram ou suspenderam o apoio habitualmente concedido. Este exemplo demonstra como fenómenos naturais, mesmo quando não afetam diretamente os espaços físicos das associações, podem gerar impactos estruturais profundos, ao comprometer tanto as fontes de financiamento como a visibilidade pública das bandas, elementos cruciais à sua continuidade.

Em contraste, no que respeita ao Ateneu Artístico Vilafranquense, o músico Pedro Cairrão[465] indica que as cheias do Tejo nunca afetaram diretamente a atividade da banda, em virtude da localização estratégica das suas instalações. Tanto a sede atual como a anterior situam-se em zonas elevadas da cidade de Vila Franca de Xira, fora do alcance habitual das inundações, o que protegeu a coletividade de interrupções provocadas por este tipo de eventos climáticos. Este dado sublinha a importância do contexto geográfico e urbanístico na resiliência das instituições culturais locais face a fenómenos naturais recorrentes, permitindo-lhes manter uma maior regularidade e previsibilidade na sua atividade.

A comparação entre estes dois casos revela, assim, a diversidade de impactos que as cheias do Tejo tiveram sobre o associativismo filarmónico da região, dependente de fatores como a localização, a base socioeconómica dos associados e o grau de dependência da atuação em eventos locais para a obtenção de apoios. Mais do que perturbações pontuais, as inundações contribuíram para acentuar fragilidades preexistentes nas coletividades mais vulneráveis, funcionando como fator externo de desestabilização que afetava simultaneamente a vida económica das populações e a capacidade operacional das suas instituições culturais.

A análise destes dados permite afirmar que o enfraquecimento das bandas filarmónicas nacionais, de modo geral e da Lezíria Ribatejana, em particular, no final do Estado Novo não pode ser compreendido apenas à luz de questões internas ao campo cultural, mas deve ser contextualizado num quadro mais vasto de transformações demográficas, sociais e políticas que alteraram de forma estrutural a composição do tecido social local e o seu capital humano disponível para a prática musical amadora.

[465] CAIRRÃO, Pedro. *Entrevista a Pedro Cairrão por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021.

5.6.2. Recursos Materiais

No estudo das bandas filarmónicas enquanto agentes de produção e reprodução cultural no espaço comunitário, a análise dos recursos materiais assume um papel fundamental, uma vez que estes constituem a base operativa indispensável para a prática musical e para a afirmação simbólica destas coletividades. Entre os recursos materiais essenciais destacam-se, em particular, os instrumentos musicais e os fardamentos, cuja ausência ou obsolescência pode comprometer seriamente a continuidade e a qualidade da atividade filarmónica.

O fardamento, pela sua função visual e identitária, desempenha um papel central na construção da imagem pública das bandas filarmónicas. A adoção de uniformes, frequentemente inspirados em modelos militares, não é apenas uma escolha estética, mas uma estratégia de afirmação organizacional que confere coesão ao grupo e transmite uma ideia de disciplina, formalidade e unidade. Esta uniformização facilita o reconhecimento coletivo da banda como entidade estruturada e organizada, reforçando a sua presença em cerimónias cívicas e religiosas, desfiles, festas populares e outros contextos performativos. A ausência de fardamento, ou a sua degradação, pode afetar negativamente a perceção externa da banda, diminuindo o seu prestígio social e, por consequência, o interesse de novos membros ou o apoio da população local e das entidades institucionais.

Do ponto de vista técnico-musical, os instrumentos constituem o núcleo funcional da prática filarmónica. Cada instrumento possui uma afinação interna específica, que determina a nota fundamental a partir da qual emite os restantes sons. Por exemplo, instrumentos como a trompa estão afinados em Fá, a tuba em Si bemol e a flauta transversal em Dó. Esta diversidade de afinações internas exige, no contexto de um agrupamento musical, um processo de afinação conjunta coordenado pelo maestro, que orienta os músicos segundo uma frequência padrão comum — geralmente o Lá (A) a 440 Hz — através de um dispositivo de referência conhecido como diapasão. A afinação homogénea de todos os instrumentos em função deste padrão é indispensável para garantir a harmonia e a coerência sonora do conjunto, sendo um processo fundamental no ensaio e na apresentação pública.

A carência ou o envelhecimento dos instrumentos compromete, assim, não só a sonoridade geral da banda, mas também o desempenho individual dos músicos, dificultando a aprendizagem dos iniciantes e desmotivando a permanência dos mais experientes. Em muitos casos, a insuficiência de instrumentos obriga à rotatividade ou partilha entre músicos, o que limita a fluidez do trabalho artístico e a preparação regular dos repertórios. Este constrangimento material tem sido frequentemente apontado como uma das causas do declínio de várias bandas filarmónicas, sobretudo em contextos socioeconómicos mais desfavorecidos,

onde o investimento em material musical depende fortemente do apoio autárquico, das quotas dos sócios ou de eventuais mecenas locais.

De modo a compreender as transformações na afinação dos instrumentos musicais e a importância da definição de um padrão internacional fixado nos 440 Hz, revela-se necessária a análise da evolução histórica do diapasão em diferentes países. Ao longo do século XIX e até meados do século XX, a afinação musical não era uniforme, variando significativamente entre países, cidades e até entre instituições musicais. Esta diversidade de padrões dificultava a execução musical em agrupamentos compostos por músicos e instrumentos provenientes de diferentes origens, comprometendo a uniformidade da altura sonora e a coerência das interpretações. Exemplo disso foi a multiplicidade de diapasões utilizados internacionalmente: o Congresso de Estugarda de 1834 propôs um valor de 440 Hz; em São Petersburgo utilizava-se, em 1834, um diapasão de 396,5 Hz; e em Londres, também nesse ano, vigorava um padrão de 455 Hz; em França, em 1859, o padrão foi fixado em 435 Hz; o chamado diapasão vienense, adotado no mesmo ano, situava-se nos 456 Hz.

Em Portugal, o padrão mais utilizado por bandas militares e filarmónicas até à primeira metade do século XX foi o denominado diapasão italiano, fixado em 452 Hz. Este valor, superior ao atualmente utilizado, era conhecido como "diapasão brilhante", pois proporcionava uma sonoridade mais viva, penetrante e clara, sendo particularmente valorizada em contextos militares, onde se pretendia que o som dos instrumentos, nomeadamente os de sopro e percussão, tivesse maior projeção e impacto em espaços abertos e durante movimentos de tropas.

No entanto, esta diversidade de afinações constituiu, ao longo do tempo, um obstáculo à normalização das práticas musicais, sobretudo no contexto do crescente intercâmbio internacional e da necessidade de uniformização dos parâmetros técnicos da execução musical. Foi neste enquadramento que surgiu, já no século XX, a proposta de estabelecimento de um padrão de afinação internacional unificado. A American Standard Association adotou, em 1936, a frequência de 440 Hz como referência para o tom "Lá" acima do Dó central (A4), proposta que viria a ser aceite, em 1939, pela International Federation of Standards Association, e mais tarde, oficializada em 1955 pela International Organization for Standardization (ISO), como o padrão internacional de afinação — conhecido como “diapasão normal” ou “concert pitch”.

A adoção progressiva deste padrão teve implicações técnicas e financeiras de grande relevância para os agrupamentos musicais. Em particular, exigiu a substituição integral dos instrumentos afinados no diapasão anterior (452 Hz), uma vez que não era possível uma adaptação meramente mecânica ou pontual. A construção física dos instrumentos de sopro —

especialmente o comprimento dos tubos e a posição das chaves ou válvulas — está intrinsecamente ligada à frequência de afinação, o que inviabiliza a coexistência de instrumentos de diapasões distintos no mesmo agrupamento sem comprometer a afinação global[466].

Este processo de substituição foi realizado de forma mais célere pelas bandas militares portuguesas, cujo financiamento dependia diretamente do Estado e que beneficiavam, por isso, de recursos públicos destinados à modernização do seu parque instrumental. Nas décadas de 1940 e 1950, a maioria das bandas militares já operava integralmente com instrumentos afinados segundo o padrão de 440 Hz, permitindo uma integração plena com práticas musicais internacionais e assegurando uma execução musical mais precisa e homogénea.

Em contrapartida, as bandas filarmónicas, geralmente geridas por associações civis de base local e sustentadas por contribuições sociais, enfrentaram dificuldades mais acentuadas na substituição dos seus instrumentos. A precariedade financeira que caracterizava grande parte destas coletividades, sobretudo em contextos rurais e periféricos, traduziu-se num processo muito mais lento de transição para o novo padrão de afinação. A substituição do instrumental foi realizada de forma progressiva e muitas vezes irregular, sendo apenas concluída, na maioria das bandas filarmónicas, na década de 1980. Este desfasamento temporal revela não só as assimetrias estruturais entre os diferentes tipos de agrupamentos musicais, mas também as limitações do apoio público ao associativismo musical não estatal.

Assim, a mudança do diapasão "brilhante" (452 Hz) para o diapasão "normal" (440 Hz) não foi apenas uma alteração técnica, mas um processo que refletiu desigualdades de ordem económica e institucional no panorama musical português. A sua concretização tardia nas bandas filarmónicas constitui um indicador das dificuldades estruturais enfrentadas por estas formações, cuja continuidade e modernização dependeram largamente do esforço voluntário da população local e de apoios institucionais pontuais.

A conjugação da escassez de instrumentos com a falta de fardamento adequado traduz-se, portanto, numa fragilização tanto do ponto de vista funcional como simbólico. A perda de qualidade musical e de imagem institucional pode levar à diminuição do número de executantes, à quebra do recrutamento de novos membros, e, por fim, à interrupção da atividade da banda. A análise dos recursos materiais permite, assim, compreender como limitações logísticas aparentemente secundárias podem ter efeitos estruturais no funcionamento das filarmónicas,

[466] SOUSA, 2017, p.84-92

afetando não só o seu desempenho musical, mas também a sua continuidade enquanto instituições culturais enraizadas na população local.

A análise da documentação existente nos arquivos das bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana permite compreender com maior profundidade as dinâmicas de manutenção e renovação dos seus recursos materiais, em particular os instrumentos musicais e os fardamentos. Estes elementos, essenciais ao funcionamento, à apresentação pública e à identidade das bandas, revelam-se igualmente indicadores relevantes da condição económica das coletividades e das estratégias desenvolvidas para assegurar a sua continuidade em contextos marcados por limitações financeiras e institucionais.

No caso da Sociedade Filarmónica União Samorense, o arquivo da associação conserva um conjunto expressivo de faturas e correspondência trocada com a empresa de instrumentos musicais Custódio Cardoso Pereira & Cª, datadas de 1946 e 1947[467], que testemunham a relação contínua entre a coletividade e este fornecedor. Situação semelhante verifica-se no Centro Cultural Azambujense, cujo acervo documental inclui registos de interações com fornecedores entre as décadas de 1940 e 1980[468]. A banda de Azambuja manteve contactos regulares não só com a já referida Custódio Cardoso Pereira & Cª, mas também com a empresa Santos Beirão, recorrendo frequentemente a ambas para aquisição de instrumentos, acessórios e serviços de reparação. Estes dados documentais apontam para uma lógica de manutenção contínua dos instrumentos existentes, numa tentativa de preservar o património instrumental com os meios disponíveis, dada a reconhecida escassez de recursos financeiros.

A substituição do instrumental antigo, afinado segundo o diapasão brilhante (452 Hz), pelo novo padrão internacional de 440 Hz, impôs-se como uma necessidade técnica incontornável, mas que, nas bandas filarmónicas civis, apenas pôde ser concretizada de forma lenta e progressiva. A convivência, durante várias décadas, de instrumentos com afinações distintas teve consequências negativas na sonoridade global dos agrupamentos, dificultando a afinação coletiva e comprometendo a homogeneidade do timbre. Esta situação é confirmada por

[467] Arquivo da Sociedade Filarmónica União Samorense, Dossiê Documentos Históricos.

[468] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50; Caixa Documentos 1970; Caixa Documentos 1980.

testemunhos diretos de músicos e dirigentes locais, como Pedro Cairrão[469] e João Gomes[470], que relatam os constrangimentos enfrentados pelas bandas durante o processo de transição entre os dois padrões de afinação.

Um exemplo paradigmático desta realidade é oferecido pelo músico Jorge Santos[471], que recorda a estratégia adotada no início da década de 1980 por João Teófilo, maestro da banda do Centro Cultural Azambujense. Com o intuito de acelerar a substituição do instrumental em diapasão brilhante, o maestro atribuiu aos novos músicos instrumentos bastante antigos e danificados, levando, assim, muitos encarregados de educação a adquirir instrumentos novos para os seus filhos. Esta prática, embora não oficializada, reflete a criatividade e o pragmatismo das direções artísticas perante a falta de apoio público, traduzindo-se numa forma indireta de renovação do instrumental por via da contribuição das famílias.

Paralelamente aos desafios colocados pela renovação dos instrumentos, as bandas enfrentaram igualmente dificuldades crónicas na aquisição e conservação dos fardamentos, peças essenciais à apresentação pública e à visibilidade simbólica dos agrupamentos. A natureza artesanal da confeção dos fardamentos, associada ao seu custo elevado, tornava a sua renovação particularmente onerosa para associações com orçamentos limitados. Esta situação é evidenciada por uma carta enviada pela Banda Musical Azambujense ao Governador Civil do Distrito de Lisboa em 1949[472], na qual se solicita apoio financeiro devido à escassez de fardamento. O testemunho de Cristina Cristóvão[473], instrumentista natural do concelho de Azambuja que iniciou o seu percurso musical na segunda metade da década de 1970, confirma a persistência deste problema ao longo do tempo, referindo a escassez de fardamento adequado para todos os músicos, apesar de tantas décadas passadas.

---

[469] CAIRRÃO, Pedro. *Entrevista a Pedro Cairrão por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021.

[470] GOMES, João. *Entrevista a João Gomes por Bruno Filipe de Brito*. Samora Correia, 3 de fevereiro de 2022.

[471] SANTOS, Jorge. *Entrevista a Jorge Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020.

[472] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1940-50, *Carta ao Governador Civil do Distrito de Lisboa*, Direção da Banda Musical Azambujense, Azambuja, 6 de agosto de 1949.

[473] CRISTÓVÃO, Cristina. *Entrevista a Cristina Cristóvão por Bruno Filipe de Brito*. Aveiras de Cima, 13 de outubro de 2020.

As dificuldades económicas vividas por muitos músicos durante o regime do Estado Novo agravaram esta situação. Segundo Joaquim Paula[474], também músico de Azambuja, era frequente os elementos das bandas utilizarem peças do fardamento como vestuário quotidiano, dada a carência de recursos, o que acelerava a degradação do fardamento e comprometia a sua função representativa. Para mitigar estas carências, as bandas organizavam frequentemente campanhas de angariação de fundos junto da população local. No caso da Sociedade Filarmónica União Samorense, estas ações incluíram pedidos de apoio financeiro dirigidos aos emigrantes durante a década de 1970, estratégia relatada por João Gomes[475] e que revela a importância das redes transnacionais de solidariedade na sobrevivência das coletividades culturais em contexto periférico.

Em suma, a escassez de recursos materiais nas filarmónicas da Lezíria Ribatejana, visível tanto na lentidão do processo de substituição do instrumental como na dificuldade de aquisição de fardamentos, ilustra as limitações estruturais que marcaram o associativismo musical popular no século XX. A gestão criativa e pragmática destes constrangimentos por parte dos corpos diretivos das associações estudadas, aliada ao envolvimento ativo das populações locais, revela não só a resiliência destas instituições, mas também a centralidade simbólica que as bandas mantinham na vida social local, mesmo em condições de manifesta precariedade.

5.7. Notas Conclusivas

A análise desenvolvida ao longo deste capítulo permitiu identificar um conjunto de fatores estruturantes que contribuíram para o declínio progressivo da prática filarmónica na Lezíria Ribatejana entre 1945 e 1969. Este declínio não pode ser compreendido como um processo linear nem meramente resultante de transformações internas às próprias bandas filarmónicas; em contrapartida, emerge como expressão das complexas interações entre dinâmicas políticas, culturais, institucionais e socioeconómicas que marcaram profundamente o associativismo musical durante o Estado Novo.

Compreendemos que o processo de folclorização da figura do campino, enquanto símbolo da Lezíria Ribatejana, tem início em meados do século XIX e que, desde 1880, integrou eventos

[474] PAULA, Joaquim. *Entrevista a Joaquim Paula por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 15 de outubro de 2020.

[475] GOMES, João. *Entrevista a João Gomes por Bruno Filipe de Brito*. Samora Correia, 3 de fevereiro de 2022.

oficiais em que participaram também bandas filarmónicas. Esta instrumentalização simbólica da Cultura Popular conheceu, porém, uma intensificação decisiva durante o Estado Novo.

O impacto da política de folclorização promovida pelo Estado Novo revelou-se particularmente problemático para a autonomia estética e institucional das bandas filarmónicas. Instrumentalizadas como veículos de afirmação de uma identidade nacional idealizada, as bandas foram progressivamente subordinadas a um modelo cultural normativo, centrado na exaltação da ruralidade, da ordem e da tradição. Este enquadramento ideológico condicionou o repertório, a presença pública e o reconhecimento das filarmónicas, que viram a sua função transformada de agente cultural autónomo em adereço cerimonial ao serviço da propaganda do regime. O seu apagamento gradual dos principais eventos culturais, em benefício de ranchos folclóricos e orquestras típicas mais facilmente moldáveis à estética oficial, acentuou a sua marginalização.

Por outro lado, a crescente corporização dos tempos livres, enquadrada pelas Casas do Povo e pela F.N.A.T., implicou uma subordinação funcional das filarmónicas aos desígnios do regime. Ao invés de promover a cultura musical como espaço de experimentação e criatividade, estas estruturas procuraram moldar a atividade das bandas segundo os princípios do corporativismo salazarista, anulando as suas margens de liberdade. O controlo ideológico e administrativo sobre estas organizações revelou-se eficaz na medida em que garantiu a continuidade das mesmas, mas à custa da sua autonomia e capacidade crítica.

Verificou-se que o papel do Poder Local foi insuficiente para garantir a sustentabilidade das filarmónicas. As autarquias locais, limitadas na sua autonomia administrativa e financeira, funcionavam sobretudo como executoras de orientações superiores, tendo escassa margem de manobra para apoiar as iniciativas culturais da população local. As bandas filarmónicas, apesar do seu reconhecido valor simbólico e social, raramente beneficiaram de apoios consistentes por parte das câmaras municipais, estando dependentes de dinâmicas internas de autofinanciamento e de redes sociais de solidariedade. A escassez de subsídios, bem como a exigência de prestação gratuita de serviços em eventos oficiais, reforça a assimetria entre a visibilidade pública e o suporte institucional concedido a estas associações.

A atuação da Junta de Província do Ribatejo demonstrou uma clara orientação seletiva e centralizadora no que toca ao financiamento da atividade musical. A análise dos boletins e livros de atas revelou que os apoios atribuídos foram frequentemente canalizados para instituições localizadas em Santarém, com as quais o presidente da Junta mantinha ligações associativas diretas, negligenciando grande parte das filarmónicas de outros locais. Este padrão de favoritismo institucional comprometeu gravemente a equidade na distribuição dos recursos

públicos, reforçando desigualdades territoriais e promovendo uma política cultural que privilegiava a visibilidade e a utilidade simbólica das entidades apoiadas, em detrimento de uma valorização plural das expressões musicais locais.

Os recursos humanos disponíveis reduziram-se devido à mobilização de jovens para a Guerra Colonial – além do período em que estavam ausentes e logo, indisponíveis para tocar nas bandas, ocorreram óbitos e alguns voltaram deficientes – bem como à emigração para escapar à participação ao conflito, para buscar melhores condições de vida ou por exílio político.

Para além destes fatores de escassez de novos executantes, agravados pela concorrência dos novos meios de comunicação de massas, importa ainda referir o impacto de fatores de ordem técnica. A progressiva obsolescência dos instrumentos e a dificuldade de renovação dos fardamentos contribuíram para um esvaziamento funcional e simbólico das bandas. O desinteresse das novas gerações e a ausência de incentivos estruturados à formação musical dificultaram a renovação do tecido associativo, comprometendo a continuidade das práticas filarmónicas em muitas localidades.

Não obstante este panorama de declínio, importa reconhecer a resiliência das bandas filarmónicas que, em muitos casos, souberam adaptar-se às exigências do contexto político e cultural do Estado Novo. A sua persistência enquanto agentes culturais ativos, mesmo quando constrangidos por uma lógica instrumental e utilitária, revela a profundidade do seu enraizamento comunitário e o valor simbólico que lhes era atribuído pelas populações. Em última análise, o seu papel enquanto espaços de sociabilidade, formação e identidade coletiva permaneceu relevante, ainda que profundamente condicionado pelos mecanismos de controlo político e cultural do regime.

Assim, a diminuição do exercício filarmónico na Lezíria Ribatejana entre 1945 e 1969 deve ser entendido como resultado de um processo multidimensional, em que se entrecruzam limitações institucionais, estratégias de instrumentalização simbólica, transformações sociais e culturais e, dinâmicas internas às próprias associações. O estudo deste período permite, portanto, não só compreender a trajetória específica das bandas filarmónicas da região, mas também refletir criticamente sobre as políticas culturais do Estado Novo e os seus efeitos na diversidade e vitalidade das expressões musicais populares em Portugal.

Capítulo 6 - Crescendo e Fermata: da mudança de paradigma ao auge da atividade filarmónica (1969-1990)

Durante o período de declínio da atividade filarmónica na Lezíria Ribatejana, verificaram-se diversas tentativas por parte de instituições culturais no sentido de atenuar e inverter esta tendência regressiva. Estas iniciativas, de natureza variada e multidimensional, tiveram origem ainda durante o regime do Estado Novo, mas conheceram um novo ímpeto e uma renovada dinâmica na sequência das profundas transformações sociais, culturais e políticas desencadeadas pelo 25 de Abril de 1974. A revitalização do movimento filarmónico não se deu de forma abrupta, mas por meio de um processo gradual e cumulativo, que culminaria na sua consolidação ao longo da década de 1980, atingindo então o seu ponto culminante — um auge, "fermata", no percurso de afirmação e florescimento desta prática cultural.

Deste modo, procuramos analisar neste capítulo os múltiplos fatores que estiveram na génese deste renascimento da prática filarmónica na região da Lezíria Ribatejana, bem como os elementos que possibilitaram o seu desenvolvimento sustentado e a subsequente prosperidade durante a década de 1980. Para tal, parte-se do pressuposto de que o contexto de transformações sociopolíticas desencadeadas pelo fim do regime ditatorial e a emergência do regime democrático desempenhou um papel central na redefinição dos paradigmas de organização, participação e financiamento das bandas filarmónicas. A abertura do tecido social possibilitou, entre outros aspetos, a inclusão das mulheres nas estruturas filarmónicas, até então predominantemente masculinas, o que representou uma mudança significativa na composição e dinâmica destas organizações.

Paralelamente, salienta-se o papel estruturante desempenhado pelas escolas de música associadas às próprias bandas, bem como por diversas iniciativas locais de ensino musical, que contribuíram decisivamente para a formação de novos músicos, garantindo a renovação geracional e a continuidade da prática filarmónica. A relação entre as bandas e os poderes autárquicos, as instituições culturais locais e regionais, bem como os organismos governamentais, revelou-se igualmente determinante para o fortalecimento da atividade. Este apoio institucional permitiu resolver constrangimentos materiais relevantes, nomeadamente no que respeita à aquisição e manutenção de instrumentos musicais, fardamentos e demais recursos logísticos essenciais ao funcionamento das bandas.

Importa também destacar a cooperação entre bandas, visível na partilha de recursos, intercâmbio de músicos e realização de eventos conjuntos, que fortaleceu o sentimento de pertença e solidariedade no seio do movimento filarmónico regional. Um caso paradigmático desta dinâmica colaborativa é o da Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja, projeto

pioneiro em Portugal, cuja implementação constituiu um marco inovador no panorama nacional, ao conjugar pedagogia musical, formação artística e intervenção social.

Outro fator de relevância foi a integração de Portugal na Comunidade Económica Europeia, em 1986, a qual teve repercussões diretas na vida das coletividades culturais, ao possibilitar o acesso a novos fundos e apoios que contribuíram para mitigar dificuldades de ordem material, humana e financeira, anteriormente limitadoras da expansão e qualificação das bandas filarmónicas.

No domínio do apoio institucional, destaca-se a atuação de entidades como a F.C.G., cuja intervenção em favor da cultura foi decisiva em vários momentos; a F.P.C.C.R.; a F.N.A.T., posteriormente transformada em Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL); e, em especial, a Secretaria de Estado da Cultura (S.E.C.), através do Fundo de Apoio a Organismos Juvenis (F.A.O.J.). O conjunto destes apoios, articulado com o envolvimento das populações locais e o dinamismo das próprias bandas, permitiu não só a sobrevivência, mas também a ascensão e consagração da atividade filarmónica na Lezíria Ribatejana, com especial incidência na década de 1980, a qual se constituiu como um verdadeiro apogeu deste fenómeno sociocultural.

6.1. Concursos e Colóquios Sobre Filarmónicas e Bandas de Música Civis

6.1.1. Os I e II Grandes Concursos Nacionais de Filarmónicas e Bandas de Música Civis

Durante o período em análise, não obstante os constrangimentos já identificados no capítulo anterior – nomeadamente a escassa atenção institucional dedicada à maioria das bandas filarmónicas por parte dos poderes autárquicos e das entidades culturais — registaram-se, ainda assim, iniciativas que colocaram estas formações musicais no centro da atenção pública e política. A crescente visibilidade das bandas filarmónicas impulsionou diversas instituições, desde autarquias a organismos do Poder Político Central, a prestar apoio concreto a estas agremiações civis, traduzido sob a forma de subsídios financeiros, fornecimento de instrumentos musicais, fardamentos e partituras. Estes apoios visaram, de forma explícita, atenuar as dificuldades materiais e logísticas que afetaram o funcionamento das associações filarmónicas, procurando simultaneamente fomentar a sua estabilidade e continuidade.

O ponto de inflexão que inaugura este ciclo de maior reconhecimento institucional das bandas filarmónicas foi a realização do I Grande Concurso Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis, que decorreu entre 1959 e 1960, tendo posteriormente uma segunda edição organizada entre 1968 e 1971. Esta iniciativa foi promovida pela F.N.A.T., principal organismo estatal responsável pela dinamização dos tempos livres dos trabalhadores portugueses durante

o regime do Estado Novo. Apesar do seu carácter pontual, este primeiro concurso teve impacto significativo ao gerar novas dinâmicas culturais, nomeadamente através do incentivo à realização de concursos filarmónicos regionais, à organização de colóquios sobre a temática das bandas de música e à mobilização de estruturas administrativas e culturais em torno do fenómeno filarmónico. No entanto, a mobilização e o incremento de eventos especificamente destinados às bandas filarmónicas acentuaram-se apenas a partir de 1969, o que foi o início de uma nova etapa de visibilidade e valorização destas formações.

O regulamento do I Grande Concurso Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis[476] permite conhecer os objetivos estruturantes subjacentes à sua realização, nomeadamente a intenção da F.N.A.T. de promover uma formação artística mais eficaz e abrangente dos trabalhadores portugueses. De acordo com os termos regulamentares, estavam habilitadas a participar todas as bandas filarmónicas oriundas de Portugal Continental e das Ilhas Adjacentes, desde que possuíssem um mínimo de vinte executantes, todos eles músicos amadores. Era permitida a inclusão de antigos músicos profissionais, desde que tivessem cessado a atividade profissional há pelo menos seis meses e fizessem parte da banda concorrente há mais de um ano. O uso de fardamento adequado era condição obrigatória para a admissão no concurso. A inscrição processava-se mediante o preenchimento de boletins fornecidos pela F.N.A.T., com um prazo de submissão de noventa dias, a contar de 30 de Junho de 1959.

A estrutura do concurso previa três categorias, com três eliminatórias sucessivas em cada uma. A primeira fase decorreu a nível distrital, apurando os três primeiros classificados de cada distrito em cada categoria. Posteriormente, as bandas apuradas foram divididas geograficamente em duas zonas: Zona Norte e Zona Sul. A segunda eliminatória da Zona Norte teve lugar na cidade do Porto e incluía os distritos de Aveiro, Braga, Bragança, Coimbra, Guarda, Porto, Viana do Castelo, Vila Real e Viseu. Por sua vez, a eliminatória da Zona Sul realizou-se em Setúbal e abarcava os distritos de Beja, Castelo Branco, Évora, Faro, Leiria, Lisboa, Portalegre, Santarém e Setúbal. A opção por esta divisão baseou-se exclusivamente em critérios geográficos e não em diferenciações de carácter técnico ou artístico, o que justifica, por exemplo, a inclusão das bandas do distrito de Leiria na Zona Sul.

Relativamente às Ilhas Adjacentes, as duas primeiras eliminatórias decorreram "na capital de cada ilha", apurando-se os melhores classificados de cada categoria para a fase final, que teve lugar na cidade de Lisboa. O regulamento previa a realização da primeira eliminatória nos

[476] Arquivo Histórico da Fundação INATEL, *I Grande Concurso Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis – Regulamento*, 1959, PT/AHI/F.N.A.T./P/PA/AC003.

meses de outubro, novembro e dezembro de 1959, sendo a segunda fase calendarizada para a Primavera de 1960. A terceira e última fase realizou-se a 23 de setembro de 1960[477].

No que respeita ao conteúdo artístico das provas, todas as bandas apresentaram, na primeira eliminatória, uma marcha à sua escolha e uma peça imposta pela organização. Já na segunda eliminatória, as exigências variavam consoante a categoria: na primeira categoria, as bandas deviam interpretar uma obra de um compositor clássico, com duração até vinte minutos, escolhida livremente, além da peça imposta; na segunda categoria, a peça livre não poderia ultrapassar os quinze minutos; e, na terceira categoria, o limite máximo da peça livre era de dez minutos. Em todas as categorias, a organização determinava uma peça comum adicional a ser interpretada. As partituras podiam ser adquiridas a preços reduzidos junto da Segunda Secção da F.N.A.T., entidade que também assegurava os custos de transporte (com base em tarifários ferroviários ou rodoviários), bem como o alojamento e a alimentação dos participantes na fase final.

Os prémios atribuídos variavam consoante a categoria. Na primeira categoria, o primeiro classificado recebeu 25.000$00, um troféu em prata, diploma e fita de homenagem para o estandarte; o segundo e o terceiro classificados receberam 10.000$00 e 5.000$00, respetivamente. Na segunda categoria, os prémios monetários foram de 15.000$00, 8.000$00 e 4.000$00 para os três primeiros lugares, enquanto na terceira categoria os valores corresponderam a 10.000$00, 5.000$00 e 3.000$00. Para além destes, todos os maestros das bandas premiadas foram agraciados com medalhas e diplomas. Acrescentaram-se ainda os troféus especiais comemorativos do XXV Aniversário da F.N.A.T. e de Mérito Artístico.

A composição dos júris refletia uma articulação entre diferentes esferas institucionais e musicais. Nas duas primeiras eliminatórias, o júri integrou o Inspetor Musical da F.N.A.T., o Secretário do Concurso, representantes da Emissora Nacional de Radiodifusão, da F.P.C.C.R., bem como um funcionário da Segunda Secção da F.N.A.T.. Já na terceira eliminatória, o corpo de jurados foi alargado, passando a incluir também o Diretor do Pelouro Cultural da F.N.A.T., o Maestro-Chefe da Banda da Guarda Nacional Republicana, um representante da Orquestra Sinfónica do Porto e um delegado do Sindicato Nacional dos Músicos.

[477] Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho. Festival de Encerramento do I Grande Concurso Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis – Integrado nas comemorações do XXV aniversário da F.N.A.T. e realizado no Pavilhão dos Desportos com a presença de Sua Excelência o Senhor Presidente da República. Lisboa, 23 de setembro de 1960, PT/AHI/F.N.A.T./P/PA/AC003.

Assim, o I Grande Concurso Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis constituiu uma iniciativa de relevância histórica que, ainda que constituindo um evento pontual, assumiu uma dimensão estruturante para o reconhecimento e valorização das bandas filarmónicas no seio das políticas culturais do Estado Novo. Este evento, além de conferir visibilidade pública e prestígio às bandas civis amadoras, serviu como instrumento de mobilização social, de fomento do associativismo e de difusão de práticas musicais em larga escala, revelando-se um marco importante na história das filarmónicas portuguesas.

Ambos os Grandes Concursos Nacionais tiveram em Pedro de Freitas uma figura central, quer na sua organização, quer na sua promoção e posterior reflexão crítica. Segundo Freitas[478], no I Concurso inscreveram-se 98 bandas filarmónicas, das quais 89 provinham de Portugal Continental e nove das Ilhas Adjacentes. A distribuição das bandas pelas diferentes categorias foi assim constituída: 19 na primeira, 31 na segunda e 48 na terceira, o que evidencia uma maior representatividade das bandas de menor dimensão ou com menor capacidade técnica, presumivelmente por razões relacionadas com o nível artístico, recursos financeiros ou estrutura organizacional. No entanto, 20 dessas bandas acabaram por desistir, o que se pode relacionar com as exigências regulamentares, os custos logísticos ou a dificuldade de manutenção de uma formação estável. Apesar disso, dezassete dos dezoito distritos do território continental estiveram representados, sendo Viana do Castelo a única exceção — uma ausência significativa, que levanta questões sobre as condições locais de desenvolvimento musical ou sobre a articulação entre as estruturas regionais e a F.N.A.T.

O concurso constituiu também uma oportunidade para bandas da região da Lezíria Ribatejana, destacando-se a participação de quatro agrupamentos: na segunda categoria, a Sociedade Euterpe Alhandrense e o Ateneu Artístico Vilafranquense; na terceira, a Sociedade Filarmónica União Samorense e a Filarmónica Benaventense. Os desempenhos destas bandas foram modestos: a Euterpe Alhandrense classificou-se em 12.º lugar na primeira eliminatória e não passou à fase seguinte; o Ateneu Artístico Vilafranquense ficou em 16.º e, embora apurado, foi desqualificado na segunda eliminatória por violação das regras — dois músicos profissionais, alheios à banda, participaram indevidamente nas provas. A União Samorense foi eliminada ainda na primeira fase, enquanto a Filarmónica Benaventense desistiu da competição. Por conseguinte, nenhuma destas bandas alcançou a terceira e última fase do concurso.

[478] FREITAS, Pedro de. *O I Concurso Nacional de Bandas Civis: Madeira e Açores – Belezas de Portugal*. Barreiro: edição de autor, 1965, pp.196, 199, 257, 267-274.

Em contraste, a Sociedade Filarmónica Cartaxense, pertencente ao concelho do Cartaxo — que possui freguesias integradas na Lezíria Ribatejana, como Valada — obteve um resultado notável, ao alcançar a fase final e conquistar o troféu "Mérito Artístico de Primeira Classe" na segunda categoria. Este sucesso revela não só a qualidade musical da banda, mas também o investimento local em estruturas organizadas e sustentadas de prática filarmónica.

A fase final do concurso decorreu nos dias 21, 22 e 23 de Setembro de 1960, no Pavilhão dos Desportos, em Lisboa, com a presença de 637 músicos filarmónicos. Os vencedores das três categorias foram, respetivamente: a banda do Centro Artístico do Pejão (Castelo de Paiva, Aveiro), a Sociedade de Instrução Musical da Quinta do Anjo (Palmela, Setúbal) e a Sociedade Filarmónica Visconde de Alcácer (Alcácer do Sal, Setúbal). A escolha destas bandas vencedoras, provenientes de diferentes regiões do país, é indicativa da diversidade geográfica da atividade filarmónica e do modo como o concurso permitiu uma visibilidade nacional para agrupamentos frequentemente confinados à escala local.

O impacto cultural e social deste primeiro concurso foi amplamente reconhecido, inclusive pela própria F.N.A.T., que no documento do *Festival de Encerramento*[479] do certame refere o "despertar de interesse" suscitado pelas bandas filarmónicas entre as populações e as entidades locais. Estas passaram a ser vistas como elementos fundamentais da Cultura Popular, potenciando um "grande movimento de solidariedade" em torno destas formações musicais. Tal movimento conduziu à revitalização de agrupamentos anteriormente inativos, bem como à criação de escolas populares de música, especialmente nos meios rurais, onde a oferta de formação artística era limitada ou inexistente. Esta mobilização espontânea demonstra o potencial das bandas enquanto catalisadoras de dinâmicas sociais e educativas.

No entanto, apesar do sucesso da primeira edição, apenas cerca de uma década mais tarde foi possível organizar o II Concurso Nacional de Bandas de Música Civis. De acordo com Pedro de Freitas[480], o longo intervalo deveu-se à exigência de um investimento financeiro avultado, que a F.N.A.T. não conseguiu mobilizar em tempo útil. Tal circunstância sublinha as

[479] Arquivo Histórico da Fundação INATEL, *Festival de Encerramento do I Grande Concurso Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis*, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Lisboa, 23 de setembro de 1960, PT/AHI/F.N.A.T./P/PA/AC003.

[480] Arquivo Histórico da Fundação INATEL, *Subsídios Para Uma Conferência de Imprensa: A F.N.A.T. – As Filarmónicas – Os Concursos de Bandas Civis*, Pedro de FREITAS, Lisboa, 27 de julho de 1970, PT/AHI/F.N.A.T./P/PA/AC003.

fragilidades estruturais de um modelo que, embora ambicioso, dependia fortemente do financiamento estatal e da vontade política para se concretizar.

Na segunda edição, o número de candidaturas foi substancialmente inferior ao da anterior. Das 533 bandas filarmónicas convidadas, apenas 55 se inscreveram, correspondendo à participação de 1917 músicos, 29 maestros profissionais e 26 maestros amadores. Esta quebra de adesão pode ser interpretada à luz de diversos fatores: desde constrangimentos logísticos ou financeiros, até à perceção de que as exigências do concurso poderiam não compensar os benefícios esperados. Freitas refere ainda que 104 bandas das Ilhas Adjacentes foram convidadas, tendo 16 concorrido, num total de 567 músicos. Na Zona Sul participaram 19 das 191 bandas convidadas (621 músicos), enquanto na Zona Norte se inscreveram 20 das 238 bandas convocadas (729 músicos). Estes dados evidenciam uma resposta moderada à iniciativa, talvez refletindo o desgaste do entusiasmo gerado pela primeira edição ou um conjunto de dificuldades práticas associadas à deslocação, preparação e financiamento das bandas.

Adicionalmente, é relevante notar que algumas bandas solicitaram previamente à F.N.A.T. verbas no montante de 10.000$00 para cobrir despesas, obtendo assim garantias antes de se comprometerem formalmente com a participação no concurso. Outras, segundo o próprio Freitas, recusaram-se a participar por "comodismo", revelando que funcionavam essencialmente em regime sazonal, apenas "para exploração de Festas". Esta observação crítica denuncia uma realidade ambígua no seio do universo filarmónico: por um lado, o compromisso sério de muitas bandas com a prática musical regular e o desenvolvimento artístico; por outro, a existência de agrupamentos cuja atividade se reduzia à prestação de serviços em eventos festivos, sem uma estrutura pedagógica ou associativa consolidada.

A dotação financeira atribuída às bandas concorrentes foi, contudo, significativa. Às 48 bandas da segunda eliminatória foram reservados 282.000$00 em prémios, enquanto às 14 bandas finalistas foi distribuído um montante total de 194.000$00. Todos os encargos com transporte e alojamento foram igualmente assegurados pela F.N.A.T., o que sugere uma tentativa de mitigar os custos de participação e democratizar o acesso ao concurso.

Com o intuito de aprofundar a compreensão do funcionamento do II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Civis torna-se indispensável proceder a uma análise sistemática e comparativa entre os regulamentos das duas edições do certame, destacando os elementos

diferenciadores da segunda edição[481], a qual introduziu significativas alterações no modelo organizativo e normativo. Tais transformações revelam não só uma tentativa de aperfeiçoamento da estrutura competitiva, como também uma resposta às exigências logísticas, financeiras e artísticas decorrentes da ampla adesão e dos desafios verificados na edição inaugural.

O II Concurso Nacional foi concebido com um modelo de organização em três fases, mas, ao contrário da primeira edição, introduziu uma divisão suplementar em quatro séries de carácter geográfico e cronológico, tendo cada série decorrido num ano distinto entre 1968 e 1971. Esta estratégia de dispersão temporal e espacial permitiu uma maior racionalização dos recursos e uma gestão mais equilibrada do esfoço operacional. Assim, a Série A compreendeu as bandas dos arquipélagos da Madeira e dos Açores, com provas realizadas em 1968, nas cidades do Funchal, Angra do Heroísmo, Horta e Ponta Delgada. Em 1969, teve lugar a Série B, relativa à Zona Sul do Continente, com provas nas cidades de Setúbal (primeira eliminatória) e Évora (segunda eliminatória). A Série C, correspondente à Zona Norte, realizou-se em 1970, com Coimbra e Porto como cidades anfitriãs. Por fim, a Série D correspondeu à fase final do concurso, realizada em Lisboa em 1971.

Em termos de critérios classificativos, o regulamento do II Concurso introduziu uma divisão por categorias baseada no número de músicos que compunham cada agrupamento: a primeira categoria exigia um mínimo de 33 músicos, a segunda 27 e a terceira 19. Esta segmentação visava garantir uma maior homogeneidade competitiva, evitando que bandas com recursos humanos substancialmente diferentes competissem entre si em condições desiguais. No entanto, previu-se a possibilidade das bandas que não atingissem o número mínimo de executantes recorrerem à inclusão de músicos externos, desde que estes não pertencessem a agrupamentos também inscritos na competição e fossem devidamente identificados no ato da inscrição. Esta cláusula, enquanto oferecia alguma flexibilidade às bandas de menor dimensão, levantava questões sobre a representação artística e a fidelidade ao corpo efetivo dos agrupamentos.

Outra cláusula normativa inovadora foi a exclusão explícita de músicos civis profissionais, músicos militares no ativo, bem como sargentos e cabos reformados, da possibilidade de participação, procurando-se, desta forma, preservar o carácter amador e associativo do

[481] Arquivo Histórico da Fundação INATEL, *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Civis: Regulamento*, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Lisboa, 1968. PT/AHI/F.N.A.T./P/PA/AC003.

concurso. Aos maestros, por sua vez, foi imposto o limite de participação numa única banda, medida que visava garantir o compromisso exclusivo com um projeto artístico e evitar sobreposições ou duplicações de responsabilidade.

Tal como na edição anterior, o II Concurso manteve a atribuição de prémios acessórios à competição principal, nomeadamente os prémios de desfile, atribuídos às três bandas com melhor apresentação visual e disciplinar, com valores de 1.800$00, 1.600$00 e 1.400$00, respetivamente. Estes prémios visavam valorizar não só a execução musical, mas também a componente performativa e cívica das bandas em espaço público. No que se refere aos prémios atribuídos na segunda fase do concurso, as quatro bandas melhor classificadas da primeira categoria receberam 7.000$00 cada, as seis primeiras da segunda categoria 6.000$00 e as seis primeiras da terceira categoria 5.000$00. Já na fase final, os prémios monetários foram substancialmente mais elevados, distribuindo-se, na primeira categoria, por valores entre os 20.000$00 e os 16.000$00, na segunda entre os 16.000$00 e os 12.000$00, e na terceira entre os 12.000$00 e os 8.000$00, consoante a ordem de classificação. Para além dos montantes atribuídos, as bandas finalistas receberam ainda diplomas, taças e fitas de homenagem, sendo também concedida uma medalha honorífica ao maestro de cada uma dessas bandas — gesto simbólico de reconhecimento pela direção artística e pedagógica do agrupamento.

Quanto aos resultados do concurso, destacaram-se como vencedoras da terceira categoria a Sociedade Filarmónica Vestiarense Monsenhor José Cacela (Vestiaria, Alcobaça, Leiria), da segunda categoria a Sociedade de Instrução Musical da Quinta do Anjo (Palmela, Setúbal), e, na primeira categoria, um empate entre a Banda de Música da Trofa e a Sociedade Filarmónica Fafense "Banda de Revelhe" (Fafe, Braga)[482]. Apesar de nenhuma das bandas da Lezíria Ribatejana que haviam participado no primeiro concurso ter concorrido na segunda edição, registou-se, ainda assim, a presença de três agrupamentos desta região na terceira categoria: a banda dos Bombeiros Voluntários de Salvaterra de Magos, a Sociedade Filarmónica Benaventense e a Sociedade Filarmónica Alpiarcense 1.º de Dezembro[483]. A ausência de outras formações emblemáticas da região, como a banda do Centro Cultural Azambujense, sugere,

[482] Arquivo Histórico da Fundação INATEL, *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Civis: 1968-1971. Opúsculo*, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Lisboa, s.d. PT/AHI/F.N.A.T./P/PA/AC003.

[483] Arquivo Histórico da Fundação INATEL, *II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Civis: Sessões realizadas da 1ª Eliminatória da Série B*, agosto de 1969, Setúbal, PT/AHI/F.N.A.T./P/PA/AC003.

eventualmente, a existência de fragilidades organizativas, dificuldades financeiras ou desmotivação perante a rigidez do regulamento e os encargos logísticos da deslocação e da participação.

A análise comparada entre as duas edições do Concurso Nacional de Bandas de Música Civis revela que ambos os certames só foram possíveis graças ao envolvimento de uma instituição com consideráveis meios financeiros e capacidade de articulação com o poder político central, como era o caso da F.N.A.T. Esta entidade, cuja missão incluía a promoção de atividades culturais e recreativas no seio da classe trabalhadora, assumiu — com a promoção dos Grandes Concursos Nacionais — um papel central no fomento do movimento filarmónico português, proporcionando às bandas amadoras uma oportunidade inédita de visibilidade, formação e reconhecimento público. O impacto destes concursos fez-se sentir não só na valorização interna dos agrupamentos, como também na sua perceção externa por parte das populações e das autarquias locais, que passaram a encarar as bandas filarmónicas como agentes essenciais da Cultura Popular e instrumentos eficazes de coesão social.

Contudo, nem todas as bandas responderam positivamente ao apelo da F.N.A.T. para a participação na segunda edição do concurso. No entanto, como já mencionado, algumas formações recusaram-se a participar por se encontrarem fragilizadas do ponto de vista associativo e financeiro, enquanto outras procuraram assegurar previamente o financiamento das suas despesas, solicitando adiantamentos antes da inscrição. Esta tensão entre a dimensão cultural e a sustentabilidade financeira dos agrupamentos reflete, em última instância, os limites estruturais do Movimento Filarmónico Português de então, profundamente dependente de apoios externos e da boa vontade das entidades promotoras.

Em síntese, o II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Civis constituiu um esforço complexo e ambicioso de valorização do património musical amador em Portugal, apresentando avanços significativos em termos de organização, normatização e distribuição de recursos. As alterações introduzidas ao regulamento resultam de uma tentativa clara de institucionalização e profissionalização dos mecanismos de avaliação, assim como uma preocupação com a justiça competitiva e com o rigor artístico. Apesar das dificuldades encontradas, os concursos da F.N.A.T. deixaram um legado duradouro, contribuindo para o reforço da identidade das bandas filarmónicas e para a consolidação de práticas culturais de base social que ainda hoje continuam a marcar o panorama musical português.

6.1.2. Concursos Regionais e Festivais de Bandas de Música

A realização de concursos e festivais regionais de bandas filarmónicas em Portugal, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, constituiu um importante fenómeno de valorização cultural, articulação territorial e dinamização do movimento filarmónico português. Este tipo de iniciativas, frequentemente integradas em feiras regionais, certames agroindustriais ou programas culturais municipais, surgiu como resposta à necessidade de promover, reconhecer e estimular a atividade das bandas de música civis, cuja relevância social, educativa e identitária se consolidou ao longo das décadas nas diversas regiões do país. No Ribatejo, esta valorização encontrou expressão emblemática no I Concurso Regional de Bandas de Música do Ribatejo, realizado em 1969 no contexto da XVI Feira do Ribatejo e VI Feira Nacional de Agricultura, em Santarém. A iniciativa destacou-se não só pela sua inserção num evento de grande projeção nacional, mas sobretudo por constituir um exemplo concreto de como os modelos de concursos musicais, já ensaiados a nível nacional, foram adaptados e reproduzidos em contextos regionais, promovendo a descentralização das políticas culturais e a proximidade com os habitantes locais.

Neste contexto, a presente análise propõe-se estudar de forma aprofundada a organização, a estrutura e os impactos socioculturais do I Concurso de Bandas Ribatejanas, considerando-o como um marco relevante na história recente da música filarmónica na região. Para além disso, alargar-se-á o olhar analítico à realização de outros festivais e concursos musicais que, em diferentes regiões do país, surgiram após os dois Concursos Nacionais de Bandas de Música Civis promovidos pela F.N.A.T.. Através da análise comparativa dessas iniciativas, será possível compreender de que modo a promoção da atividade filarmónica assumiu contornos regionais próprios, adaptando-se às especificidades locais em termos de recursos disponíveis, práticas culturais e redes associativas. Ao mesmo tempo, pretende-se refletir sobre o papel destas competições enquanto dispositivos de reconhecimento artístico, instrumentos de formação musical e agentes de mobilização social, contribuindo para a consolidação da música de banda enquanto património cultural vivo e dinâmico

No contexto da XVI Feira do Ribatejo e VI Feira Nacional de Agricultura, realizada entre 1 e 15 de junho de 1969, em Santarém, a Comissão Organizadora introduziu no programa oficial do certame[484] uma iniciativa cultural de significativa relevância regional: o I Concurso Regional de Bandas de Música do Ribatejo. Esta proposta revelou-se estratégica no âmbito da valorização e salvaguarda da prática musical filarmónica na região, inserindo-se numa lógica mais ampla

[484] Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Periódicos & Etnografia, *Catálogo-Programa da VI Feira Nacional da Agricultura/XVI Feira do Ribatejo: 1 a 15 de junho*, Santarém, 1969.

de promoção da cultura musical popular e de reativação do tecido associativo filarmónico, em consonância com os desígnios de dinamização musical nacional promovidos pela F.N.A.T. por via do II Grande Concurso Nacional de Bandas de Música Civis, cuja segunda edição decorria na mesma altura.

A realização deste concurso regional traduziu uma preocupação concreta em estimular a continuidade e a vitalidade dos agrupamentos musicais que, à data, se encontravam em situação de fragilidade institucional ou mesmo de inatividade. Neste sentido, a Comissão Organizadora do certame apelou de forma expressiva à colaboração das câmaras municipais do Ribatejo, exortando-as a incentivarem a participação das bandas dos seus concelhos, bem como a disponibilizarem apoios financeiros para custear as despesas logísticas e operacionais inerentes à deslocação e preparação dos grupos participantes. Apesar desta estratégia de mobilização, nem todos os concelhos responderam positivamente: no caso do concelho de Azambuja, apenas a Filarmónica Recreativa Aveirense se fez representar, sinal evidente da debilidade organizacional e estrutural que afetava diversas coletividades filarmónicas da região[485].

Esta realidade é corroborada por fontes da imprensa regional da época, como o jornal *Vida Ribatejana*, de 31 de maio de 1969[486], que destacou as dificuldades de várias bandas em constituírem quadros musicais minimamente operacionais, devido à escassez de executantes. A solução mais recorrente passou, segundo o mesmo periódico, pela integração temporária de músicos externos ao agrupamento, prática tolerada pela organização e que visava garantir uma performance artística condigna durante as provas do concurso. Esta medida, embora pragmática, evidencia os constrangimentos vividos por muitas das bandas concorrentes e levanta questões relevantes quanto à representatividade das formações inscritas, no que toca à fidelidade das suas estruturas humanas originais.

Paralelamente, o jornal *Aurora do Ribatejo*, de 26 de abril de 1969[487], sublinhava o impacto positivo do anúncio do concurso na reanimação da prática musical coletiva, apontando que a própria expectativa de participação serviu de catalisador para que diversas bandas reunissem novamente os seus elementos e reiniciassem os ensaios, após períodos de desmobilização. Esta

[485] Concurso de Bandas Filarmónicas na Próxima Feira do Ribatejo. Em: *O Meu Jornal*, Azambuja, 1969, (156).

[486] A Banda dos Bombeiros de Salvaterra de Magos no Concurso de Bandas Ribatejana. Em: *Vida Ribatejana*, 31 de maio de 1969, (2626).

[487] A propósito do Concurso de Bandas Ribatejanas. Em: *Aurora do Ribatejo*. Benavente, 26 de abril de 1969, Ano V, (223).

reativação parcial de agrupamentos inativos traduz o papel mobilizador que estas iniciativas regionais podem desempenhar no fomento da prática musical social e na preservação do património filarmónico local.

O modelo organizativo do concurso seguiu a estrutura tripartida dos concursos nacionais, dividindo as bandas concorrentes por categorias definidas, presumivelmente, em função da sua dimensão instrumental e/ou grau de proficiência. A distribuição final incluiu seis bandas na primeira categoria, oito na segunda e doze na terceira, totalizando vinte e seis agrupamentos em competição. Esta adesão, apesar das ausências significativas de algumas bandas historicamente relevantes da região – nomeadamente as de Alhandra, Azambuja, Samora Correia e Vila Franca de Xira – configura, ainda assim, um número expressivo de participantes, atestando a capacidade de mobilização regional e o interesse suscitado pelo evento.

A edição de 12 de abril de 1969 do jornal *Aurora do Ribatejo*[488] identificava, de forma detalhada, as bandas concorrentes ao I Concurso Regional de Bandas de Música do Ribatejo, cuja enumeração pormenorizada permite compreender melhor a representatividade territorial e a diversidade das formações envolvidas. Esta informação, que será sistematizada na tabela que se segue, constitui uma base empírica importante para a análise das dinâmicas filarmónicas no Ribatejo no final da década de 1960, nomeadamente no que respeita à distribuição geográfica das bandas ativas, à sua capacidade de mobilização, e à resposta que deram a um apelo institucional à revitalização musical regional.

[488] Feira do Ribatejo – Concurso de Bandas. Em: *Aurora do Ribatejo*. Ano V. Benavente, (221), 12 de abril de 1969

Tabela 6.1. Bandas concorrentes ao I Concurso Regional de Bandas de Música do Ribatejo (1969).

1ª Categoria	2ª Categoria	3ª Categoria
Sociedade Filarmónica Gualdim Pais	Sociedade Filarmónica Incrível Pontevelense	Sociedade de Instrução Musical Filarmónica União Maçaense
Sociedade Filarmónica Cartaxense	Sociedade Instrução Musical Rossiense	Sociedade Recreativa Musical Azinhaguense 1º de Dezembro
Bombeiros Voluntários de Santarém	Sociedade Filarmónica Olhalvense	Sociedade Velha Filarmónica Riachense
Banda Operária Torrejana	Sociedade Artística Tramagalense	Banda Marcial de Almeirim
Sociedade Musical Mindense	Sociedade de Instrução Coruchense	Sociedade Filarmónica Ferreirense
Sociedade Filarmónica Benaventense	Sociedade de Instrução Musical de Abrantes	Filarmónica Recreativa Aveirense
	Filarmónica União Sardoalense	Sociedade Filarmónica Alcanedense
	Sociedade Musical União e Trabalho	Sociedade Musical Recreativa
		Sociedade Filarmónica Paialvense
		Sociedade Filarmónica Alpiarcense 1º de Dezembro
		Sociedade Filarmónica União Pedroguense
		Bombeiros Voluntários de Salvaterra de Magos

Fonte: Feira do Ribatejo – Concurso de Banda. Em: *Aurora do Ribatejo*. Benavente, 12 de abril de 1969, Ano V, (221).

Elaboração Própria.

No decurso do I Concurso Regional de Bandas de Música do Ribatejo foi possível observar não só uma expressiva adesão por parte de agrupamentos filarmónicos da região, mas também a revelação de níveis diferenciados de desempenho artístico entre as diversas categorias em que se estruturou a competição. Na primeira categoria, destinada a bandas com maior número de executantes e, presumivelmente, com mais sólida estrutura técnico-artística, foi atribuída a

vitória à Banda dos Bombeiros Voluntários de Santarém, instituição com longa tradição na prática musical e fortemente enraizada na vida cultural da capital ribatejana. Esta distinção não só confirmou o destaque da banda perante os seus pares regionais, como motivou manifestações públicas de reconhecimento e homenagem, nomeadamente por parte da autarquia e da população local. O segundo lugar foi atribuído à Sociedade Filarmónica Gualdim Pais, seguindo-se, por ordem classificativa, a Sociedade Operária Torrejana, a Sociedade Filarmónica Cartaxense e, por fim, a Sociedade Filarmónica Benaventense.

Na segunda categoria, o primeiro lugar coube à Sociedade de Instrução Coruchense, cuja vitória foi amplamente celebrada na vila de Coruche, onde o feito foi valorizado como sinal de afirmação cultural e revitalização do seu tecido associativo musical. A classificação prosseguiu com a distinção da Sociedade Filarmónica Incrível Pontevelense, em segundo lugar, e da Sociedade Filarmónica Olhalvense, em terceiro. Já na terceira categoria, de menor exigência instrumental e destinada a formações de estrutura mais modesta, a vitória foi atribuída à Filarmónica Recreativa Aveirense, representante do concelho de Azambuja. Em segundo e terceiro lugares posicionaram-se, respetivamente, a Banda Marcial de Almeirim e a Banda dos Bombeiros Voluntários de Salvaterra de Magos[489].

A análise cruzada de fontes jornalísticas regionais da época[490] permite perceber que o certame obteve um impacto considerável nas povoações de origem das bandas concorrentes, traduzindo-se em manifestações de apreço público, homenagens formais e um renovado interesse por parte das populações locais na atividade filarmónica. A título ilustrativo, organizaram-se homenagens em Santarém e Coruche, as quais assumiram não só um carácter festivo, mas também simbólico, sinalizando o reconhecimento das respetivas populações locais pela dedicação e qualidade artística dos agrupamentos vencedores.

Neste enquadramento, o I Concurso Regional de Bandas de Música do Ribatejo destacou-se como a iniciativa com maior visibilidade e repercussão no domínio filarmónico ribatejano na década de 1960. A sua importância excede o plano meramente competitivo, assumindo-se como um instrumento eficaz de promoção cultural, de reforço identitário das coletividades envolvidas e de revitalização do movimento filarmónico na região. A estrutura organizativa, os critérios classificativos e o estímulo à participação proporcionaram condições favoráveis para

[489] Classificação no Concurso Regional de Bandas de Música na Feira do Ribatejo. Em: *Vida Ribatejana*. 1969, (2630).

[490] *Aurora do Ribatejo*. Benavente, 28 de junho de 1969, Ano V, (232); *Vida Ribatejana*. 1969, (2630, 2635).

a mobilização e reestruturação de diversas bandas, algumas das quais enfrentavam dificuldades estruturais significativas.

Apesar do carácter marcadamente regional do concurso em análise, importa ainda destacar que, no período compreendido entre 1969 e 1986, ocorreram outros eventos com amplitude nacional que contribuíram, de forma igualmente relevante, para a dinamização do movimento filarmónico na Lezíria Ribatejana. Concursos e festivais de música de escala nacional, promovidos por instituições públicas e associativas, desempenharam um papel complementar à ação regional, funcionando como plataformas de visibilidade, intercâmbio artístico e estímulo à profissionalização parcial de algumas destas formações. Este entrelaçamento entre iniciativas regionais e nacionais configura, assim, um fenómeno articulado de revalorização da cultura musical de base social, que importa analisar de forma aprofundada para melhor compreender os processos de afirmação cultural e musical no Portugal do século XX.

É neste contexto que, no decurso de 1969, se realiza, em outubro, o 1.º Concurso de Aprendizes de Música de Bandas Civis, uma iniciativa da F.P.C.C.R. Este certame procurava estimular a aprendizagem musical entre os jovens integrados nas escolas de música filarmónicas, promovendo simultaneamente a sua revitalização enquanto espaços de ensino não formal[491]. Trata-se de um exemplo claro da articulação entre pedagogia musical e dinamização do tecido associativo, sendo relevante enquanto indicador das preocupações da época relativamente ao envelhecimento dos corpos musicais e à falta de renovação geracional.

Ainda no período do regime do Estado Novo, mas já próximo do seu termo, regista-se a realização do Grande Festival de Bandas de Música Civis da F.N.A.T., em Faro, a 14 de outubro de 1973. De acordo com fontes documentais como o historial da Sociedade Filarmónica Operária Amorense (Amora, Seixal, Setúbal)[492] e o registo monográfico dedicado ao Ateneu Artístico Vilafranquense[493], a banda desta última coletividade viria a obter o primeiro lugar neste festival, num evento simbólica e artisticamente importante.

Contudo, a mudança de paradigma no que respeita à vida associativa e cultural das bandas civis dá-se, de forma mais marcada, após a Revolução de 25 de Abril de 1974. O fim do Estado

---

[491] SOUSA, Pedro Marquês de. *As banda filarmónicas no distrito de Setúbal – Origem e evolução da sua atividade*. Setúbal: Federação das Coletividades do Distrito de Setúbal, 2016, p.86.

[492]Sobre Nós. Em: *SFOAmorense* [Em linha]. 2016 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://sfoa.webnode.pt/sobre-nos/#!

[493] SANTOS, David, 2008. *Ateneu Artístico Vilafranquense – Da Monarquia Constitucional à Adesão Europeia*. Lisboa: Edições Colibri, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, p.226

Novo inaugura um novo ciclo histórico, caracterizado pela consagração de direitos e liberdades fundamentais, incluindo a liberdade de expressão[494] e de associação[495]. Estas transformações estruturais permitiram às bandas filarmónicas um novo posicionamento no espaço público, traduzido numa intensificação da sua presença em eventos culturais, concertos e certames de diversa natureza.

Neste novo contexto político e cultural, ganha relevo a realização de festivais orientados para públicos juvenis e com objetivos formativos claramente delineados. O Festival de Jovens Músicos, levado a cabo em 1975 pela F.P.C.C.R., no âmbito das comemorações da Implantação da República, assumiu um papel de relevo ao proporcionar um espaço de participação ativa para jovens instrumentistas e coralistas oriundos de bandas filarmónicas de várias regiões do país[496]. Este tipo de evento procurava, de forma explícita, contrariar a estagnação de muitas escolas de música associativas, promovendo a sua reativação enquanto núcleos de aprendizagem artística e sociabilização juvenil.

De modo semelhante, em 1980, realiza-se o I Festival de Música Juvenil, inserido na II Feira Nacional da Cerâmica, em Caldas da Rainha, entre os dias 19 e 29 de julho. A documentação autárquica existente – nomeadamente uma carta da Câmara Municipal de Azambuja e um ofício da Câmara Municipal de Caldas da Rainha[497] – aponta para um convite dirigido à banda do Centro Cultural Azambujense, o que revela uma crescente colaboração entre os poderes locais e as coletividades musicais. Este festival insere-se na estratégia de valorização da juventude enquanto grupo fundamental para a revitalização do associativismo musical, sendo igualmente expressão do novo papel desempenhado pelas autarquias na dinamização cultural do território após a instauração do regime democrático.

Particularmente relevante foi, também, a anterior realização da Semana Nacional da Música, promovida pela Secretaria de Estado da Cultura e divulgada pela RTP entre 1 e 7 de

---

[494] Decreto-Lei n.º 199/74. Em: *Diário do Governo*. Série I de 14 de maio de 1974, (112).

[495] Decreto-Lei n.º 594/74. Em: *Diário do Governo*. Série I de 7 de novembro de 1974, (259).

[496] RTP. Festival de Jovens Músicos. Em: *Noticiário Nacional de Outubro* [Em linha]. Lisboa, 7 de outubro de 1975, 02:28 mn. [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/festival-de-jovens-musicos.

[497] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1980, pasta Correspondência. *Carta ao Presidente da Direcção do Centro Cultural Azambujense – I Festival de Música Juvenil*, Câmara Municipal de Azambuja, Azambuja, 3 de julho de 1980.

outubro de 1978[498], no âmbito das comemorações do Dia Internacional da Música. A apresentação do evento esteve a cargo do musicólogo João de Freitas Branco, figura de referência no meio musicológico português. Estima-se que cerca de 600 bandas amadoras tenham participado em concertos por todo o território nacional, num esforço concertado de mobilização cultural. Esta iniciativa, integrada nas celebrações do Conselho Internacional de Música, teve como objetivo principal inserir a música no quotidiano dos portugueses, conferindo-lhe uma função social e educativa, além do mero entretenimento. Constituiu, ainda, um momento de visibilidade pública da prática musical amadora e um sinal inequívoco do reconhecimento estatal do papel das bandas filarmónicas na vida cultural do país.

Já na década de 1980, a criação de novos modelos de parceria entre o sector empresarial e o associativismo musical é exemplificada pela organização do Festival de Bandas de Música da EDP. A iniciativa partiu de Humberto Biu, dirigente da Sociedade Filarmónica Palmelense (Palmela, Setúbal) e então diretor central financeiro da EDP, desafiado a organizar um evento no contexto das comemorações do 10.º aniversário da empresa. Este festival, realizado entre julho de 1984 e julho de 1986, procurou aliar a promoção institucional da EDP ao apoio efetivo à atividade cultural nas localidades onde a empresa detinha estruturas operacionais. Foram convidadas a participar todas as bandas filarmónicas do território continental português, num total de 594 agrupamentos, de acordo com o levantamento de Pedro Ralo[499]. A estrutura do festival foi organizada em três fases: uma primeira descentralizada, com festivais parciais nas localidades onde existiam centros de distribuição da empresa; uma segunda fase regional, realizada em Braga, Águeda, Bombarral, Sintra, Setúbal e Évora; e uma fase final, realizada em Lisboa. Das 114 bandas inicialmente concorrentes, 36 passaram à segunda fase e 11 à fase final. Entre os agrupamentos participantes, destacaram-se formações de referência como o Ateneu Artístico Vilafranquense, o Centro Cultural Azambujense e a Sociedade Filarmónica União Samorense.

A análise destas iniciativas mostra que os concursos e festivais realizados entre 1969 e 1986 contribuíram decisivamente para a dinamização da atividade filarmónica em Portugal. Estes eventos permitiram não só aferir o estado de funcionamento das bandas, frequentemente

[498] RTP. *Dia Internacional da Música* [Em linha]. 30 de setembro de 1978, 33:02 mn. [consult.] 2026-01-11]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/dia-internacional-da-musica.

[499] RALO, Pedro. Festival de Bandas de Música da EDP 1986. Em: *Our Music/ Our World*, organizado por PESTANA, Maria do Rosário. Lisboa: Edições Colibri, 2020, pp.331-2; SOUSA, 2016, pp.101-9.

marcadas pela escassez de executantes e pela debilidade estrutural das suas escolas de música, como também desencadearam dinâmicas de renovação organizacional e artística. A sua realização incentivou a captação de novos elementos, nomeadamente jovens, e fomentou a colaboração entre coletividades, autarquias e instituições públicas e privadas. Importa salientar que este processo de revitalização não se restringiu ao plano performativo. Os colóquios, encontros temáticos e debates organizados em torno do universo filarmónico desempenharam um papel fundamental na reconfiguração simbólica e funcional das bandas, contribuindo para a sua reintegração plena no espaço público e na vida cultural do Portugal democrático.

6.1.3. Colóquios Pelo Futuro das Bandas Civis

A promoção e revitalização das bandas filarmónicas em Portugal, particularmente a partir da segunda metade do século XX, não se concretizou apenas através da organização de eventos performativos, como concursos, festivais e desfiles. Com efeito, compreendeu-se que a simples colocação das filarmónicas em contexto de exibição pública, ainda que benéfica para a sua visibilidade e valorização social, não era, por si só, suficiente para resolver os problemas estruturais, organizacionais e pedagógicos que assolavam estas instituições. A complexidade das dificuldades enfrentadas por grande parte das bandas civis – desde a escassez de executantes jovens e de formação musical sistemática, passando pela degradação do património instrumental e pela ausência de apoios financeiros regulares, até à dificuldade de renovação dos corpos diretivos – exigia, por conseguinte, uma abordagem mais profunda e sistemática, que passasse pela reflexão crítica, pelo debate público e pela elaboração de propostas sustentadas de intervenção e reforma.

Foi nesse contexto que, desde finais da década de 1960 e ao longo das de 1970 e 1980, se assistiu à realização de diversos colóquios, congressos e mesas-redondas em torno da temática das bandas filarmónicas, quer em âmbito regional, quer em escala nacional. Estas iniciativas configuraram importantes momentos de partilha de experiências, de diagnóstico dos principais constrangimentos enfrentados pelo movimento filarmónico, e de formulação de estratégias para a sua dinamização e reestruturação. O seu valor residiu não só na identificação dos problemas concretos vividos pelas coletividades – como a falta de escolas de música, a desvalorização da figura do regente ou a ausência de políticas públicas culturais inclusivas – mas também na sua capacidade de fomentar redes de cooperação interinstitucional e de suscitar o interesse académico e político pela realidade das bandas amadoras.

Entre os encontros mais significativos neste percurso de reflexão destacam-se, pela sua relevância e impacto, os colóquios realizados nos anos de 1970, 1971, 1973 e 1984, os quais

reuniram dirigentes associativos, maestros, músicos, investigadores e representantes do Poder Local e Central, num esforço conjunto de análise da situação das bandas filarmónicas portuguesas. Estes colóquios permitiram não só mapear o estado do setor, como também propor medidas de ação imediata e delinear caminhos de médio e longo prazo para o fortalecimento do movimento filarmónico. A sua realização foi, igualmente, expressão da crescente consciência de que a preservação e desenvolvimento das bandas não podia ser encarada como uma responsabilidade exclusiva das próprias coletividades, mas como uma missão partilhada entre Estado, sociedade civil e o meio educativo.

Importa ainda destacar, neste domínio, a contribuição reflexiva de Humberto Biu, músico, dirigente associativo e profundo conhecedor do universo filarmónico, cuja intervenção escrita constituiu um relevante testemunho da realidade vivida por estas instituições no último quartel do século XX. Através da sua análise, Biu denunciou as fragilidades estruturais das bandas, apontou a importância da formação de músicos jovens e defendeu um modelo de apoio público que conjugasse o respeito pela autonomia associativa com a implementação de políticas culturais coerentes e integradas. A sua reflexão inseriu-se numa tradição crítica que compreendeu a filarmonia não só como expressão artística popular, mas como fenómeno sociocultural complexo, profundamente enraizado na vida social e merecedor de atenção científica e institucional.

Neste sentido, a organização de colóquios e a produção de pensamento crítico revelaram-se essenciais para a consolidação de um movimento filarmónico mais consciente das suas fragilidades e mais capacitado para responder aos desafios de modernização, continuidade e valorização cultural que se colocavam ao longo das décadas de 1970 e 1980, num Portugal em profunda transformação política e social.

A década de 1960, marcada por intensas transformações sociais e culturais em Portugal, assistiu à progressiva consciencialização por parte de várias entidades associativas sobre a crise que se abatia sobre o movimento filarmónico nacional. Embora a realização de concursos e festivais contribuísse visivelmente para dinamizar a atividade musical amadora, cedo se compreendeu que tais iniciativas não seriam suficientes para inverter o processo de declínio das bandas filarmónicas, que enfrentavam dificuldades estruturais de ordem organizacional, formativa e financeira. Em resposta a essa conjuntura desfavorável, começaram a surgir intervenções críticas com o objetivo de diagnosticar os problemas das bandas e propor soluções sustentáveis, que passavam, inevitavelmente, pela articulação entre o poder público, as coletividades e a sociedade civil.

Um dos primeiros documentos a sinalizar a urgência de apoio institucional ao movimento filarmónico foi a exposição intitulada *Salvem-se as Nossas Filarmónicas!* [500], entregue em 1967 pela F.P.C.C.R. ao S.N.I. Este documento constitui um marco na tomada de consciência formal da precariedade do setor, refutando a tese de que o declínio das bandas se devia a uma alegada mudança de hábitos culturais da população. Ao invés, responsabilizava diretamente a ausência de apoios concretos e de atenção por parte das autoridades públicas como fatores centrais na decadência das filarmónicas. A F.P.C.C.R. propunha um conjunto de medidas de apoio estatal, entre as quais: a atribuição de subsídios pontuais a bandas em comprovada necessidade; campanhas de promoção da atividade filarmónica junto da juventude; assistência técnica e financeira no que respeita ao instrumental; organização regular de encontros de bandas; salvaguarda dos coretos enquanto património cultural; realização de concursos de bandas; e a renovação do repertório filarmónico mediante convite a compositores contemporâneos.

É neste mesmo espírito de diagnóstico e proposta que se insere o I Congresso das Bandas de Música e Filarmónicas Civis do Concelho de Loures[501], realizado em novembro de 1970 com o apoio da F.P.C.C.R. Embora o seu âmbito geográfico fosse circunscrito à região de Loures, este congresso assume particular relevância por ter sido um dos primeiros momentos estruturados de debate coletivo sobre a situação das filarmónicas, oferecendo contributos de aplicação nacional. Participaram no evento os representantes das principais bandas civis do concelho – nomeadamente a Academia Recreativa Musical de Sacavém, a Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários de Fanhões, a Banda Recreativa de Bucelas, os Bombeiros de Loures, a Corporação dos Bombeiros Voluntários do Zambujal e a Sociedade Musical de Caneças – bem como instituições culturais como a própria F.P.C.C.R., a F.N.A.T., a Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos, e a Câmara Municipal de Loures.

Das sessões deste congresso emergiram várias constatações fundamentais sobre os desafios que as bandas enfrentavam, assim como propostas concretas de intervenção[502]. Uma das

[500] Salvem-se as Nossas Filarmónicas! Em: *Diário Popular*. 17 de outubro de 1967, Ano XXV, (8984), p.7.

[501] Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê Bandas e Congressos (1970/90), *Notícia Para a Imprensa – I Congresso das Bandas e Filarmónicas do Concelho de Loures*, Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio, Lisboa.

[502] Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê Bandas e Congressos (1970/90), *I Congresso das Bandas de Música e Filarmónicas Civis no Concelho de Loures – Conclusões*, Lisboa, novembro de 1970.

principais conclusões foi a necessidade de repensar o papel da Música – e das filarmónicas em particular – enquanto instrumento de "elevação cultural" e de promoção do "bem-estar social" das populações. Entre as propostas apresentadas, destaca-se a introdução do ensino musical no currículo do ensino primário, como forma de educar para a sensibilidade estética e de reforçar os valores morais e cívicos desde a infância. A renovação dos quadros de músicos foi também considerada urgente, defendendo-se a criação de cargos voluntários de monitor de música para ministrar aulas de iniciação e aperfeiçoamento técnico em cada coletividade. Esta solução, de carácter local e economicamente viável, permitiria colmatar a impossibilidade de contratar professores particulares, dado o reduzido valor dos subsídios municipais.

Outras propostas estruturantes incluíam a regulação da atividade das bandas pela Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos; o envolvimento direto do Ministério da Educação Nacional na promoção de relações entre as bandas e os estabelecimentos de ensino; a criação de bolsas de estudo para jovens com vocação musical; a implementação de descontos nos transportes públicos para músicos em deslocação a ensaios ou aulas; e a constituição de um seguro coletivo para situações de risco em serviço. O congresso propôs ainda a institucionalização de eventos anuais, como a realização de três concertos por ano por cada banda em diferentes freguesias, bem como a concentração de todas as bandas do concelho em Loures nas comemorações do aniversário do município, com financiamento da câmara. A nível organizacional, foi recomendada a criação de reuniões bimestrais entre as bandas, alternando as sedes por ordem alfabética, e a constituição de uma Comissão Municipal, integrada no Pelouro da Cultura, com a função de interligar as filarmónicas e a autarquia.

Apesar de não se ter realizado na área da Lezíria Ribatejana, o impacto deste congresso ultrapassou as fronteiras do concelho de Loures. Algumas das resoluções ali discutidas viriam a ser aplicadas, anos mais tarde, em iniciativas desenvolvidas por bandas da região ribatejana, nomeadamente pelo Centro Cultural Azambujense e pela Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja. Tal facto reforça a importância do congresso como modelo de reflexão e intervenção, cujo valor reside não só no conteúdo das suas deliberações, mas sobretudo no processo participativo que inaugurou, mobilizando diferentes atores institucionais e associativos em torno de um objetivo comum: garantir a continuidade e dignificação do movimento filarmónico português.

O I Colóquio Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis, realizado em 1971 no âmbito da VIII Feira Nacional da Agricultura e XVIII Feira do Ribatejo, em Santarém, constituiu um marco relevante na história da reflexão crítica sobre o papel das bandas filarmónicas na sociedade portuguesa. Este colóquio, promovido pela F.P.C.C.R., em

colaboração com a Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos e a Comissão Executiva da Feira[503], inscreve-se num ciclo de iniciativas destinadas não só à promoção da atividade musical amadora, mas, sobretudo, à análise dos desafios enfrentados por estas formações e à formulação de propostas concretas de valorização e integração das filarmónicas no tecido social, educativo e cultural do país.

De acordo com o periódico *A Voz Ribatejana*, de 10 de julho de 1971[504], o colóquio contou com a intervenção da Sociedade Filarmónica União Samorense (S.F.U.S.), cuja comunicação se revelou particularmente elucidativa do pensamento emergente sobre o papel das filarmónicas enquanto agentes de desenvolvimento cultural e social. A S.F.U.S. sublinhou a importância da atividade musical tanto na educação como na formação intelectual dos indivíduos, realçando a sua contribuição não só para a elevação cultural das populações, mas também para a sua coesão social e bem-estar. Esta perspetiva integra-se numa compreensão alargada do fenómeno filarmónico, em que a prática musical se apresenta como ferramenta de democratização cultural e de promoção do capital humano.

Um dos pontos mais relevantes da intervenção da S.F.U.S. prende-se com a perceção de uma mudança no paradigma de apoio às bandas. Tradicionalmente votadas ao esquecimento pelas autoridades e limitadas ao esforço dos habitantes locais, as bandas começavam a beneficiar de uma nova compreensão por parte das entidades oficiais, sensibilizadas para o papel estruturante destas formações na vida coletiva. Tal mudança de atitude institucional, que coincide no sentido da participação e valorização da Cultura Popular, era, segundo a S.F.U.S., visível na intenção do Ministério da Educação Nacional em incorporar o ensino musical nas escolas primárias. Esta proposta refletia e confirmava resoluções previamente discutidas no I Congresso das Bandas de Música e Filarmónicas Civis do Concelho de Loures, realizado em 1970, nomeadamente no que diz respeito à necessidade de educar desde cedo para a música, garantindo, simultaneamente, o rejuvenescimento dos quadros das bandas.

A proposta da S.F.U.S. para a implementação prática deste ensino musical consistia na integração dos músicos filarmónicos, previamente formados em cursos de Formação Musical

---

[503] Catálogo-Programa da VIII Feira Nacional da Agricultura/ XVIII Feira do Ribatejo de 6 a 20 de junho de 1971. Em: Luísa BARBOSA. *Feira Nacional de Agricultura/ Feira do Ribatejo*. Santarém: Comissão Executiva da Feira Nacional de Agricultura/ Feira do Ribatejo, 1988, pp.77-80; MADUREIRA, 2019, pp.158-9.

[504] De Samora Correia – Em Volta do Iº Colóquio Nacional de Filarmónicas e Bandas Civis. Em: *A Voz Ribatejana.* 10 de julho de 1971, (12), p.2.

resultantes de protocolos entre o Ministério da Educação, a F.N.A.T. e a F.C.G., como docentes pagos em escolas primárias das suas freguesias ou concelhos. Este modelo permitiria uma ligação direta entre a escola e as filarmónicas, reforçando a continuidade da formação musical e assegurando uma inserção profissional e social mais consistente para os músicos amadores. A sugestão revela uma visão integrada das políticas culturais e educativas, onde o ensino artístico se articula com as dinâmicas locais e com a valorização do associativismo cultural.

Em consonância com as conclusões do Congresso de Loures, os representantes da S.F.U.S. voltaram a apelar à criação de mecanismos de apoio aos músicos filarmónicos, como descontos ou gratuidade nos transportes coletivos e a instituição de um Seguro de Vida ou de Acidentes Pessoais. Estas medidas, justificadas pela frágil condição económica da maioria dos músicos amadores, visavam não só a proteção social destes agentes culturais, mas também a sua dignificação enquanto parte integrante do tecido cultural e artístico do país. A intervenção da S.F.U.S. evidencia, assim, uma consciência crítica sobre a desigualdade no acesso e na valorização das práticas musicais, propondo soluções realistas e estruturantes.

Por fim, a comunicação apelou à necessidade de uma diferenciação criteriosa na atribuição de subsídios às bandas por parte das câmaras municipais, atendendo às disparidades financeiras entre autarquias. Tal diferenciação deveria ser complementada com o envolvimento direto das empresas no apoio às filarmónicas, com o argumento de que este investimento traria benefícios diretos para os próprios empregadores, ao promover trabalhadores mais realizados, com maior desenvolvimento intelectual e, consequentemente, mais produtivos. Esta visão funcionalista da cultura, enquadrada na lógica do bem comum, reflete uma tentativa de inserir o apoio às filarmónicas num quadro de racionalidade económica e social, tornando mais tangível e persuasiva a sua reivindicação de apoio.

A comunicação da S.F.U.S., inserida no contexto mais alargado do I Colóquio Nacional de Filarmónicas e Bandas de Música Civis, revela-se, assim, como um documento programático de grande valor histórico e sociológico. Ao articular a defesa da prática filarmónica com propostas concretas de política educativa, proteção social e incentivo financeiro, este discurso mostra uma clara tentativa de institucionalizar e profissionalizar um setor até então relegado à margem das políticas culturais do Estado. A análise do conteúdo e contexto deste colóquio permite apreender os contornos do processo de revitalização do associativismo musical amador em Portugal durante o período que antecede a Revolução de Abril de 1974, revelando-se particularmente elucidativa para a compreensão das dinâmicas socioculturais que enformaram a reorganização das práticas filarmónicas. Simultaneamente, contribui para a identificação das tensões simbólicas e das condições materiais subjacentes à reconfiguração do campo

filarmónico, com especial incidência nas bandas de música da Lezíria Ribatejana, enquanto expressão territorial concreta de um fenómeno nacional mais amplo.

As últimas iniciativas de debate promovidas durante o regime do Estado Novo relativas à situação das bandas filarmónicas portuguesas datam de 1973, materializando-se num conjunto de mesas-redondas organizadas pela F.P.C.C.R. sob o título *As Filarmónicas e a Educação Musical – Presente e Futuro*. À semelhança dos encontros precedentes, este ciclo de debates teve como principal objetivo a reflexão crítica sobre os desafios enfrentados pelas bandas de música civis e a identificação de estratégias que permitissem a sua revitalização através da valorização do ensino musical como meio de regeneração interna, nomeadamente pela renovação geracional dos seus executantes[505].

As sessões contaram com a presença de um vasto leque de instituições com intervenção no campo da educação e cultura musical em Portugal, demonstrando um esforço de articulação interinstitucional sem precedentes. Entre as entidades participantes destacam-se a Academia dos Amadores de Música, a Associação Portuguesa de Educação Musical, o Conservatório Nacional, a Direção-Geral da Cultura Popular, a F.N.A.T., a F.C.G., o Instituto de Meios Audiovisuais de Educação (I.M.A.V.E.), a Juventude Musical Portuguesa e o Secretariado para a Juventude. A estas juntaram-se, por livre iniciativa, alguns representantes de bandas filarmónicas, revelando o interesse crescente do tecido associativo musical em participar ativamente na redefinição do seu papel na sociedade portuguesa.

Apesar dos esforços então em curso — como os Grandes Concursos Nacionais de Bandas de Música Civis promovidos pela F.N.A.T., cursos de aperfeiçoamento destinados a regentes de bandas, a atribuição de subsídios e a doação de instrumentos por parte da F.C.G. — a situação de declínio estrutural das filarmónicas persistia. Este quadro crítico conduziu os participantes das mesas-redondas à constatação da necessidade de uma reformulação profunda do modelo filarmónico nacional, de modo a responder às transformações socioculturais verificadas ao longo do século XX. A génese oitocentista destas instituições, fortemente ligada ao espírito liberal e à pedagogia informal da prática musical, mostrava-se desajustada face às novas exigências culturais e educativas da sociedade contemporânea.

Dentre as conclusões mais relevantes destacam-se: a crítica à sobreposição de interesses individuais em detrimento dos interesses coletivos das bandas, comprometendo a sua coesão e sustentabilidade; a defesa da introdução sistemática do ensino musical nas escolas primárias,

[505] Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Periódicos & Etnografia, Filarmónicas, Quem as Salva?. Em: *R&T Espetáculos*, 13 de outubro de 1973, (883), pp.22-30.

com vista à criação de uma relação precoce e contínua das crianças com as bandas; a necessidade de intervenção das câmaras municipais na garantia de condições adequadas para a realização de concertos, nomeadamente no que respeita ao acesso e à qualidade acústica[506] dos espaços; o apelo à criação, no seio do Conservatório Nacional, de um curso específico para a formação de regentes de filarmónicas; a extensão da atuação do I.M.A.V.E. às coletividades com bandas; a solicitação à Emissora Nacional e à R.T.P. para a promoção regular de programas de divulgação da atividade filarmónica; a denúncia da desigualdade na distribuição de apoios às 456 bandas existentes à data em território nacional (428 no continente e 28 nas ilhas adjacentes), nomeadamente em matéria de financiamento, fardamento, instrumental e repertório; e, finalmente, a proposta de reconhecimento oficial das bandas filarmónicas como entidades de utilidade pública, com extensão do estatuto de pessoa coletiva de direito e utilidade pública às associações onde estas se inserem.

Em síntese, estas mesas-redondas de 1973 representam o culminar de um esforço institucional de diagnóstico e de proposta, pautado por uma visão modernizadora que procurava integrar o universo filarmónico no quadro das políticas culturais e educativas emergentes. As propostas apresentadas revelam não só a consciência da gravidade do declínio das filarmónicas portuguesas, mas também uma tentativa concertada de produzir soluções estruturadas e sustentáveis, capazes de assegurar a continuidade e a relevância cultural destes agrupamentos musicais na sociedade portuguesa.

O colapso do regime autoritário do Estado Novo, ocasionado pela Revolução de 25 de Abril de 1974, não assinalou o fim dos colóquios e encontros dedicados à reflexão sobre o papel e os desafios das bandas filarmónicas em Portugal. Pelo contrário, observou-se um aumento significativo do número e da diversidade destes eventos no período pós-revolucionário. Esta intensificação deveu-se, em grande medida, às profundas transformações sociopolíticas e culturais desencadeadas pela Revolução, nomeadamente a democratização do acesso à cultura, a valorização do associativismo popular e a emergência de novas políticas públicas no domínio

[506] A acústica refere-se à característica que um espaço tem para a propagação e reflexão do som, o que afeta diretamente a qualidade sonora. Em espaços fechados pequenos o som concentra-se, enquanto em espaços fechados grandes e com poucos objetos, como uma igreja, existe uma maior difusão sonora. Contrariamente aos espaços abertos onde o som se dispersa completamente, nos espaços fechados de grande dimensão ocorre uma difusão sonora, mas não uma dispersão porque o som é refletido nas paredes e no teto.

da cultura e da educação. A análise detalhada deste fenómeno, bem como das suas implicações para o movimento filarmónico nacional, será desenvolvida num ponto posterior deste estudo.

Humberto Biu, figura interveniente na reflexão sobre o papel das bandas filarmónicas no panorama cultural português da segunda metade do século XX, redigiu um texto analítico[507] no qual sistematiza e comenta as recomendações emanadas de dois momentos particularmente significativos de debate e diagnóstico sobre o estado do associativismo musical amador: o Colóquio das Filarmónicas do Distrito de Setúbal, em 1978 — promovido pela Câmara Municipal de Palmela — e o Colóquio sobre Música Popular, em 1979 — organizado pelo INATEL, no contexto da preparação do Festival de Bandas de Música da EDP., realizado em 1984.

Biu inicia a sua análise com uma caracterização quantitativa do tecido filarmónico nacional à época, identificando a existência de 594 bandas em atividade no território de Portugal Continental, com uma distribuição regional desigual. As regiões Norte e Centro concentravam a maior parte destas formações, com 199 e 173 bandas respetivamente, seguindo-se a região do Tejo com 137, e a região Sul com 85. Esta geografia de implantação reflete uma longa tradição de enraizamento comunitário da prática filarmónica no Norte e Centro do país, sendo expressivo o número de bandas nos distritos de Lisboa (57) e Santarém (53), zonas que integram o espaço de estudo da Lezíria Ribatejana.

Entre os problemas identificados, Biu destaca o envelhecimento dos instrumentos musicais e a consequente degradação da qualidade sonora das formações, realidade agravada pela insuficiência de meios financeiros das coletividades para a aquisição de novo material ou a reparação do existente. A coexistência, no seio das bandas, de instrumentos com diferentes sistemas de afinação — nomeadamente "brilhante" e "normal" — constituía um entrave técnico à homogeneidade tímbrica e à coerência sonora dos agrupamentos, comprometendo a qualidade das execuções e o progresso musical dos seus membros.

Face a este panorama, o autor defende a necessidade de articulação entre as bandas filarmónicas e o sistema de ensino musical formal, nomeadamente através da integração destas no modelo educativo aplicado nas escolas do ciclo preparatório, o qual previa dois anos de formação musical obrigatória. Se, à data, os constrangimentos de ordem humana (escassez de professores e monitores) se encontravam parcialmente superados, persistiam lacunas materiais

[507] Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê Bandas e Congressos (1970/93), *Bandas de Música Civis e Amadoras e a sua valorização*. Humberto BIU, 26 de setembro de 1984.

e pedagógicas que condicionavam a efetiva operacionalização dessa integração. Biu defende, por isso, o reforço do instrumental das bandas e a formação de monitores qualificados, que pudessem assegurar o ensino nos núcleos de música das coletividades.

A análise evolui no sentido da redefinição estrutural e funcional das bandas filarmónicas, entendidas como organismos vivos que necessitam adaptar-se às transformações socioculturais ocorridas nas décadas recentes. Biu destaca, entre outras recomendações dos colóquios de 1978 e 1979, quatro eixos fundamentais: Ensino, Equipamento, Repertório e Dignificação.

No domínio do Ensino, propôs-se a atualização do modelo pedagógico vigente, considerado ultrapassado e ineficaz, através do envolvimento de músicos profissionais nas formações civis e da promoção de cursos descentralizados para regentes amadores, em articulação com a oferta formativa proporcionada pelo INATEL. Salienta-se ainda a importância de criar um ambiente propício ao desenvolvimento da vocação musical dos jovens, fator decisivo para a fidelização dos executantes às bandas e para a elevação do nível artístico geral.

Relativamente ao Equipamento, foi identificado o problema da baixa qualidade dos instrumentos utilizados pelas bandas civis, cuja substituição representava um encargo financeiro elevado devido à sua dependência da importação. Neste contexto, o autor propõe o incentivo à produção nacional de instrumentos musicais, medida que, além de responder às necessidades das filarmónicas, poderia contribuir para o desenvolvimento da indústria cultural portuguesa.

Quanto ao Repertório, defendeu-se que tanto as bandas civis como as bandas militares devem evitar imitar os modelos orquestrais, considerando mais adequado o desenvolvimento de repertórios específicos, adaptados à identidade, função e estrutura instrumental destas formações. Esta posição sublinha a necessidade de reforçar a autonomia estética das bandas e de valorizar o seu papel como agentes de Cultura Popular e de proximidade.

No âmbito da "Dignificação das Bandas", Biu indica a necessidade da adoção de uma postura mais assertiva por parte das coletividades, que deveriam recusar convites para atuações em condições indignas, assumindo o princípio de que o trabalho artístico dos músicos deve ser reconhecido e valorizado. Esta mudança de atitude implicaria o reforço da autoestima institucional das bandas e a sua afirmação enquanto protagonistas no espaço cultural local e nacional.

Por fim, é apontada a organização crescente de festivais e concursos de bandas civis, promovidos com o apoio dos municípios, como um dos principais motores de valorização artística e reconhecimento público destas formações. Esta tendência inscreve-se num processo mais amplo de revalorização simbólica e institucional das bandas filarmónicas, que, embora

ainda marcado por contradições e assimetrias, revelou um novo dinamismo no período pós-revolucionário, abrindo caminho à sua reconceptualização enquanto parte integrante do património cultural imaterial português.

Ao articular dados empíricos com propostas concretas de intervenção, o autor destaca a urgência de medidas estruturais, sustentadas numa lógica de planeamento cultural e educativo, que permitam garantir a sustentabilidade destas instituições, enquanto promove a sua integração nas políticas públicas de cultura e educação.

A realização do I Colóquio de Música, ocorrido em Abrantes entre os dias 30 de outubro e 1 de novembro de 1984[508], constituiu um marco relevante na reflexão sobre a educação e a prática musical em Portugal no período pós-revolucionário. Integrado nas comemorações do Dia Mundial da Música promovidas pelo Ministério da Cultura, este evento reuniu um vasto conjunto de agentes do campo musical, incluindo compositores, intérpretes, críticos, dirigentes associativos, musicólogos e professores de música. O seu carácter multidisciplinar e a diversidade institucional e profissional dos participantes permitiram um debate alargado sobre o estado da música em Portugal, em particular no que respeita às bandas filarmónicas e ao ensino da música.

Entre as principais deliberações resultantes do colóquio, destacam-se várias propostas com impacto direto sobre o universo filarmónico. Em primeiro lugar, foi reiterada a necessidade de dar seguimento ao projeto, pendente desde o ano letivo de 1974/75, de criação de um curso para formação de professores de música nos níveis de ensino infantil, primário, preparatório e liceal, com uma duração estimada entre três a cinco anos. Esta formação visava responder à ausência de enquadramento técnico-pedagógico nas escolas e permitir uma integração mais eficaz da música nos currículos escolares, articulando, sempre que possível, com as estruturas musicais locais, nomeadamente as bandas filarmónicas.

A este respeito, foi sublinhada a importância de alargar os cursos de formação de professores de música a todo o território nacional, promovendo a colaboração com as instituições musicais de cada região, num esforço de descentralização e valorização dos recursos culturais locais. Paralelamente, propôs-se a criação de um centro de coordenação de material pedagógico musical, com o objetivo de uniformizar e qualificar os conteúdos utilizados no ensino da música. Preconizou-se ainda a fundação de um Instituto de Educação Musical e a

[508] Arquivo da Confederação Portuguesa de Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê Bandas e Congressos (1970/1993), *I Colóquio de Música, em Abrantes*, Comissão Permanente do Dia Mundial da Música, 3 de outubro de 1984.

realização periódica de seminários para docentes, como forma de atualização e partilha de boas práticas.

Outra das recomendações apontava para a valorização do repertório vocal português no ensino da música, medida que visava simultaneamente o reforço da identidade cultural nacional e o combate à hegemonia de repertórios estrangeiros. Foi igualmente referida a necessidade de compatibilizar a função de professor de música com a atividade artística, promovendo condições que não penalizassem os músicos que desempenhavam ambas as funções.

Em relação às bandas filarmónicas, as propostas incidiam sobre aspetos estruturais e logísticos. Recomendou-se a criação de bandas municipais em localidades onde não existissem bandas regimentais, com o envolvimento conjunto das autarquias, das Forças Armadas e dos Ministérios da Cultura e da Educação. Defendeu-se a dinamização de cursos de formação para monitores musicais promovidos pelos pelouros da Cultura das câmaras municipais, bem como a urgente remodelação instrumental das bandas, dado o envelhecimento e a inadequação do equipamento disponível.

Neste sentido, uma das medidas preconizadas foi a comparticipação estatal nos vencimentos de maestros e professores das bandas sediadas em associações populares, procurando garantir a sustentabilidade destas estruturas. Paralelamente, propôs-se que uma percentagem do valor da importação de instrumentos musicais fosse assegurada pelo Estado, e que a F.P.C.C.R. passasse a beneficiar de uma redução nos encargos aduaneiros relacionados com a importação de instrumentos destinados às bandas a si filiadas.

Ainda no plano logístico e organizacional, recomendou-se que a calendarização dos festivais de música tivesse em consideração a realização de cursos musicais de férias na mesma região, evitando sobreposições e promovendo uma gestão mais eficaz dos recursos humanos e materiais disponíveis.

A análise destas propostas permite reconhecer um esforço conjunto, embora ainda marcado por limitações estruturais, para revalorizar e integrar as bandas filarmónicas no tecido sociocultural português. A organização de concursos, festivais, congressos e colóquios revelou-se fundamental para sensibilizar as entidades oficiais e a opinião pública para as dificuldades enfrentadas por estes agrupamentos, cuja eventual extinção representaria um grave empobrecimento da Cultura Popular em Portugal.

Apesar dos primeiros avanços terem sido relativamente tímidos, verifica-se, na segunda metade da década de 1970, uma mudança de foco no discurso institucional e associativo: do problema da escassez de recursos humanos passou-se para a necessidade de modernização dos equipamentos e do ensino musical, com uma crescente profissionalização dos agentes

envolvidos. Este processo coincidiu com um aumento efetivo do número de bandas ativas e com a melhoria das condições financeiras de algumas coletividades. Um exemplo disso é o crescimento significativo do saldo positivo das contas do Centro Cultural Azambujense no início da década de 1980, em comparação com os anos anteriores[509], refletindo o impacto positivo das novas dinâmicas em torno do associativismo musical.

Importa, por fim, sublinhar que esta reconfiguração do movimento filarmónico não pode ser dissociada das transformações sociopolíticas ocorridas após o 25 de Abril de 1974. A democratização da vida pública, a descentralização administrativa e o reconhecimento do papel das coletividades culturais como agentes de desenvolvimento local foram determinantes para o novo ciclo de vitalidade das bandas filarmónicas, cuja história recente se articula profundamente com o percurso de consolidação democrática do país.

6.2. As Transformações Locais e Culturais Pós-25 de Abril

A Revolução de 25 de Abril de 1974 foi um marco incontornável da História Contemporânea portuguesa, inaugurando um processo revolucionário caracterizado pela mobilização massiva de diversos sectores da sociedade e por uma profunda transformação política, social e cultural. Longe de se limitar a um golpe militar, este acontecimento despoletou um movimento de grande densidade histórica e social que colocou os cidadãos no centro das decisões que moldaram o novo regime democrático.

De acordo com Diego Palacios Cerezales[510], nos dias imediatos ao golpe, a mobilização popular assumiu um carácter espontâneo e plural, refletindo a convergência de múltiplas motivações e trajetórias históricas. Soldados, trabalhadores, estudantes, mulheres e militares de base protagonizaram um momento de celebração coletiva que rapidamente se transformou numa experiência de reivindicação política e social. Esta pluralidade de atores imprimiu à revolução uma dinâmica complexa e multifacetada, dificultando leituras simplistas ou lineares do processo.

[509] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Pasta Contabilidade, *Livro de Contas 1975-1982*,

[510] CEREZALES, Diego Palacios. *O Poder Caiu na Rua. Crise de Estado e Acções Colectivas na Revolução Portuguesa 1974-1975*. Estudos e Investigações. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2003, (30), pp.52-3.

Manuel Carvalho da Silva[511] destaca a emergência de uma consciência social aguda no seio da classe trabalhadora que, legitimada pela mudança política, assumiu um papel central nas reivindicações por justiça social. A revolução tornou-se, assim, palco de uma intensa mobilização laboral, onde se exigiam aumentos salariais, a redução do tempo de trabalho, o direito a férias pagas, a institucionalização do 13.º mês, entre outras medidas que traduziam a tentativa de redefinir as relações de trabalho num quadro democrático e igualitário. As lutas dos trabalhadores, muitas vezes organizadas autonomamente nos locais de trabalho, configuraram um ensaio de poder popular que desafiou não só as estruturas patronais, mas também os próprios limites institucionais do novo regime em formação.

Neste contexto, Raquel Varela[512] sublinha a centralidade do movimento operário e social na revolução, ampliando o entendimento da política como prática quotidiana. A revolução portuguesa revelou-se, assim, uma experiência de democratização profunda, na qual a participação cidadã se materializou em assembleias, comissões de trabalhadores, ocupações de fábricas e outros mecanismos de democracia direta. A pluralidade de sujeitos históricos e a densidade das práticas participativas demonstram como o 25 de Abril não foi apenas uma transição institucional, mas uma tentativa concreta de transformação das estruturas sociais e das formas de vida.

De igual modo, a liberdade recém-conquistada possibilitou uma revitalização cultural sem precedentes. A abolição da censura impulsionou a emergência de múltiplas expressões artísticas, desde a Literatura à Música, do Teatro à Pintura, transformando a Cultura num espaço privilegiado de experimentação e contestação. A efervescência cultural da conjuntura revolucionária não pode ser dissociada das transformações políticas e sociais, o que revela uma inter-relação entre a criação artística e os ideais de liberdade, igualdade e solidariedade que animaram o processo revolucionário[513].

---

[511] SILVA, Manuel Carvalho da. A Revolução e a Questão Social. Que Justiça Social?. Em: Fernando ROSAS. *Portugal e a Transição para a Democracia (1974-1976). I Curso Livre de História Contemporânea, Lisboa 23 a 28 de novembro de 1988*. Lisboa: Edições Colibri/ Fundação Mário Soares/ Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999, pp.161-70.

[512] VARELA, Raquel. *História do Povo na Revolução Portuguesa – 1974-75*. Lisboa: Bertrand Editora, 2014, pp.51-2.

[513] SILVA, Augusto Santos. *Arte, Identidade e Revolução*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2025, pp.26-38; VARELA, 2014, pp.361-4.

A Revolução dos Cravos foi, portanto, um fenómeno profundamente transformador, cuja riqueza reside na articulação entre a mobilização social, a reinvenção das práticas políticas e a explosão cultural. A heterogeneidade dos seus protagonistas e a variedade das suas formas de intervenção tornam o processo revolucionário um campo de estudo fundamental para compreender as possibilidades e os limites da ação coletiva em contextos de rutura. Mais do que uma mudança de regime, o 25 de Abril constituiu um momento de refundação do tecido social português, cujos ecos continuam a ressoar nas lutas sociais contemporâneas.

6.2.1. O Poder Local

A Revolução de 25 de Abril de 1974 constituiu não só uma rutura com o regime autoritário do Estado Novo, mas também um ponto de inflexão decisivo na construção de uma nova arquitetura política, institucional e social em Portugal. Um dos seus legados mais significativos reside na edificação e consolidação do Poder Local democrático, enquanto expressão direta da vontade popular e instrumento fundamental de transformação das condições de vida das populações. A partir do derrube da ditadura, a reivindicação de estruturas representativas próximas dos cidadãos tornou-se central no processo de reconstrução democrática, fazendo do Poder Local não só um espaço administrativo, mas também um território de participação, cidadania e emancipação política.

Desde os primeiros momentos do processo revolucionário, a mobilização popular assumiu um papel fulcral na génese do Poder Local democrático. Longe de ser uma criação imposta de cima, a emergência das novas formas de governação local foi precedida por uma intensa ação de massas, que protagonizaram um envolvimento inédito na definição e construção das estruturas de poder territorial. As comissões administrativas, surgidas em substituição dos executivos autárquicos do Estado Novo, foram constituídas a partir da iniciativa de amplos setores populares e enquadraram-se nas demais tarefas revolucionárias da transição democrática, como o saneamento político, a extinção da polícia política, a libertação dos presos políticos, a consagração dos direitos fundamentais e a nacionalização de sectores estratégicos[514].

Até julho de 1974, quase um terço dos municípios já se encontrava em processo de constituição de comissões administrativas, num esforço de desmantelamento das antigas estruturas repressivas e de instauração de novos instrumentos de progresso local. Compostas

[514] CORDEIRO, Jorge. O 25 de Abril – Democracia, Constituição, Poder Local. Em: *25 de Abril, Uma Revolução Em Perspectiva*. Lisboa: Editorial «Avante!», S.A., 2023, pp. 202-3.

por indivíduos profundamente ligados às lutas antifascistas, oriundos de movimentos operários, estudantis, associativos e políticos de Esquerda, estas comissões, ainda que frequentemente inexperientes do ponto de vista técnico ou administrativo, revelaram grande empenho e capacidade de resposta às necessidades urgentes das populações. A sua ação destacou-se pela tentativa de resposta às carências acumuladas ao longo de décadas de negligência estatal, pela promoção de valores culturais e cívicos, bem como pelo enfrentamento de resistências oriundas de sectores conservadores que procuraram colocar obstáculos ao avanço democrático[515].

O Poder Local revelou-se, assim, um espaço de convergência entre a vontade popular e a transformação institucional. As comissões de moradores e outras organizações populares de base desempenharam, sobretudo nos anos iniciais da Revolução, um papel determinante na mobilização cívica, no planeamento participativo e na melhoria das condições de vida. Essa mobilização deu origem à institucionalização de práticas de democracia participativa que se procuraram manter, mesmo após a realização das primeiras eleições autárquicas em dezembro de 1976. De facto, embora essas eleições tenham representado um marco formal na institucionalização do Poder Local democrático, o seu verdadeiro início remonta à dinâmica espontânea e popular que se apropriou e transformou o espaço autárquico antes da sua consagração constitucional.

A Constituição da República Portuguesa de 1976 assumiu a consagração plena do Poder Local como uma das suas vertentes mais progressistas, definindo as autarquias locais – freguesias, municípios e regiões administrativas – como pessoas coletivas territoriais dotadas de órgãos representativos e vocacionadas para a prossecução dos interesses próprios das populações[516]. Esta consagração constitucional não resultou de um mero processo legislativo, mas sim da pressão e da ação contínua das populações organizadas, que impuseram na prática uma nova forma de conceber a governação local, fundada na autonomia, na participação e na democratização dos recursos e decisões.

Apesar disso, a implementação legal do Poder Local revelou contradições e insuficiências. A publicação da Lei n.º 79/77, conhecida como Lei das Autarquias, marcou um primeiro passo ao definir genericamente as atribuições das autarquias e as competências dos seus órgãos. No entanto, esta legislação manteve em vigor o Código Administrativo anterior e não concretizou

[515] CORDEIRO, Jorge e PAULO, Lino. *Poder Local no Portugal de Abril 1974-2024*. Lisboa: Página e Página – Divulgação do Livro, 2024, pp.43-46.

[516] *Constituição da República Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 10 de abril de 1976, art.º 240.º e art.º 243.º.

plenamente as atribuições referidas, limitando-se a enunciar, de forma vaga, os domínios de atuação. Só com a promulgação da Lei n.º 1/79[517], a primeira Lei das Finanças Locais, se registou um avanço relevante, ao consagrar um regime de autonomia financeira, através da atribuição de receitas próprias e da participação nas receitas fiscais do Estado. Constatamos pelos livros de contas das bandas de Azambuja e Santo Estêvão[518], que os apoios financeiros atribuídos pelas autarquias locais passaram a ser regulares após a criação desta lei. Para a aproximação das câmaras municipais às bandas filarmónicas contribuíram, também, as ligações que os dirigentes associativos de então tinham a partidos políticos e às próprias autarquias locais[519].

Por seu lado, o Decreto-Lei n.º 116/84[520] procurou introduzir princípios de modernização e racionalização nos serviços municipais, respondendo à transferência progressiva de competências para o nível local. Ainda assim, o Poder Local continuou, durante a década de 1980, a revelar uma tensão permanente entre a afirmação da sua autonomia e a dependência face ao Poder Central. A criação e operacionalização dos instrumentos de ordenamento do território, como o Plano Diretor Municipal[521], foram tardias e reveladoras da dificuldade em materializar na prática os princípios enunciados na Constituição e na legislação subsequente.

A diversidade territorial e demográfica das freguesias constituiu outro desafio à plena afirmação do Poder Local, exigindo respostas diferenciadas e adequadas à multiplicidade de realidades. A primeira fase da sua institucionalização foi marcada por avanços significativos, mas também por dificuldades estruturais, que revelaram os limites de um Estado centralizado e pouco adaptado à lógica da descentralização. As tentativas de reversão das transformações ocasionadas pelo 25 de Abril foram, contudo, combatidas por uma resistência ativa das populações e dos seus representantes, que fizeram do Poder Local um espaço de luta contínua

[517] Lei n.º 1/79. Em: *Diário da República*. Série I, 2 de janeiro de 1979, (1).

[518] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Pasta Contabilidade, *Livro de Contas 1975-1982*; Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Dossiê Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão – Contabilidade, *Contabilidade 1974-1984*.

[519] SOUSA, 2016, pp.120-2.

[520] Decreto-Lei n.º 116/84. Em: *Diário da República*. Série I de 6 de abril de 1984, (82).

[521] Decreto-Lei n.º 208/82. Em: *Diário da República*. Série I de 26 de maio de 1982, (119).

pela manutenção dos princípios democráticos e pelo aprofundamento da autonomia territorial[522].

Com efeito, o Poder Local em Portugal consolidou-se como uma das realizações mais duradouras da Revolução de Abril, mantendo-se fiel às diretrizes que o alteraram e configurando uma das dimensões mais dinâmicas do sistema democrático português. A sua evolução histórica demonstra como a participação popular não foi apenas um momento fundacional, mas uma constante na definição das prioridades, na construção de respostas coletivas e na promoção de políticas orientadas para o bem-estar e o desenvolvimento local. O Poder Local, tal como o idealizaram os protagonistas de Abril, continua a constituir um dos principais pilares da democracia portuguesa, simbolizando a materialização concreta do princípio da soberania popular e a sua projeção quotidiana no território.

6.2.2. Políticas Culturais

A consolidação do regime democrático em Portugal, a partir de 1974, marcou uma transformação decisiva na Cultura e nas políticas culturais – tanto no espaço público como na agenda institucional do Estado. A emergência de um quadro político pluralista, baseado na abolição da censura, na consagração da liberdade de expressão e no alargamento dos direitos civis e sociais, proporcionou condições inéditas para a afirmação da Cultura enquanto dimensão estruturante da cidadania democrática. Neste novo contexto, o fenómeno cultural deixou de estar confinado a lógicas elitistas ou meramente ornamentais, passando a ser entendido como expressão legítima e ativa da participação social, do debate ideológico e da criatividade coletiva. Esta valorização do papel da Cultura refletiu-se, de forma particularmente significativa, na Constituição da República Portuguesa de 1976, que consagrou, no quadro dos direitos, liberdades e garantias fundamentais, o direito de todos os cidadãos à fruição e criação cultural. Tal reconhecimento constitucional não só conferiu dignidade jurídica à Cultura, como a integrou formalmente nas obrigações do Estado democrático, baseando as futuras políticas culturais numa matriz de acesso universal, liberdade criativa e justiça cultural[523].

[522] VENEZA, Ana. O Poder Local, 1976-1984: da Indefinição à (Des) Centralização Estatal. Em: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 1986, (18/19/20), pp.697-702.

[523] NERY, Rui Vieira. Políticas Culturais. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX: L-P*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 3, p.1022.

Eduarda Dionísio[524] sublinha a redefinição da noção de Cultura Popular ocorrida no pós-25 de Abril, que passou a ser entendida como um espaço de resistência e afirmação ideológica contra os valores do antigo regime, a saber, o Estado Novo. A Cultura Popular adquiriu, assim, um carácter marcadamente antifascista, sendo dominada por expressões artísticas engajadas, como a música de intervenção e o cinema militante, que procuravam representar e interpretar a dinâmica da conjuntura revolucionária. Esta nova conceção cultural assentava na ideia de cultura como prática transformadora, orientada para a consciencialização política e para a participação ativa das populações, especialmente das camadas anteriormente marginalizadas.

Neste quadro, multiplicaram-se os eventos culturais de base popular, com forte envolvimento comunitário e participação de artistas identificados com os ideais de Abril. No entanto, apesar deste dinamismo, os dois primeiros Governos Provisórios não chegaram a implementar uma política cultural própria e coerente. A prioridade da ação governativa recaiu sobre a educação das massas, considerada essencial para a consolidação da democracia, relegando para segundo plano a definição de um programa cultural estruturado. Como observa George[525], esta dificuldade foi agravada pela constante instabilidade das estruturas governamentais responsáveis pela área da cultura: entre maio de 1974 e agosto de 1975, a tutela esteve sob o Ministério da Educação; de agosto de 1975 a julho de 1976 passou para o Ministério da Comunicação Social; de 1976 a 1978 ficou a cargo da recém-criada Secretaria de Estado da Cultura; e, entre 1983 e 1985, alternou entre a Presidência do Conselho de Ministros e o Ministério da Educação. Esta volatilidade institucional dificultou a continuidade de políticas públicas e criou um fosso entre os discursos oficiais e as expectativas dos agentes culturais, originando um cenário de desencontro e escassa articulação entre Estado e sociedade civil.

Não obstante estas limitações, foram promovidas algumas iniciativas de intervenção cultural com vista à democratização do acesso à cultura. Uma das mais emblemáticas foi a criação, pelo II Governo Provisório, das Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica, desenvolvidas entre agosto de 1974 e setembro de 1975, com o intuito de responder às necessidades básicas de formação cultural e cívica, sobretudo em contextos rurais e periféricos. Estas campanhas foram levadas a cabo por militares da 5.ª Divisão do Estado-Maior General

[524] DIONÍSIO, Eduarda. As Práticas Culturais. Em: António REIS. *Portugal – 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, pp.448-56.

[525] GEORGE, João Pedro. A Cultura. Em: António Costa PINTO. *História Contemporânea de Portugal: Em Busca da Democracia (1960-2000)*. Lisboa: Edições Objectiva, 2015, volume 5, p.178.

das Forças Armadas, frequentemente acompanhados por intelectuais e artistas, o que sugere que se tratou de uma abordagem multidisciplinar e pedagógica.

Neste âmbito, alguns elementos das bandas militares desempenharam um papel ativo, sobretudo junto da juventude, incentivando a sua participação em atividades musicais e procurando contrariar o processo de declínio das bandas civis[526]. Contudo, é importante assinalar que estas campanhas não foram realizadas nas localidades abrangidas pelo presente estudo[527], pelo que a sua influência direta sobre as bandas estudadas foi inexistente ou marginal. Ainda assim, estas bandas não ficaram alheias ao novo quadro sociopolítico, sendo afetadas por outras dinâmicas emergentes, tais como o reconhecimento do direito à livre associação e o reforço da autonomia das autarquias.

O direito à livre associação foi formalmente consagrado pelo Decreto-Lei n.º 594/74, de 7 de novembro[528], que estipulava, no seu artigo primeiro, que "todos os cidadãos maiores de 18 anos, no gozo dos seus direitos civis, é garantido o livre exercício do direito de se associarem […], sem necessidade de qualquer autorização prévia". A única exceção prevista dizia respeito à constituição de associações com cariz antidemocrático ou que promovessem o ódio e a violência. Esta alteração legislativa teve um impacto significativo no movimento associativo cultural, permitindo o surgimento ou revitalização de coletividades, incluindo bandas filarmónicas, até então condicionadas pela tutela política e administrativa do regime anterior.

As bandas filarmónicas da Lezíria beneficiaram, assim, de um novo ambiente institucional mais favorável, no qual a participação cidadã era encorajada e as estruturas associativas ganhavam legitimidade e autonomia. Este impulso foi reforçado pelo processo de descentralização administrativa e pelo fortalecimento dos poderes autárquicos, que passaram a dispor de capacidade financeira e legal para apoiar as iniciativas culturais locais. Os apoios passaram a traduzir-se em subsídios diretos, fornecimento de equipamentos, logística para concertos e intercâmbios, ou mesmo na cedência de espaços para ensaios e apresentações públicas.

---

[526] Begonha, Manuel. *5.ª Divisão – MFA: Revolução e Cultura*, 2ª edição, Lisboa, Edições Colibri, 2016 [2015], p.55.

[527] ALMEIDA, Sónia Vespeira de. *A Ruralidade no Processo de Transição Para a Democracia em Portugal: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do Movimento das Forças Armadas (1974-1975)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE, 2007, pp.36, 476; BEGONHA, 2016 [2015], pp.41-2, 54-5.

[528] Decreto-Lei n.º 594/74. Em: *Diário do Governo*. Série I. 7 de novembro de 1974, (259).

Outra transformação estrutural relevante foi a reorganização da F.N.A.T., instituição do antigo regime corporativo responsável pela gestão dos tempos livres dos trabalhadores. Após a Revolução, esta entidade foi reformulada e deu origem ao INATEL, que passou a assumir um papel mais inclusivo e descentralizador, apoiando iniciativas culturais de base local, com especial atenção às coletividades populares e às bandas civis. A nova filosofia do INATEL correspondia à lógica de democratização cultural do pós-25 de Abril, orientando-se para a valorização da cultura não erudita, com um papel ativo na formação de quadros, promoção de eventos e apoio à aquisição de equipamento musical.

Em síntese, o período revolucionário e os anos imediatamente subsequentes representaram um momento de reconfiguração do campo cultural em Portugal, cujos efeitos se fizeram sentir de forma expressiva nas bandas filarmónicas da região da Lezíria. Ainda que não tenham sido diretamente envolvidas nas Campanhas de Dinamização Cultural, estas bandas foram objeto de um renovado reconhecimento institucional e comunitário, beneficiando das novas possibilidades abertas pelo direito de associação, da revitalização das políticas culturais locais e da emergência de entidades públicas vocacionadas para a promoção da Cultura Popular. Estas mudanças contribuíram decisivamente para a revalorização do associativismo musical e para o reposicionamento das bandas filarmónicas enquanto agentes relevantes na construção de uma cultura democrática e participativa.

6.2.3. Da F.N.A.T. ao INATEL.

No contexto da transição democrática que se seguiu à Revolução de 25 de Abril de 1974, a reestruturação das instituições herdadas do regime ditatorial do Estado Novo tornou-se uma prioridade do processo de saneamento político e ideológico. Contudo, essa transformação não se deu de forma homogénea nem simultânea em todas as instâncias do aparelho institucional. Um dos exemplos paradigmáticos dessa assimetria foi o caso da F.N.A.T., organismo central do regime corporativo responsável pela gestão e promoção dos tempos livres dos trabalhadores, com um papel particularmente relevante na organização de atividades culturais, desportivas e recreativas, entre as quais se incluíam as práticas musicais, como a participação de músicos filarmónicos.

Segundo Valente[529], a F.N.A.T. não foi considerada prioritária no processo de reestruturação institucional no imediato pós-25 de Abril, em virtude da sua relativa irrelevância

[529] VALENTE, José Carlos. *Para a História dos Tempos Livres em Portugal: da F.N.A.T. à INATEL (1935-1990)*. Lisboa: Edições Colibri, 2010, pp.209-11.

política no contexto da repressão e do controlo ideológico mais direto do Estado Novo. Esta perceção contribuiu para que a sua reformulação ocorresse de forma morosa, apesar de, estruturalmente, a F.N.A.T. se apresentar como uma organização profundamente enraizada, com uma vasta rede de infraestruturas e uma lógica de funcionamento consolidada ao longo de décadas. De facto, a complexidade organizacional e a penetração territorial deste organismo exigiam um processo de reconversão institucional mais exigente e cuidado, sobretudo tendo em conta os vínculos estabelecidos com diversas coletividades culturais, entre elas, as bandas filarmónicas.

A primeira etapa formal do processo de reestruturação verificou-se a 28 de outubro de 1974, com a substituição da Direção da F.N.A.T. por uma Comissão Administrativa. Seguiu-se, em janeiro de 1975, a criação de uma Comissão de Reestruturação, organizada em torno de uma Estrutura de Gestão e de vários Núcleos de Objetivos, incluindo um Núcleo de Animação Cultural e um Núcleo de Etnografia, Folclore e Música, sinalizando o reconhecimento da importância da ação cultural no novo paradigma político. Esta reorganização culminou na alteração da designação da instituição: o Decreto-Lei n.º 184/75, de 3 de abril de 1975[530], transformou oficialmente a F.N.A.T. em INATEL, nome que, além de assinalar uma rutura simbólica com o passado, visava refletir uma nova orientação política e ideológica centrada na democratização do acesso à Cultura, ao Desporto e ao Lazer.

Importa sublinhar que esta mudança institucional não implicou a descontinuidade das obrigações anteriormente assumidas pela F.N.A.T. com associações culturais e recreativas. O mesmo decreto estipulou explicitamente a manutenção dos contratos celebrados sob a designação anterior, o que garantiu uma certa estabilidade às entidades filiadas, incluindo as bandas filarmónicas, evitando ruturas abruptas que poderiam comprometer a sua continuidade.

O novo espírito da instituição foi amplamente divulgado através de meios de comunicação social, nomeadamente a R.T.P., que emitiu o programa *Ócio e Virtude*[531], no qual participou Rogério Paulo, ator e membro da Comissão Administrativa do INATEL. Este programa clarificou a nova missão da instituição, alinhada com os objetivos de educação popular promovidos pela Comissão Dinamizadora Central (CODICE), do MFA. Nele foi defendida uma abordagem integrada dos tempos livres, concebidos como instrumentos de desenvolvimento

[530] Decreto-Lei n.º 184/75. Em: *Diário do Governo*. Série I, 3 de abril de 1975, (78).

[531] RTP. Ócio e Virtude – Partes I e II. Em: *Ensaio* [Em linha]. 5 de julho de 1975, 19:14 min. [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ocio-e-virtude-parte-i/ e https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ocio-e-virtude-parte-ii.

integral do indivíduo — físico, social e espiritual — e considerados componentes essenciais da formação cívica. Uma das posições mais inovadoras da Comissão Administrativa foi a recusa da tradicional dicotomia entre "Alta Cultura" e "Cultura Popular", dominante durante o Estado Novo, e a defesa da existência de uma única Cultura, plural e acessível a todos os cidadãos. Neste sentido, as atividades do INATEL deveriam integrar transversalmente os domínios da educação, da política e do desporto, com especial incidência sobre as gerações mais jovens, vistas como prioridade estratégica.

O objetivo fundamental da nova instituição foi, segundo os elementos do programa, possibilitar o acesso universal — ainda que com algumas restrições — a atividades culturais, sociais e desportivas de cariz suprapartidário. No entanto, essa universalidade era limitada no que respeita ao usufruto de equipamentos como centros de férias e parques de campismo, cuja utilização continuava reservada aos sócios. Esta limitação não impediu, contudo, a ampliação do alcance das atividades culturais promovidas pelo INATEL, nomeadamente no que diz respeito à organização de espetáculos e eventos musicais.

Apesar dos avanços, o processo de implementação da nova missão do INATEL foi condicionado por fatores de instabilidade governativa, nomeadamente pelas frequentes mudanças no cargo de Ministro do Trabalho, de cuja nomeação dependia o presidente da Comissão Administrativa do Instituto[532]. Esta instabilidade institucional explica o atraso na aprovação dos estatutos do organismo, que apenas veio a ocorrer em 1979, através do Decreto-Lei n.º 519-J2/79, de 28 de dezembro[533]. O documento estabeleceu as linhas orientadoras para a atuação do Instituto, conferindo-lhe uma base jurídica sólida e mais adequada à nova realidade democrática.

Do ponto de vista cultural, o artigo 5.º dos estatutos foi particularmente relevante, ao conferir ao INATEL a responsabilidade de "organizar espetáculos para trabalhadores e apoiar a criação e o desenvolvimento de agrupamentos artísticos" (alínea d). Esta disposição legal serviu de fundamento para uma política ativa de promoção das artes performativas e da música de conjunto, com especial impacto no apoio às bandas filarmónicas. Entre 1974 e 1980, segundo Valente[534], o Instituto organizou 14 espetáculos de música, com a participação de diversos

[532] RTP. INATEL - Ex-F.N.A.T.. Em: *Noticiário Nacional Janeiro 1979* [Em linha]. 30 de janeiro de 1979, 4:57 min. [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/INATEL-ex-F.N.A.T..

[533] Decreto-Lei n.º 519-J/79. Em: *Diário da República*. Série I, 28 de dezembro de 1979, (298).

[534] VALENTE, 2010, pp.218-26.

agrupamentos. No período de 1981 a 1989, a atividade intensificou-se, tendo sido realizados 41 concertos especificamente dedicados a bandas filarmónicas, que envolveram a participação de 30 agrupamentos distintos. Estes números demonstram não só uma continuidade da ação do INATEL no campo da música amadora, mas também a progressiva consolidação da sua função como agente promotor da cultura musical de base associativa.

A herança estrutural e logística da antiga F.N.A.T. foi determinante para a eficácia da ação do INATEL, conferindo-lhe uma capacidade operacional e financeira que ultrapassava a de outras instituições culturais da época. Tal robustez permitiu ao Instituto dinamizar diversas iniciativas dirigidas às bandas filarmónicas, entre as quais se destacam os Festivais de Música Popular, iniciados em 1979, e os Ciclos de Aperfeiçoamento de Regentes Amadores de Bandas Civis. Estas atividades revelam um compromisso estratégico com a qualificação artística e pedagógica das formações musicais amadoras, contribuindo para a sua valorização no tecido cultural português da década de 1980.

Assim, a transformação do paradigma cultural operada após o 25 de Abril não se traduziu apenas numa mudança de políticas ou na simples substituição de designações institucionais, mas implicou uma reorientação profunda dos valores, objetivos e práticas culturais do Estado. Esta mudança manifestou-se também na reformulação de eventos emblemáticos do regime anterior, como a Feira do Ribatejo, que passou a ser repensada e reorganizada segundo os novos valores democráticos e inclusivos, rompendo com os enquadramentos ideológicos do passado. Em suma, a reestruturação da F.N.A.T. em INATEL constituiu um dos exemplos mais significativos da forma como a Cultura Popular e as práticas recreativas, até então instrumentalizadas pelo regime corporativo, foram recuperadas e transformadas no contexto democrático, promovendo o reforço da cidadania cultural e o reconhecimento das bandas filarmónicas como agentes centrais de coesão social e expressão artística social.

6.2.4. A Participação de Filarmónicas na Feira do Ribatejo Pós-25 de Abril

Ao longo do século XX, a região da Lezíria foi palco de três eventos festivos com um impacto marcante e duradouro na vida cultural local, particularmente no que concerne ao papel e à participação das bandas filarmónicas: a Feira de Maio de Azambuja, a Festa do Colete Encarnado, em Vila Franca de Xira e a Feira do Ribatejo, esta última elevada à categoria de Feira Nacional de Agricultura a partir da década de 1960. Estes certames constituem não só manifestações populares de celebração identitária e social, mas também espaços privilegiados de materialização das relações entre cultura, política e poder simbólico ao longo de diferentes conjunturas históricas. Dentre os três, destaca-se com especial ênfase a Feira do Ribatejo, não

só pela sua abrangência territorial e visibilidade institucional, mas sobretudo pela forma como foi apropriada, instrumentalizada e subsequentemente reconfigurada ao longo dos regimes políticos do século XX, particularmente após a Revolução de 25 de Abril de 1974.

A Feira de Maio de Azambuja, cuja primeira edição se realizou a 19 de maio de 1901[535], surgiu ainda em contexto monárquico e representou desde o seu início um marco na vida socioeconómica e cultural da vila. Desde a sua fundação, o evento assumiu o campino como ícone central, conforme se pode observar nos materiais promocionais da época, nomeadamente no cartaz inaugural[536], o que demonstra que esta figura simbólica não foi uma criação ideológica do Estado Novo, mas antes uma escolha identitária enraizada nas práticas e imaginários locais. Esta observação é particularmente relevante, pois permite distinguir entre a apropriação instrumental que o regime salazarista fez das figuras e tradições populares — através das suas políticas de folclorização — e a existência autónoma de formas culturais com raízes anteriores ao Estado Novo.

No que respeita às transformações verificadas no pós-25 de Abril, a Feira de Maio sofreu alterações apenas de carácter organizacional e logístico, como a definição do espaço reservado aos feirantes em 1977, sem impacto significativo na dinâmica cultural ou na participação das bandas filarmónicas locais. As bandas associadas ao evento, como a do Centro Cultural Azambujense, continuaram a integrar o programa festivo de forma regular, mantendo-se fiéis à sua função performativa tradicional, sem que se observe uma reconceptualização da sua presença ou do seu papel simbólico no novo contexto democrático.

De forma semelhante, a Festa do Colete Encarnado, em Vila Franca de Xira, manteve, após a revolução, o seu carácter tauromáquico e folclórico, continuando a prestar homenagem à figura do campino e às tradições ribatejanas[537]. No entanto, a transformação mais notável ocorrida no período pós-revolucionário diz respeito à cerimónia de abertura do certame. Anteriormente restrito a uma elite social, o jantar inaugural foi democratizado, tornando-se acessível ao público em geral, o que traduz uma vontade de rutura com as práticas excludentes do passado e de aproximação a uma lógica de participação alargada. Contudo, esta alteração,

---

[535] Departamento de Intervenção Sócio-Cultural da Câmara Municipal de Azambuja. *Centenária Feira de Maio de Azambuja*. Azambuja: Câmara Municipal de Azambuja, 2026.

[536] Cartaz da Feira de Maio de 1901. Em: *Exposição Permanente*. Azambuja: Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque.

[537] RAIMUNDO, Orlando. *Vila Franca de Xira – Saber mais sobre… Festas, Feiras e Romarias*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2010, volume 1, p.78.

embora simbólica, não representou uma transformação estrutural na função das bandas filarmónicas no evento, que continuaram a atuar de forma contínua, destacando-se a participação do Ateneu Artístico Vilafranquense como elemento musical central da celebração.

Em contraste com os dois eventos mencionados, a Feira do Ribatejo assume-se como um verdadeiro campo de disputa simbólica e política, especialmente no período que sucede à Revolução dos Cravos. Criada como uma vitrine do mundo rural português e, em particular, da região do Ribatejo, a feira foi, ao longo de várias décadas, apropriada pelo Estado Novo como instrumento de propaganda e afirmação da ideologia nacionalista, corporativista e ruralista do regime. A sua elevação a Feira Nacional de Agricultura, em 1964, confere-lhe uma dimensão nacional, consolidando-a como o grande palco da celebração da ruralidade idealizada[538] e da exaltação do "homem do campo"[539] enquanto símbolo do Portugal profundo, ordeiro e conservador.

A Revolução de 25 de Abril de 1974 introduziu uma profunda inflexão nos valores políticos e simbólicos subjacentes a esta celebração. A edição da Feira desse ano constitui um momento paradigmático de transição, sendo reveladora da tentativa de refundação simbólica do evento. O catálogo-programa de 1974[540], ao romper com o discurso nacionalista e autárquico do Estado Novo, adota uma retórica centrada nos ideais revolucionários, exaltando a nova realidade política e social e propondo uma redefinição dos sujeitos da comemoração: o foco desloca-se da Nação enquanto entidade abstrata e mítica, para o trabalhador enquanto agente histórico e político da transformação social. Este novo posicionamento é claramente expresso na intenção da Comissão Organizadora de tornar a Feira um evento de carácter laboral, com uma componente lúdica e cultural que deveria contribuir para a emancipação e bem-estar dos trabalhadores.

A implicação das estruturas revolucionárias nesta redefinição do certame torna-se evidente na presença de um artigo laudatório ao Movimento das Forças Armadas no programa oficial, bem como no envolvimento direto da Comissão Democrática Eleitoral (C.D.E.) do distrito de Santarém na organização da edição de 1974. Este novo enquadramento político contribuiu para

---

[538] BARBOSA, Luísa. *Feira Nacional de Agricultura/ Feira do Ribatejo: Retrospectiva (1954-1988)*. Santarém: Comissão Executiva da Feira Nacional de Agricultura/ Feira do Ribatejo, 1988, pp.51-2.

[539] GRAÇA, Joaquim. Feira, Máquinas e Mecanização. Em: *Catálogo-Programa da 6ª Feira Nacional da Agricultura/ 16º Feira do Ribatejo: 1 a 15 de Junho*, Santarém, 1969.

[540] Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Periódicos & Etnografia, *Catálogo-Programa Oficial da XI Feira Nacional de Agricultura/ XXI Feira do Ribatejo: 2 a 6 de junho*. Santarém, 1974.

o alargamento do espectro de participação cultural no evento, permitindo uma valorização sem precedentes das bandas filarmónicas. Até então, as atuações musicais da Feira estavam circunscritas ao Círculo Cultural Scalabitano, sendo rara a inclusão de bandas filarmónicas, com exceção do Concurso Regional de Bandas de Música do Ribatejo, realizado em 1969. Em 1974, ocorre uma mudança qualitativa e quantitativa com a organização de um desfile coletivo de 22 bandas civis, reunindo cerca de 800 músicos. Esta ação, para além da sua imponência estética, representa um gesto de afirmação simbólica da Cultura Popular e da democratização do espaço público.

Nos anos seguintes, entre 1974 e 1987[541], a presença das bandas civis e militares tornou-se elemento regular da programação da Feira, consolidando a música filarmónica como uma componente estruturante do evento. Esta permanência e institucionalização da sua participação reflete uma mudança estrutural na forma como a cultura musical de base social passou a ser encarada pelas novas autoridades democráticas[542]: de expressão periférica ou meramente recreativa, as bandas transformam-se em sujeitos culturais reconhecidos, associados à dignidade do trabalho e à valorização das capacidades artísticas do povo.

A análise deste processo sob a lente da teoria das práticas comemorativas proposta por Paul Connerton[543] permite compreender a Feira do Ribatejo como um espaço de reformulação da memória social, onde a substituição das narrativas do regime deposto é operada através de novos rituais e símbolos. A celebração do trabalhador, agora erigido a protagonista do evento, constitui um gesto performativo de rutura com o passado ditatorial, enquanto instaura uma nova ordem simbólica, mais democrática, plural e participativa. Neste novo quadro, a atividade filarmónica — entendida enquanto prática musical coletiva, amadora e inserida nos tempos livres da classe trabalhadora — adquire uma legitimidade inédita, não só cultural, mas também política.

Entendemos, assim, que embora os três eventos festivos da Lezíria tenham mantido uma continuidade formal no que respeita à participação das bandas filarmónicas, é na Feira do Ribatejo que essa presença se transforma qualitativamente, ganhando um novo estatuto e um

[541] BARBOSA, 1988, pp.93-150.

[542] LOFF, Manuel. Estado, democracia e memória: políticas públicas da memória da ditadura portuguesa (1974-2014). Em: Manuel LOFF, Luciana SOUTELO e Filipe PIEDADE. *Ditaduras e Revolução – Democracia e Políticas da Memória*. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2015, pp.23-5.

[543] CONNERTON, Paul. *Como as Sociedades Recordam*. Segunda edição. Oeiras: Celta Editora, Lda., 1999 [1993], pp.47-81.

novo significado. A revolução democrática de 1974 não só alterou os conteúdos e as estruturas do certame, como permitiu que as bandas civis fossem reconhecidas enquanto agentes culturais fundamentais na construção da nova identidade coletiva. Esta valorização perduraria nas décadas seguintes, permitindo às filarmónicas da região uma maior visibilidade, integração em redes culturais mais alargadas e um reconhecimento institucional que antes lhes era negado. A Feira do Ribatejo constitui, assim, um exemplo paradigmático da forma como os eventos festivos podem funcionar como plataformas de transformação cultural e política, articulando memória, identidade e ação coletiva num mesmo espaço simbólico.

6.2.5. Novas Sedes: o «Novo» Ateneu Artístico Vilafranquense

Em territórios caracterizados por profundas desigualdades socioeconómicas e por uma estrutura de propriedade fortemente concentrada, como toda a região do Ribatejo (em particular a zona geográfica da Lezíria), bem como do Alentejo, assistiu-se ao emergir de uma dinâmica de contestação protagonizada por sectores populares e trabalhadores, muitas vezes organizados em torno de coletividades culturais, recreativas ou desportivas. Este movimento materializou-se em múltiplas formas de ação direta, entre as quais se destacam a ocupação de edifícios e terrenos pertencentes a grandes proprietários agrícolas, empresas ou instituições públicas e privadas ligadas ao anterior regime. Estas ocupações visavam a apropriação simbólica e prática de espaços até então inacessíveis ou subutilizados, com o propósito de os reconverter em infraestruturas ao serviço da população local.

Neste contexto de efervescência política e social, a atuação do M.F.A. revelou-se crucial, não só pelo papel de tutela institucional que exerceu durante o processo de transição, mas também pelo apoio tácito ou explícito que concedeu a muitas das ações levadas a cabo pelas populações organizadas, conferindo-lhes uma legitimidade política difícil de contestar no imediato pós-revolucionário. Esta realidade manifesta-se de forma particularmente expressiva no concelho de Vila Franca de Xira, onde, conforme revelado por David Santos[544], se registaram diversas ocupações protagonizadas por coletividades locais, refletindo um quadro de intensa politização da sociedade civil. Entre os exemplos identificados, salienta-se a ocupação do edifício da Patriarcal — propriedade da Companhia das Lezírias — pela Secção Cultural da União Desportiva Vilafranquense, em 1975, bem como a ocupação de um terreno da Casa do Povo local pelo Ateneu Artístico Vilafranquense, associação de natureza cultural com um percurso já consolidado no meio musical e filarmónico da região, no mesmo ano.

[544] SANTOS, 2008, pp.234-7.

A ocupação do referido terreno, ocorrida em 18 de outubro de 1975, constitui um caso paradigmático da reconfiguração do espaço público e da ação social no contexto da democratização portuguesa. A iniciativa, promovida por membros do Ateneu Artístico Vilafranquense e apoiada por elementos da população local, assentava num conjunto de reivindicações concretas, expressas num comunicado público divulgado nessa mesma data[545]. O documento destaca as limitações físicas das instalações então existentes da associação, sublinhando a sua incapacidade para albergar de forma digna e funcional as múltiplas valências da sua atuação: a banda filarmónica, a escola de música com 150 alunos inscritos, uma biblioteca, os projetos nas áreas do teatro e do cinema, um orfeão e ainda um espaço expositivo destinado à promoção de atividades culturais.

Perante esta situação, e constatando que o terreno em causa — adquirido pela Casa do Povo de Vila Franca de Xira em 1969 — permanecia abandonado e sem qualquer plano urbanístico aprovado pela autarquia, os membros do Ateneu decidiram proceder à sua ocupação, mobilizando a legitimidade de uma utilidade pública em detrimento do direito de propriedade formalmente instituído. A acusação de abandono do terreno por parte da Casa do Povo surge, assim, como uma estratégia de denúncia política e moral, assente na ideia de que a inação institucional configurava uma violação dos interesses coletivos. Neste sentido, a ocupação assumiu um carácter reivindicativo e programático, ao visar a requalificação do espaço em função das necessidades emergentes do contexto social vilafranquense.

A importância simbólica e afetiva desta ação é confirmada pelos testemunhos de protagonistas do processo, como é o caso do músico José Brissos[546], cuja memória retrospetiva associa este episódio a um dos momentos mais marcantes da história da banda do Ateneu. O músico evoca com particular emoção o envolvimento coletivo, a permanência de pessoas no local, dormindo em tendas, e o sentimento de pertença construído em torno da ocupação. Esta narrativa revela não só o entusiasmo revolucionário do período, mas também a dimensão identitária e formativa que estas experiências assumiram para os indivíduos e as coletividades envolvidas. O orgulho manifestado por Brissos ao contemplar o edifício erguido posteriormente é ilustrativo do vínculo entre ação política e transformação concreta do espaço físico e social.

A regularização jurídica do processo ocorreu pouco tempo depois. Em 19 de novembro de 1975 foi formalizado o acordo de cedência definitiva do terreno à associação, culminando o

[545] Arquivo do Ateneu Artístico Vilafranquense, Comunicado *Ocupação do Terreno da Casa do Povo*, Vila Franca de Xira, 18 de outubro de 1975.

[546] BRISSOS, José. *Entrevista a José Brissos*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021

processo com o respetivo registo legal a 29 de dezembro do mesmo ano. Este desfecho institucional conferiu estabilidade e legitimidade ao uso do terreno, permitindo à associação projetar a construção de um novo edifício que pudesse acolher adequadamente as suas múltiplas atividades culturais e formativas. O projeto foi concebido em 1977, mas a sua materialização revelou-se morosa, sendo iniciada apenas em 1980. As obras prolongaram-se por mais de duas décadas, com a conclusão definitiva da construção apenas a ocorrer em 2004[547], o que espelha as dificuldades económicas, administrativas e organizativas frequentemente enfrentadas pelas coletividades culturais na consolidação dos seus projetos infraestruturais.

Esta extensa linha temporal, entre 1974 e 2004, permite observar como os impulsos transformadores do pós-25 de Abril se materializaram de forma gradual e intermitente, oscilando entre momentos de intensa mobilização e períodos de relativa estagnação. No entanto, a persistência do projeto e a concretização do edifício simbolizam, no plano material e simbólico, o triunfo da ação coletiva e da apropriação democrática do espaço público. O caso do Ateneu Artístico Vilafranquense insere-se, assim, numa genealogia de movimentos culturais que, emergindo num contexto de rutura com a ordem anterior, souberam reinterpretar os seus papéis e funções no seio de uma sociedade em processo de democratização, afirmando-se como agentes de cultura, formação e cidadania ativa.

À semelhança dos esforços do Ateneu Artístico Vilafranquense para obter uma nova sede, a já anteriormente referida refundação da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, em 8 de outubro de 1974, ocorreu num contexto caracterizado por práticas de entreajuda e colaboração entre a população, as associações culturais e os apoios institucionais. A Sociedade Filarmónica funcionou primeiro num barracão, depois, em espaços da Junta de Freguesia e da Casa do Povo e, durante vários anos, numa casa cedida por um particular, até conseguir sede própria já no século XXI[548]. Apesar de não serem conhecidos registos coesos sobre formações anteriores, esta reativação refletiu a vontade coletiva de recuperar a atividade musical na localidade.

[547] *Exposição Evocativa dos 50 anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

[548] Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê FED nº1240, *Historial da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão e Actividades a Desenvolver*. Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Benavente, 12 de abril de 1992.

6.3. As Mulheres no Associativismo Filarmónico

A análise do percurso histórico das bandas filarmónicas em Portugal revela que, na sua génese e até grande parte do século XX, estas formações musicais civis eram compostas exclusivamente por elementos do sexo masculino. Esta realidade refletiu de forma direta a organização social e política do país, profundamente marcada pelo conservadorismo patriarcal do regime do Estado Novo. Durante este período, o papel da mulher foi rigidamente delimitado pela ideologia dominante, que a confinava à esfera privada e doméstica, valorizando-a como mãe, esposa e guardiã da moral familiar.

A construção social da mulher durante o Estado Novo era, desde a infância, orientada para a submissão à autoridade masculina, inicialmente personificada pelo pai e, posteriormente, pelo marido. O sistema educativo e os discursos oficiais reforçavam esta estrutura hierárquica de género, incentivando as raparigas a aspirarem a um "bom casamento" como principal realização pessoal. Esta imposição social era, ademais, sustentada por um enquadramento legal que impunha restrições ao trabalho feminino e atribuía à mulher um estatuto jurídico de menoridade.

Mesmo quando, nas décadas de 1960 e 1970, a participação laboral feminina se tornou mais frequente, a posição das mulheres manteve-se marcadamente subalterna. Empregadas sobretudo em funções de baixa qualificação e mal remuneradas, com escassas possibilidades de ascensão profissional, o trabalho feminino era ainda encarado como um complemento económico e não como expressão de autonomia individual. A emigração masculina e a Guerra Colonial, ao provocarem o afastamento de milhares de homens, facilitaram o acesso das mulheres ao mercado de trabalho, mas não alteraram significativamente o seu estatuto social.

No meio popular, retratado de forma exemplar por Maria Lamas em *As Mulheres do Meu País*, observa-se que muitas mulheres migravam internamente para garantir o sustento, sujeitando-se a condições laborais degradantes, à exploração e ao assédio. Trabalhando nos arrozais ou em serviços urbanos precários, enfrentavam ainda o estigma social, a ausência de proteção legal e o peso de um discurso moral e religioso que impunha condutas de castidade, recato e obediência[549].

Este modelo social e político apenas foi contestado de forma aberta após a revolução de 25 de Abril de 1974, que marcou o início de um processo de democratização social[550]. A queda do

[549] FERREIRA, Ana Sofia. Vozes Silenciadas: As Mulheres no Estado Novo. Em: *Entre a Tradição e a Modernidade – A vida quotidiana no Estado Novo*. Lisboa: Editorial Presença, 2024, pp.114-23.

[550] MOREIRA, Marcos. *História das Mulheres nas Bandas de Música: Uma visão do nordeste do Brasil e do norte de Portugal*. Santa Maria da Feira: Cardoso & Conceição, Lda., 2014, p.99.

regime ditatorial em 1974 foi acompanhada de uma mudança legislativa profunda e estruturante para a cidadania feminina. A nova ordem constitucional consagrada pela Constituição da República Portuguesa de 1976 promoveu pela primeira vez a igualdade jurídica plena entre homens e mulheres. Entre os dispositivos legais mais relevantes encontram-se os Decretos-Leis n.ºs 492/74, de 27 de setembro[551], e 474/76, de 18 de junho[552]. O primeiro alterou o Código Administrativo, permitindo o acesso das mulheres à Administração Local em condições de igualdade com os homens, anulando as disposições anteriores que limitavam ou impediam a sua participação em cargos públicos. O segundo decreto estabeleceu de forma inequívoca o princípio da igualdade de todos os cidadãos perante a lei, independentemente do sexo, consagrando este direito como base do novo regime democrático.

Além destes diplomas, a Constituição da República Portuguesa de 1976[553] consagrou no seu artigo 13.º o princípio da igualdade, atribuindo a todos os cidadãos a mesma dignidade social e os mesmos direitos. O artigo 36.º, sobre família, casamento e filiação, conferiu aos cônjuges iguais direitos e deveres quanto à capacidade civil e política e à educação dos filhos, enquanto o artigo 74.º (Ensino) assegurou a igualdade de oportunidades no acesso à formação escolar, abrindo espaço para uma nova geração de mulheres com acesso à educação artística, incluindo a musical. Este novo enquadramento legal veio permitir a entrada progressiva de mulheres em atividades até então reservadas a homens, como as bandas filarmónicas civis, desafiando normas culturais estabelecidas e promovendo transformações profundas no tecido associativo e cultural português[554].

Apesar da mudança legislativa apenas ter ocorrido após 1974, existem registos de presença feminina em bandas filarmónicas ainda durante o regime do Estado Novo, embora de forma muito pontual e excecional. Um dos primeiros casos documentados é o da Sociedade Filarmónica União Samorense, na vila de Samora Correia, onde em 1964 foi integrada a jovem Rosária Calhau. Segundo o presidente e antigo músico João Gomes[555], Rosária começou a tocar clavicórneo sob orientação do contramestre Carlos "Zona". A escolha deste instrumento, de carácter harmónico e menos visível em termos performativos, pode ter facilitado a sua aceitação

[551] Decreto-Lei n.º 492/74. Em: *Diário do Governo*. Série I, 27 de setembro de 1974, (226).

[552] Decreto-Lei n.º 474/76. Em: *Diário da República*. Série I, 18 de junho de 1976, (140).

[553] *Constituição da República Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1976, art.º 13.º, art.º 36.º e art.º 74.º.

[554] MOREIRA, 2014, p.99.

[555] GOMES, 2022.

numa estrutura altamente masculinizada. Apesar de Gomes referir que Rosária foi a única mulher a integrar esta banda durante todo o período do Estado Novo, encontramos fontes[556] que põem em causa esta afirmação, mostrando que existiu participação feminina na banda, também, em janeiro de 1974. Contudo, a participação feminina desde a presença de Rosária não foi contínua, facto que demonstra a resistência cultural à feminização destas instituições e os preconceitos associados à ideia de uma mulher tocar um instrumento de sopro, considerados então incompatíveis com a feminilidade tradicional.

Num outro contexto regional, a Sociedade Filarmónica Santa Cruz de Alvarenga, situada no concelho de Arouca, constitui um caso pioneiro de abertura institucional e de pragmatismo estratégico no acolhimento de mulheres. Face à escassez de músicos provocada pela mobilização militar para a Guerra Colonial e pela emigração, a banda viu-se na contingência de admitir elementos femininos para garantir a continuidade do projecto musical. Assim, em 1966, a banda decidiu integrar jovens raparigas como executantes instrumentais. A estreia ocorreu a 28 de maio de 1966, em Fornelos (Cinfães), com três novas intérpretes. Menos de um mês depois, a 19 de junho, a formação contava já com seis mulheres: Dulce Morais Botelho (oboé), Leopoldina Pereira Mendes (contrabaixo), Maria Emília de Sá Pinto (trompa), Maria Alice de Andrade Lopes (clarinete) e as gémeas Augusta Maria e Maria Augusta Mendes de Pinho (caixa e saxofone alto)[557]. A musicóloga Graça Mota[558] destaca que cinco destas seis jovens tinham entre 15 e 17 anos, sendo a mais velha uma mulher de 28 anos, o que revela a importância da juventude como critério facilitador de inclusão feminina. A autora salienta também que a aprendizagem instrumental destas jovens incidiu sobre os instrumentos que estavam em falta na banda, o que sugere uma lógica de adaptação pragmática às necessidades musicais do grupo, em vez de uma rutura ideológica com o modelo patriarcal dominante.

---

[556] *100 anos (1921-2021)*. Samora Correia: Núcleo Museológico da Sociedade Filarmónica União Samorense, Exposição Permanente; RTP. Prémios do Concurso de Aprendizes de Música em Lisboa. Em: *Noticiário Nacional de Janeiro* [Em linha]. 6 de janeiro de 1974 [consult. 2026-01-11]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/premios-do-concurso-de-aprendizes-de-musica-em-lisboa.

[557] MADUREIRA, António Dias. *Banda Filarmónica de Alvarenga*. Vila Nova de Famalicão: Editorial Novembro, 2022, pp.77-9.

[558] MOTA, Graça. The context of Philharmonic Bands in Portugal: A long term commitment. Em: Maria do Rosário PESTANA et al. *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, 2020, pp.41-56.

Este exemplo de Alvarenga não só permitiu resolver dificuldades operacionais imediatas como também representou um marco importante na afirmação simbólica das mulheres no espaço filarmónico, dando início a um movimento de normalização progressiva da sua presença. A sua aceitação, embora inicialmente instrumental e funcional, viria a contribuir para a redefinição dos papéis de género na prática musical amadora em Portugal, sobretudo nas décadas posteriores à revolução de Abril.

Após a pioneira entrada de mulheres na Banda da Sociedade Filarmónica Santa Cruz de Alvarenga, que marcou uma rutura significativa com os paradigmas convencionais do universo filarmónico português, verifica-se uma progressiva, ainda que gradual, abertura à participação feminina noutras bandas civis. Em 1968, a Banda de Salvaterra de Magos surge como uma das formações musicais que, em resposta a necessidades de ordem prática, nomeadamente a escassez de elementos masculinos em virtude da emigração ou do serviço militar obrigatório, acolheu mulheres nas suas fileiras.

Podemos, então, afirmar que a Guerra Colonial e a emigração dos anos finais do Estado Novo tiveram dois impactos distintos no meio filarmónico: se, por um lado, dificultaram a manutenção das atividades das bandas devido à saída de homens, por outro, facilitaram a inclusão de mulheres. Mesmo contra os valores impostos pelo Estado Novo, interpretamos a inclusão de mulheres nas bandas como uma forma de resistência e de vontade da manutenção de atividades culturais ao nível local.

Seguindo-se a este movimento, um dos casos mais relevantes do ponto de vista simbólico e institucional foi o da inclusão de raparigas na Banda do Ateneu Artístico Vilafranquense, cuja génese remonta à criação da respetiva Escola de Música, em 1970. Este acontecimento resultou de uma iniciativa visionária protagonizada por Américo Borda d'Água, em colaboração com António de Oliveira, Daniel Neves e António Lopes[559]. Esta equipa fundadora reconheceu desde logo a importância de alargar o acesso à formação musical a ambos os sexos, promovendo, à semelhança do que se verificava no contexto educativo pós-25 de Abril, uma lógica inclusiva e democrática. José Brissos, músico e testemunha privilegiada do processo, sublinha que, desde a abertura da escola, se verificou uma paridade no número de alunos e alunas, o que espelha uma mudança de mentalidades em curso, mesmo num período ainda anterior à Revolução dos Cravos.

Outro exemplo significativo dá-se na Banda do Centro Cultural Azambujense, que retoma a sua atividade em 1975 após um período de inatividade. A primeira mulher a integrar a banda

[559] D'ÁGUA, 2021.

foi Graça Coelho[560], com apenas 13 anos, filha de João Coelho, contramestre e responsável pelas aulas de música no agrupamento. A entrada de Graça não foi apenas um gesto simbólico: inaugurou uma nova etapa na história da banda, abrindo caminho à participação de outras jovens. A normalização da presença feminina nas bandas foi, neste caso, facilitada pela atuação pedagógica do seu pai, mas também pela ausência de resistência da parte da própria filha, que assumiu a sua pertença à banda como algo natural. O exemplo de Graça Coelho teve efeitos multiplicadores: mais quatro raparigas ingressaram na banda, e registou-se uma adesão crescente de jovens ao ensino de música, alicerçada numa política de inclusão que contrariava o exclusivismo de género ainda prevalente noutras instituições congéneres.

A trajetória de Cristina Cristóvão[561] oferece outro testemunho esclarecedor sobre o envolvimento feminino nas bandas civis no Portugal democrático. Motivada também pelo pai, Manuel Mourinho Cristóvão, Cristina iniciou-se na prática filarmónica com apenas 10 anos de idade, na Escola de Música da Casa do Povo de Aveiras de Baixo, em 1976. Relata não ter sentido discriminação de género, atribuindo esse ambiente saudável ao facto de todos os músicos serem jovens e à postura progressista dos diretores da banda. Ao longo da sua carreira amadora, Cristina colaborou com múltiplas bandas: desde a de origem até à do Centro Cultural Azambujense, passando pelo Elenco da Escola de Música e Banda do Ateneu Artístico Vilafranquense, a Sociedade Recreativa de Vale da Pinta e a Banda Escola-Juvenil do Concelho de Azambuja. Esta diversidade de experiências demonstra uma crescente abertura do meio filarmónico à mobilidade e à diversidade, bem como à continuidade da prática musical para além da adolescência.

Importa ainda destacar que Cristina teve a oportunidade de integrar a Banda da Polícia de Segurança Pública, enveredando por uma carreira profissional. Contudo, essa perspetiva foi recusada devido à oposição do pai, que manifestava preocupações quanto à segurança da filha e ao estigma social ainda associado à presença de mulheres em meios públicos durante a noite. A recusa reflete o conflito entre os avanços sociais e os resquícios de mentalidades patriarcais, mesmo em famílias que promoviam a atividade cultural das filhas. Cristina lembra, a este propósito, que "eram outros tempos", sublinhando que, na altura, apenas duas mulheres integravam a Banda da P.S.P., o que ilustra o caráter excecional de tal oportunidade.

No período imediatamente posterior ao 25 de Abril, José Brissos assinala a disparidade de oportunidades entre rapazes e raparigas no acesso a carreiras musicais em bandas militares. Esta

[560] CORAÇÃO, 2021.

[561] CRISTÓVÃO, 2020.

desigualdade estrutural conferiu aos jovens do sexo masculino uma vantagem competitiva no desenvolvimento profissional musical, perpetuando, assim, uma hierarquia de género que só progressivamente seria desconstruída. Neste contexto, Pedro Cairrão[562] destaca a relevância simbólica da introdução de fardamentos diferenciados para as raparigas no seio do Ateneu Artístico Vilafranquense. O fardamento feminino, composto por saia e boné, representava não só uma adaptação estética, mas também um gesto de legitimação e visibilidade da presença feminina no espaço público musical. Todavia, noutras bandas com menor número de mulheres, estas envergavam o mesmo uniforme dos homens, revelando uma ausência de estratégia específica para integrar plenamente as executantes femininas.

A análise das respostas dos entrevistados sobre os efeitos da inclusão de mulheres nas bandas civis revela uma ambivalência: por um lado, reconhecem-se benefícios claros, nomeadamente o alargamento da base de recrutamento e o rejuvenescimento dos agrupamentos; por outro, são apontados inconvenientes relacionados com a curta permanência das mulheres nas bandas, sobretudo após o casamento ou o início da maternidade. Joaquim Paula[563], António Santos[564], Jorge Santos[565], António Silva[566], José Salgueiro[567] e David Ramos[568] referem que o abandono da prática musical por parte das mulheres (quando casavam e constituíam família), suscitava reservas quanto à sua inclusão. No entanto, José Salgueiro, em particular, defendeu uma visão mais dinâmica e positiva: mesmo que algumas mulheres saíssem, outras viriam ocupar o seu lugar; e, caso permanecessem após o casamento, isso significaria uma estabilização do seu compromisso. A sua insistência conduziu à aceitação de mulheres na banda de Santo Estêvão, contrariando o conservadorismo de outros dirigentes.

Curiosamente, verifica-se que, apesar de algumas interrupções, a influência das mulheres na continuidade da prática filarmónica foi notável. O testemunho de Jorge Santos sublinha este aspeto: as mulheres que participaram nas bandas acabaram por ter um impacto significativo na adesão dos seus filhos à atividade musical. Tal é o caso de Graça Coelho[569], cujos filhos se

[562] CAIRRÃO, 2021.

[563] PAULA, 2020.

[564] SANTOS, A., 2020.

[565] SANTOS, J., 2020.

[566] SILVA, 2021.

[567] SALGUEIRO, 2021.

[568] RAMOS, 2022.

[569] CORAÇÃO, 2021.

integraram na banda do Centro Cultural Azambujense na década de 1990, e de Cristina Cristóvão[570], que acompanhou os seus filhos na Filarmónica Recreativa de Aveiras de Cima nas décadas de 2000 e 2010.

Em síntese, embora a entrada de mulheres nas bandas filarmónicas civis tenha ocorrido de forma embrionária ainda durante o Estado Novo, foi apenas após o 25 de Abril que esta participação adquiriu dimensão e visibilidade. A sua permanência, ainda que por vezes condicionada pelos constrangimentos da vida familiar, foi compensada pelo seu papel ativo na transmissão e valorização da cultura filarmónica às gerações seguintes. As mulheres não só contribuíram para uma renovação estética e simbólica do meio musical amador, como também exerceram um papel multiplicador no aumento de recursos humanos e na transformação do ambiente das bandas civis portuguesas. A sua inclusão não deve, pois, ser lida apenas como uma conquista de género, mas como um motor de revitalização e democratização da prática musical coletiva em Portugal.

Figura 6.1. Uma Saxofonista da Lezíria Ribatejana, Cristina Cristóvão.



Fonte: Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão. Fundo Música. Cartaz *I Curso de Aperfeiçoamento Musical*. Casa do Povo de Aveiras de Baixo, Azambuja, outubro de 1980.

[570] CRISTÓVÃO, 2020.

6.4. O Impulso das Escolas de Música Filarmónicas

As bandas filarmónicas portuguesas experienciaram diversas fases de desenvolvimento e retração, com particular destaque para a revitalização dos seus recursos humanos observada a partir da década de 1980. Esta renovação revelou-se decisiva para a continuidade e sustentabilidade destas instituições musicais de cariz comunitário, marcadas historicamente por dinâmicas de voluntariado, formação informal e forte enraizamento local. O incremento do número de jovens músicos, provenientes de ambos os sexos, deveu-se, em grande medida, à reorganização e institucionalização das escolas de música associadas às próprias bandas, que passaram a desempenhar um papel fundamental na formação dos futuros executantes.

O apoio concedido pelas autarquias, bem como por instituições de relevo no panorama cultural nacional — como o INATEL e a F.C.G. — foi determinante neste processo de revitalização. Estas entidades contribuíram não só com apoio financeiro e logístico, mas também com programas de incentivo à prática musical e à formação artística, promovendo assim um maior acesso e democratização do ensino da música no contexto filarmónico. A intervenção dessas instituições traduziu-se, por exemplo, no fornecimento de instrumentos, no apoio à formação de professores e maestros, bem como na criação de concursos, festivais e intercâmbios culturais, elementos que reforçaram a atratividade das bandas junto das populações mais jovens[571].

Contudo, importa salientar que, apesar desta renovada vitalidade e do aumento quantitativo de alunos, o modelo pedagógico das bandas filarmónicas permaneceu, em larga medida, inalterado. O ensino musical continuou a basear-se num modelo tradicional e centralizado, em que o maestro acumulava a responsabilidade pela lecionação de todas as disciplinas, nomeadamente o solfejo e a aprendizagem de instrumentos de sopro e percussão. Esta figura central detinha, assim, não só autoridade artística, mas também educativa, refletindo um modelo hierárquico fortemente vinculado à prática oral e à transmissão direta de saberes.

O ensino do solfejo, elemento nuclear na formação inicial dos músicos, seguia metodologias clássicas consagradas no contexto português, nomeadamente os métodos de Freitas Gazul e Artur Fão, também utilizados no seio das bandas militares. Estes métodos estruturavam o processo de alfabetização musical, estabelecendo uma progressão sequencial de dificuldades técnicas e rítmicas, culminando na atribuição de um instrumento ao aluno,

[571] SOUSA, Pedro Marquês de. *Bandas de Música na História da Música em Portugal*. 2ª edição. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2017, p.366.

consoante o seu progresso e, de forma igualmente relevante, de acordo com as necessidades específicas da banda em termos de constituição instrumental[572].

A atribuição de instrumentos aos alunos não obedecia, portanto, a critérios exclusivamente pedagógicos ou vocacionais, mas respondia também a imperativos funcionais e logísticos. Autores como Lameiro, Granjo e Bento[573], bem como o músico Américo Borda d'Água[574], focando nas bandas da Lezíria a que pertenceu, referem que a lição 100 dos métodos de solfejo marcava, tradicionalmente, o momento em que o aluno passava a estudar um instrumento musical específico. Porém, o músico David Ramos[575], ao analisar o caso da Banda de Samora Correia, indica que tal transição ocorria por volta da lição 40, o que demonstra uma certa variabilidade nas práticas pedagógicas em função das especificidades de cada agrupamento.

A escassez de recursos materiais, particularmente de instrumentos musicais, impunha frequentemente constrangimentos adicionais à organização do ensino. No caso da Banda de Santo Estêvão, conforme referido por Salgueiro[576], a falta de instrumentos levou a que, em diversos casos, os alunos fossem obrigados a repetir integralmente o livro de solfejo por três vezes antes de lhes ser finalmente atribuído um instrumento com o qual pudessem dar continuidade à sua aprendizagem prática. Esta realidade evidencia não só a precariedade de meios com que muitas bandas operavam, mas também o grau de resiliência e dedicação dos seus membros, num contexto onde a aprendizagem musical implicava uma espera prolongada e um investimento pessoal considerável, mesmo antes do contacto direto com o instrumento.

O caso da Escola de Música do Ateneu Artístico Vilafranquense revela as dificuldades, estratégias de adaptação e formas de apoio institucional que permitiram sustentar e expandir a prática musical social, mesmo em contextos de escassez material e recursos humanos limitados. Fundada em 1970 por um grupo de músicos locais — Américo Borda d'Água, António Oliveira, Daniel Neves e António Lopes — a Escola de Música do Ateneu Artístico Vilafranquense surgiu da necessidade concreta de formar músicos oriundos de Vila Franca de Xira, uma vez

---

[572] MOTA, Graça. *Crescer nas Bandas Filarmónicas – Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Edições Afrontamento, 2009, p.28

[573] LAMEIRO, Paulo, GRANJO, André e BENTO, Pedro. Banda Filarmónica. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal: A-C*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 1, p.112.

[574] D'ÁGUA, 2021.

[575] RAMOS, 2022.

[576] SALGUEIRO, 2021.

que a banda dependia, até então, de reforços vindos de concelhos vizinhos, como Azambuja, Sobral de Monte Agraço e Loures, especialmente da vila de Bucelas. Esta dependência externa comprometia a identidade local da banda e dificultava a sua autossuficiência organizativa. Nesse contexto, a criação de uma escola de música representou um investimento estratégico na autonomia e na renovação geracional da instituição[577].

Figura 6.2. Atuação do Elenco da Escola de Música do Ateneu Artístico Vilafranquense, 1977.



Fonte: Fotografia cedida por Américo Borda d'Água.

A procura de formação musical foi imediata e expressiva: segundo o testemunho de Américo Borda d'Água[578], o número de inscritos passou rapidamente de 20 para cerca de 120 alunos, que frequentavam as aulas numa sala com condições muito limitadas. A escassez de instrumentos, face ao número crescente de aprendizes, conduziu à criação de um coro destinado a acolher os alunos que não tinham ainda lugar no elenco instrumental da banda. Esta solução, para além de mitigar a frustração causada pela falta de instrumentos, permitiu que os alunos continuassem a desenvolver competências musicais e se mantivessem ligados à prática artística da coletividade[579].

[577] *Exposição Evocativa dos 50 anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

[578] D'ÁGUA, 2021.

[579] Arquivo do Ateneu Artístico Vilafranquense, Cartazes, *Campanha de Inscrições para Aulas de Música e* Orfeanistas, Vila Franca de Xira, 29 de maio de 1970; Exposição *Evocativa dos 50 anos da*

A docência nas fases iniciais da escola foi assegurada pelos próprios fundadores: Américo lecionava clarinete e saxofone; António Lopes, tuba; e António Oliveira e Daniel Neves, as disciplinas de solfejo. À medida que os alunos mais avançados iam adquirindo competências técnicas e teóricas, passavam a exercer funções de monitoria, ensinando os principiantes. Esta estratégia de autossustentação pedagógica tornou-se prática comum nas escolas de música das bandas civis, sobretudo a partir da transição para a década de 1980. De facto, a nomeação de monitores — alunos mais experientes — para desempenhar funções de docência emergiu como uma resposta pragmática à escassez de professores qualificados e à falta de recursos financeiros, dado que os parcos orçamentos das coletividades eram prioritariamente canalizados para despesas essenciais à manutenção da atividade da banda, como a aquisição e reparação de instrumentos, fardamentos e custos logísticos.

A prática da monitoria generalizou-se a várias instituições filarmónicas, incluindo o caso do Ateneu Artístico Vilafranquense, cujos músicos, com espírito de entreajuda e compromisso comunitário, prestaram também apoio a escolas de música vizinhas, nomeadamente à do Centro Cultural Azambujense[580] e à da Casa do Povo de Aveiras de Baixo[581]. Estes exemplos demonstram a existência de redes informais de colaboração interinstitucional, que permitiram ultrapassar carências estruturais e dinamizar o ensino da música a nível local.

O Centro Cultural Azambujense, cuja atividade foi reativada em abril de 1975 através de uma Comissão Reorganizadora liderada por António Paula e João Heitor[582], constitui outro exemplo revelador das vicissitudes e esforços de reabilitação cultural vividos no período pós-revolucionário. Com João Coelho responsável pelo ensino musical, a escola da banda contava, em setembro de 1976, com apenas 20 alunos[583]. No entanto, a crescente procura levou à

Escola de Música do Ateneu Artístico. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira – Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

[580] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1980, Pasta Correspondência Recebida, *As Bandas de Música*, Ateneu Artístico Vilafranquense, Vila Franca de Xira, 1980.

[581] BRISSOS, 2021; CAIRRÃO, 2021; Exposição *Evocativa dos 50 anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira – Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

[582] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência 1976-78, *Circular n.º 1*, Comissão Reorganizadora do Centro Cultural Azambujense, 17 de abril de 1975.

[583] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência 1976-8, *Reunião*, Comissão Reorganizadora do Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 30 de setembro de 1976; CORAÇÃO, 2021.

necessidade de suspender temporariamente a atividade, sendo lançada, em julho de 1978, uma "Campanha de Fundos para recomeço"[584]. O esforço de mobilização social resultou na reabertura da escola em outubro desse ano, altura em que se registavam já cerca de 150 crianças inscritas[585]. Nos meses e anos seguintes, os números continuaram a crescer, com 214 alunos no final de 1978[586], 195 em janeiro de 1979 e mais de 200 inscritos em setembro de 1979[587], refletindo uma impressionante adesão popular.

Este crescimento foi sustentado por investimentos realizados tanto na escola de música como na própria banda, possibilitados por apoios de diversas entidades, entre as quais se destacam a Câmara Municipal de Azambuja e instituições culturais e sociais. O número de sócios do Centro Cultural Azambujense aumentou significativamente nesse período, passando de 193 em 1965 para 245 em 1978, atingindo os 435 em 1984 e chegando aos 489 em 1996[588]. Estes dados atestam a eficácia das políticas de revitalização local e o papel central das bandas filarmónicas como catalisadoras de coesão social, identidade social e acesso à cultura musical.

Importa referir que o apoio institucional às escolas de música das bandas não se limitou ao financiamento direto. Um exemplo significativo desse investimento em capital humano foi o

---

[584] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência 1978, *Carta ao Presidente da Câmara Municipal de Azambuja – Cedência de Sala*, Comissão Dinamizadora do Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 4 de julho de 1978.

[585] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência 1978, *Comunicado*, Comissão Dinamizadora do Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 1 de outubro de 1978; *Carta à Santa Casa da Misericórdia de Azambuja – Cedência de instalações*, Comissão Dinamizadora do Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 25 de outubro de 1978.

[586] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência 1978, *Relatório de Iniciativas e Actividades no Ano de 1977/1978*, Secretariado Desportivo e Cultural do Concelho de Azambuja, 1978; Pasta Correspondência 1979, *Carta ao Director da Escola Secundária de Azambuja*, Comissão Dinamizadora do Centro Cultura Azambujense, Azambuja, 10 de janeiro de 1979.

[587] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência 1979, *Carta ao Dr. Mayer da Silva Tavares*, Comissão Dinamizadora do Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 8 de setembro de 1979.

[588] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência 1979, *Intervenção na Banda*. Comissão Dinamizadora do Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 16 de outubro de 1979; Caixa Documentos Institucionais, Pasta Registo de Sócios. *Banda Musical Azambujense – Registo de Sócios*, 1961 a 1978; *Registo de Sócios*, 1984 a 1996

convite da Associação Portuguesa de Educação Musical, em maio de 1978, para a participação da banda do Centro Cultural Azambujense num curso de aperfeiçoamento de regentes, promovido em Mafra com o apoio da Banda da Polícia de Segurança Pública de Lisboa[589]. Esta iniciativa ilustra a preocupação crescente com a qualificação técnica dos maestros e a profissionalização do ensino musical no seio das bandas civis.

Durante a década de 1980, o INATEL desempenhou igualmente um papel determinante, promovendo várias edições de programas formativos como o Curso de Férias para Jovens Músicos e o Ciclo de Aperfeiçoamento de Regentes Amadores de Bandas Civis[590]. Estes cursos não só proporcionavam formação técnica e pedagógica, como promoviam o intercâmbio entre músicos de diferentes regiões do país, fortalecendo os laços intermunicipais e fomentando uma identidade filarmónica nacional.

De salientar também as ações coordenadas entre diversas entidades públicas e privadas — nomeadamente a Câmara Municipal de Azambuja, a Junta Central das Casas do Povo (J.C.C.P.), o INATEL, a F.C.G., a S.E.C., o F.A.O.J. e a Assembleia Distrital de Lisboa — na organização de dois importantes Cursos de Aperfeiçoamento Musical do Concelho de Azambuja, realizados em 1981 e 1988 na Casa do Povo de Aveiras de Baixo[591]. Estes cursos contaram com a participação de professores oriundos de diferentes regiões do país e do estrangeiro, bem como com alunos provenientes de vários municípios, configurando uma oportunidade rara de qualificação artística num contexto descentralizado.

Em síntese, o panorama filarmónico português nas décadas de 1970 e 1980 caracterizou-se por um esforço coletivo e articulado de reconstrução e expansão das práticas musicais sociais. A escassez de recursos materiais e humanos foi amplamente compensada pela criatividade organizacional, pelo compromisso cívico dos agentes locais e pelo apoio estratégico de

---

[589] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência 1978, *Carta ao Centro Cultural Azambujense*, Associação Portuguesa de Educação Musical, Lisboa, 29 de maio de 1978.

[590] VALENTE, José Carlos. *Para a História dos Tempos Livres em Portugal: da F.N.A.T. à INATEL (1935-2010)*. Lisboa: Edições Colibri, 2011, p.225.

[591] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1980, Pasta Correspondência 1980, *Recibo*, Comissão Reorganizadora do Centro Cultural Azambujense, 12 de dezembro de 1980; Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Musical, Cartaz, *1º Curso de Aperfeiçoamento Musical do Concelho de Azambuja – 1981*, Casa do Povo de Aveiras de Baixo/ Câmara Municipal de Azambuja, 1981; Brochura *2º Curso de Aperfeiçoamento Musical do Concelho de Azambuja – 1988*, Casa do Povo de Aveiras de Baixo/ Câmara Municipal de Azambuja, 1988.

instituições públicas e privadas. A consolidação das escolas de música das bandas civis como espaços de formação, inclusão e mobilização social reflete, assim, um modelo de desenvolvimento cultural enraizado no contexto social local e impulsionado por redes de solidariedade interinstitucional, cuja relevância continua a ser sentida no panorama musical português contemporâneo.

6.5. Os Apoios Institucionais

Ao longo das décadas, a sobrevivência e o desenvolvimento das bandas filarmónicas em Portugal, nomeadamente na região da Lezíria Ribatejana, estiveram profundamente dependentes dos auxílios concedidos por diversas instituições públicas e privadas. Estes apoios revelaram-se estruturantes, não só ao nível da subsistência económica das coletividades — permitindo-lhes colmatar despesas fixas e assegurar a manutenção da atividade regular — mas também na renovação e reforço dos recursos materiais indispensáveis ao ensino e à prática musical, como instrumentos, fardamentos e material pedagógico[592].

Entre os contributos mais relevantes destaca-se o da F.C.G., que desempenhou um papel determinante na capacitação de várias bandas da região. A relação institucional entre a F.C.G. e a Sociedade Filarmónica União Samorense teve início em 1959, materializando-se na instalação, no ano seguinte, da Biblioteca Fixa n.º 2 nas instalações cedidas à banda, inaugurada a 22 de maio de 1960[593]. Este gesto inicial inscreve-se numa lógica de promoção do acesso à cultura e de apoio à educação musical. Entre 1959 e 1963, a F.C.G. atribuiu subsídios a diversas filarmónicas, num montante total de 20.000$00 escudos, tendo, a partir de 1964, optado por concentrar esse apoio anual numa única banda[594]. Em 1975, a Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão foi a contemplada, utilizando o subsídio na aquisição de instrumentos destinados à sua escola de música e aos seus aprendizes[595]. Este tipo de intervenção revela uma política de apoio

[592] Despesas de manutenção da sede e salário do maestro.

[593] Arquivo da Sociedade Filarmónica União Samorense, Dossiê Documentos Históricos, *Carta à Sociedade Filarmónica União Samorense, Biblioteca Fixa n.º 2*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 18 de maio de 1960.

[594] Arquivo Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Periódicos & Etnografia, Filarmónicas - Quem as Salva? Em: *R&T Espectáculos*, 13 de outubro de 1973, (883), pp.22-30.

[595] Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Pasta Correspondência Recebida, Dossiê 1975-79, *Carta à Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 17 de dezembro de 1975.

seletivo, orientada para o fortalecimento de projetos pedagógicos locais com impacto directo na sustentabilidade das bandas.

A Gulbenkian não esteve isolada neste esforço. Ao longo da segunda metade do século XX, várias instituições — nomeadamente o INATEL, a S.E.C., o F.A.O.J., a J.C.C.P., a F.P.C.C.R. e, inicialmente, a Direção-Geral de Turismo — procuraram articular uma intervenção conjunta e estratégica no apoio aos agrupamentos musicais amadores[596]. Contudo, divergências na execução do plano levaram à desistência da F.C.G. e da Direção-Geral de Turismo, permanecendo as restantes entidades na constituição do denominado Grupo de Trabalho para Atribuição de Auxílios, com a F.P.C.C.R. a exercer uma função consultiva[597].

O INATEL, a S.E.C. e o F.A.O.J. destacaram-se como os principais interlocutores institucionais das bandas filarmónicas da Lezíria, recebendo múltiplos pedidos de apoio. Esses pedidos centraram-se essencialmente na obtenção de financiamento para a cobertura de despesas regulares, na aquisição ou renovação do parque instrumental e na compra de fardamentos — elementos centrais para a apresentação pública e para a identidade visual das bandas. Neste contexto, a F.P.C.C.R. teve a iniciativa de criar a Sociedade Produtora de Instrumentos Musicais (SOPRO), com o objetivo de fabricar, reparar e distribuir instrumentos a preços acessíveis às coletividades, procurando assim resolver uma das dificuldades mais crónicas do meio filarmónico: a degradação do instrumental e a falta de meios para a sua reposição[598].

Não obstante os esforços institucionais, subsistiram algumas limitações técnicas resultantes da coexistência, nas bandas, de instrumentos com afinações distintas — nomeadamente "brilhante" e "normal" — o que comprometia a homogeneidade tímbrica e dificultava a afinação global dos grupos. Esta dissonância estrutural, embora progressivamente mitigada,

---

[596] Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Dossiê Correspondência Recebida, Pasta 1975-9, *Carta ao Presidente da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Duarte Moreira da Silva*, Ministério do Comércio e Turismo – Secretaria de Estado do Turismo, Lisboa, 24 de julho de 1977.

[597] MADUREIRA, Bruno. *Maestro Silva Dionísio (1912-2000) e o contexto das bandas de música em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 2019, p.151.

[598] Arquivo da Confederação Portuguesa de Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, Dossiê Proc. N.º 04: 1, 2, 3, 5 - Música (1975/1992), *Circular/Convocatória – Reuniões distritais Pró-Órganização Sopro com a participação desta Federação e Colectividades Convidadas*, Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio, Lisboa, 1981.

ilustra os constrangimentos técnicos que acompanhavam a evolução quantitativa e qualitativa das bandas.

Paralelamente, a necessidade de aquisição e reparação de instrumentos impulsionou a atividade de empresas especializadas no setor, sendo de particular relevância, na região da Lezíria Ribatejana, a atuação da Custódio Cardoso Pereira & C.ª e da Santos Beirão. A correspondência trocada entre estas empresas e as bandas de Azambuja, Samora Correia e Santo Estêvão atesta uma relação comercial dinâmica e regular, indispensável à manutenção da atividade artística e pedagógica das coletividades.

Do ponto de vista financeiro, os livros de contas de associações como o Centro Cultural Azambujense e a Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão revelam um crescimento progressivo dos seus saldos até ao início da década de 1980. Embora se tenham verificado oscilações pontuais — nomeadamente no caso de Santo Estêvão nos anos iniciais — a tendência consolidou-se na segunda metade da década, marcada por uma reorganização do financiamento às coletividades.

A adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia em 1986 constituiu um marco determinante nesta trajetória, uma vez que permitiu o acesso a fundos comunitários e suscitou alterações significativas na política de financiamento da cultura. A promulgação da Lei do Mecenato teve como principal objetivo reduzir a intervenção estatal direta no financiamento das associações, apostando numa lógica de descentralização e de envolvimento do setor privado, simultaneamente acompanhada pelo reforço do papel das autarquias locais, agora dotadas de maior capacidade financeira derivada dos fundos europeus[599]. Consequentemente, o apoio estatal direto às bandas entrou em declínio, vindo a cessar na década de 1990[600].

Contudo, este decréscimo não significou o abandono das bandas por parte do poder público. Ao nível regional, os municípios e os governos civis continuaram a desempenhar um papel ativo na dinamização da atividade filarmónica, assegurando apoios materiais, logísticos e financeiros que permitiram manter a vitalidade das coletividades[601]. Assim, apesar das

[599] GEORGE, 2015, pp.184-5.

[600] SOUSA, 2016, pp.100-1.

[601] Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Dossiê Correspondência Recebida, Pasta 1986, *Carta ao presidente da Direcção da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão*, Governo Civil do Distrito de Santarém, 3 de fevereiro de 1986; *Carta ao Presidente da Direcção da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão – Subsídio Para o Ano de 1986*, Câmara Municipal de Benavente, 7 de fevereiro de 1986.

mudanças no modelo de financiamento, as bandas conseguiram preservar um crescimento sustentado, alicerçado numa rede plural de apoios, na iniciativa local e na capacidade de adaptação às novas exigências do panorama cultural português e europeu.

Em suma, a análise do apoio institucional às bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana revela uma história de resiliência sustentada por políticas de incentivo, alianças interinstitucionais e respostas criativas às adversidades. As filarmónicas, longe de serem estruturas culturais marginais, afirmaram-se como espaços privilegiados de formação artística, socialização intergeracional e afirmação identitária, cujo percurso é indissociável do envolvimento continuado de múltiplos agentes públicos e privados.

6.6. Portugal, a C.E.E. e as Filarmónicas

A adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (C.E.E.), formalizada em 1 de janeiro de 1986, representou um ponto de inflexão decisivo na trajetória histórica do país, configurando-se não só como um marco político e diplomático, mas também como um catalisador de profundas transformações estruturais nos domínios económico, social e cultural. Mais do que uma simples etapa de integração regional, o ingresso na C.E.E. consagrou uma alteração substantiva no modelo de organização do Estado, na inserção internacional da economia portuguesa e na conceção e execução das políticas públicas de desenvolvimento e coesão. Neste quadro, as implicações da integração europeia manifestaram-se de forma particularmente significativa ao nível local e sectorial, evidenciando-se com especial clareza no campo cultural, onde o impacto foi notório em instituições sociais de matriz associativa, como é o caso paradigmático das bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana.

A análise das dinâmicas desencadeadas por este processo exige, contudo, uma abordagem que articule a macroestrutura institucional da adesão europeia com os efeitos concretos ao nível da população e das práticas culturais locais. Tal articulação só é possível se tomarmos como ponto de partida o contexto histórico-político da transição democrática portuguesa, iniciado com a Revolução de 25 de Abril de 1974. Este momento fundador inaugurou uma fase de elevada instabilidade, mas também de transformação acelerada, marcada por processos como as nacionalizações em larga escala, a reforma agrária, o crescimento da mobilização sindical e a tentativa de implementação de um modelo alternativo de desenvolvimento. Como assinala António José Telo[602], assistiu-se na conjuntura revolucionária a uma reconfiguração estrutural

[602] TELO, António José. A Revolução e a Posição de Portugal no Mundo. Em: Fernando ROSAS. *Portugal e a Transição para a Democracia (1974-1976). I Curso Livre de História Contemporânea,*

da sociedade portuguesa. Todavia, como sublinha António Romão[603], a ausência de uma base consensual para um novo modelo de acumulação, combinada com a crescente necessidade de financiamento externo, conduziu Portugal a um impasse económico e político que viria a ser resolvido, em parte, pela estratégia de inserção plena na economia europeia. Neste sentido, o pedido formal de adesão à C.E.E., apresentado em 1977, deve ser compreendido como uma resposta pragmática aos constrangimentos internos e ao novo quadro geopolítico internacional do pós-Guerra Fria.

Com a adesão em 1986, Portugal passou a integrar um espaço económico e institucional que lhe conferiu acesso a fundos estruturais e de coesão — nomeadamente o Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (F.E.D.E.R.) e o Fundo Social Europeu (F.S.E.). Estes instrumentos assumiram um papel determinante na modernização das infraestruturas, na elevação do capital humano e no reforço da capacidade administrativa, especialmente a nível municipal. Conforme demonstram Amador e Cabral[604], as vantagens concretas deste processo não se limitaram ao aumento do investimento e do comércio, mas estenderam-se à indução de reformas estruturais nos mercados, na gestão pública e na orientação estratégica das políticas públicas. Importa destacar que esta nova configuração institucional implicou uma descentralização significativa de competências, conferindo às autarquias um papel reforçado na execução de políticas culturais, sociais e de desenvolvimento económico. No domínio cultural, esta lógica de apoio permitiu o financiamento de atividades desenvolvidas por instituições como as bandas filarmónicas, muitas vezes em parceria com escolas, associações juvenis e entidades do turismo. Ao canalizar recursos para projetos sustentados por objetivos e critérios de mérito, estes programas promoveram a diversificação funcional das bandas, alargando o seu papel enquanto agentes de coesão social e dinamização social. Este processo reflecte a forma

Lisboa 23 a 28 de novembro de 1988. Lisboa: Edições Colibri/ Fundação Mário Soares/ Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999, pp.308-11.

603 ROMÃO, António. A Inserção da Economia Portuguesa na Economia Mundial: Evolução Recente e Perspectivas. Em: Walter C. OPELLO JR. e Eduardo de Sousa FERREIRA. *Conflict and Change in Portugal 1974-1984/ Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984*. Lisboa: Editorial Teorema, 1985, 271-5.

604 AMADOR, João e CABRAL, Manuel Caldeira. A Economia Portuguesa no Contexto Global. Em: ALEXANDRE et. al. *A Economia Portuguesa na União Europeia: 1986-2010*. Lisboa: Conjuntura Actual Editora, 2014, pp.187-228.

como os instrumentos da integração europeia foram adaptados à realidade local, reforçando o papel da cultura enquanto vetor de desenvolvimento.

O setor cultural constituiu um dos domínios mais claramente beneficiados por esta transformação. Entre 1981 e 1993, registou-se um aumento expressivo da despesa pública com a Cultura[605], sugerindo uma tendência de valorização crescente deste campo por parte do Estado e das autarquias. Este movimento foi amplificado pela institucionalização do mecenato, consagrado no Decreto-Lei n.º 258/86[606], que criou um enquadramento fiscal favorável ao investimento privado em projetos culturais.

O mecenato, ao integrar o setor associativo na lógica das parcerias público-privadas, permitiu a autonomização parcial das filarmónicas em relação ao financiamento estatal direto, mantendo contudo uma forte articulação com os objetivos da política cultural nacional e europeia. Como observa Fontaine[607], este período marcou a transição de Portugal para um modelo liberal de política económica e cultural, mais alinhado com os paradigmas comunitários.

A transformação económica associada à adesão também teve impacto indireto na Cultura. A abertura comercial e os investimentos estruturais favoreceram a requalificação urbana e a valorização do património, elementos com os quais muitas filarmónicas se cruzam. O setor cultural passou a ser entendido como fator de desenvolvimento local, coesão territorial e afirmação identitária. Segundo Santos[608], a Música revelou-se como a principal área de receção destes apoios. Dos projetos apresentados da área da Música ao Ministério da Cultura entre 1986 e 1996, foram aprovados 92,3%, não continuados 4% e rejeitados 3,3%. Dentro da área da Música, tiveram destaque os projetos para bandas filarmónicas — que representaram 18,5% do total dos projetos apresentados ao Ministério da Cultura entre 1986 e 1996 — dada a sua relevância social, pedagógica e simbólica na população local.

A Lezíria Ribatejana, enquanto região caracterizada por uma identidade cultural vincada e por uma longa tradição de associativismo cívico, oferece um exemplo particularmente

---

605 BARRETO, António e PRETO, Clara Valadas. Indicadores da Evolução Social. Em: António BARRETO. *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996, p.150.

606 Decreto-Lei n.º 258/86. Em: *Diário da República*. Série I, 28 de agosto de 1986, (197).

607 FONTAINE, Pascal. *A Construção Europeia de 1945 aos Nossos Dias*. Lisboa: Gradiva, 1998, p.29.

608 SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. *10 Anos de Mecenato Cultural em Portugal*. Coleção OBS – Pesquisas, número. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998, pp.73-9.

eloquente da forma como os instrumentos europeus foram apropriados e aplicados a nível local. As bandas filarmónicas desta região, algumas das quais com origem no século XIX, beneficiaram, a partir da adesão à C.E.E., de apoios diversificados, incluindo fundos para aquisição de instrumentos, remodelação de instalações, formação de músicos e dinamização de atividades pedagógicas. Estas instituições foram ainda impulsionadas por programas de cooperação local que envolveram escolas, associações juvenis, câmaras municipais e entidades do turismo, criando sinergias que potenciaram a sua função social e o seu impacto territorial.

Contrariando a ideia de que a integração europeia implicaria uma retração da ação do Estado, verifica-se, como refere José da Silva Lopes[609], uma transformação qualitativa da sua intervenção. O modelo anterior, assente no dirigismo e no controlo direto, deu lugar a um regime de subsidiação condicionado, enquadrado por regras sociais e sujeito a mecanismos de monitorização e avaliação. Neste novo cenário, o financiamento das bandas filarmónicas passou a depender de projetos bem estruturados, com objetivos mensuráveis e impacto demonstrável. As autarquias, enquanto entidades de proximidade, tornaram-se agentes privilegiados de articulação entre os beneficiários locais e os programas europeus, assumindo responsabilidades acrescidas na promoção e sustentação do tecido cultural regional.

As políticas de coesão, operacionalizadas através dos sucessivos Quadros Comunitários de Apoio (Q.C.A.), forneceram o arcabouço financeiro e técnico para a implementação de projetos culturais com vocação territorial. No caso das bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana, a inscrição destes coletivos em candidaturas a fundos europeus permitiu-lhes ampliar o seu âmbito de ação, diversificar as suas fontes de receita e reforçar a sua sustentabilidade. Esta capacidade de adaptação institucional reflete, por um lado, a vitalidade do associativismo cultural português e, por outro, a eficácia dos mecanismos europeus de coesão enquanto instrumentos de modernização e inclusão.

Em síntese, a interligação entre a adesão de Portugal à C.E.E. e a evolução do financiamento às bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana constitui um exemplo paradigmático da forma como os grandes processos político-económicos podem gerar impactos estruturantes a nível local. A Cultura, frequentemente marginalizada nas análises macroeconómicas, emerge neste contexto como um campo estratégico, capaz de articular identidade, participação e desenvolvimento. A trajetória destas bandas demonstra que a integração europeia não é um

[609] LOPES, José da Silva. A Economia Portuguesa Desde 1960. Em: António BARRETO. *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996, pp.347-9.

processo abstrato ou distante, mas uma realidade vivida nas instituições locais, nos instrumentos musicais adquiridos, nos jovens formados e nas populações mobilizadas em torno da cultura. A consolidação das bandas filarmónicas como agentes culturais, educativos e sociais, viabilizada pela confluência entre políticas públicas nacionais e fundos europeus, representa, assim, uma das expressões mais tangíveis da coesão territorial europeia.

No entanto, a sobrevivência das bandas, bem como o seu crescimento durante as décadas de 1970 e 1980 não se ficou a dever exclusivamente aos apoios prestados pelo Estado e por instituições, assim como à organização de concursos e festivais. A dinâmica da atividade filarmónica partiu, também, das próprias associações.

6.7. Dinâmicas Associativas: Bailes, Cooperação entre Bandas e Outras Atividades

Ao longo da segunda metade do século XX, os bailes constituíram momentos privilegiados de sociabilidade juvenil, funcionando como espaços de convívio informal entre rapazes e raparigas, num contexto social ainda marcado por normas de género conservadoras e pela vigilância moral sobre os comportamentos juvenis. Estes eventos, muitas vezes realizados de forma improvisada em celeiros, casas particulares ou até na via pública, como sucedia em Azambuja, recorreram inicialmente a instrumentos acessíveis como harmónicas, harmónios ou a emblemática "cana-rachada"[610]. No entanto, os bailes organizados nas instalações da Sociedade Filarmónica local assumiram uma importância acrescida, não só pela sua maior estruturação, mas também pelo facto de proporcionaram um raro espaço de convivência entre diferentes estratos sociais, contribuindo, desse modo, para a diluição, ainda que momentânea, de barreiras sociais[611].

Para além da sua função lúdica e integradora, os bailes revestiram-se de grande relevância económica para as associações filarmónicas. Em Azambuja, a realização de leilões de comida durante estes eventos, com receitas revertidas para a coletividade, tornou esta atividade numa

[610] A cana-rachada, também conhecida por castanholas de cana, é um instrumento típico ribatejano que consiste num pedaço de cana seca com um corte vertical específico em que o embaterem de uma metade na outra provoca um som semelhante a castanholas.

[611] Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão, Fundo Periódicos & Etnografia, *Anotações*, s.d.; ARENQUE, Sebastião Mateus. *Reflexos da Memória*. Azambuja: Edição de autor, 2002; AMENDOEIRA, Firmino. *Entrevista a Firmino Amendoeira por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 27 de abril de 2023.

das principais fontes de financiamento da banda entre as décadas de 1950 e 1980[612]. Esta realidade não foi exclusiva de Azambuja. Sousa[613] sublinha que, de forma transversal, os bailes constituíram uma fonte essencial de receita para as filarmónicas, sendo os fundos obtidos frequentemente aplicados não só na manutenção da atividade musical, mas também na reparação e modernização das instalações.

No caso específico da Sociedade Filarmónica de Azambuja, os bailes acolheram, além de pequenos agrupamentos formados por elementos da própria banda – conhecidos por "cavalinho" – diversos conjuntos de música ligeira que marcaram a vida cultural da região. Entre estes destacam-se a Orquestra Ideal, Os Avengers, a Oleastrum Jazz e o grupo GDC, cuja presença contribuiu significativamente para a atratividade dos eventos[614]. Contrariando as teses de Sousa[615] e Madureira[616], que sugerem que a emergência dos chamados "jazzés" terá desviado o interesse dos jovens da prática filarmónica, a análise do contexto de Azambuja aponta para o contrário: a presença destes grupos reforçou o prestígio da associação, ampliou o seu alcance social e cultural e potenciou as suas receitas, integrando-se, assim, numa lógica de complementaridade e não de concorrência.

A vitalidade destas associações expressou-se igualmente na diversificação das suas atividades. Para além dos bailes, as filarmónicas acolheram grupos de teatro, dança e até secções desportivas, numa clara estratégia de ampliação da sua base de apoio e de fidelização dos seus associados[617]. Esta multifuncionalidade contribuiu para reforçar o papel das filarmónicas como polos de dinamização sociocultural local.

O reconhecimento do prestígio social das bandas traduziu-se também no estabelecimento de redes de contacto e de entreajuda com outras entidades, especialmente no período pós-revolucionário. A eclosão do movimento cooperativo de transição democrática ilustra esta

---

612 Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Pasta Contabilidade, *Livro de Contas 1931-65; Livro de Contas 75-82*.

613 SOUSA, 2016, p.76.

614 Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Dossiê Conjuntos Musicais.

615 SOUSA, 2017, p.255.

616 MADUREIRA, 2019, p.116.

617 *Exposição Evocativa dos 50 Anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*. Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira – Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020; PERNES, Carlos. *SFUS 1921-2021 – Muitos Aniversários Têm 100 Anos*. Samora Correia: Sociedade Filarmónica União Samorense, 2021, pp.54-62.

dinâmica. A banda do Centro Cultural Azambujense, por exemplo, foi convidada a atuar pela Cooperativa Agrícola de Quebradas[618], no contexto das ocupações de terras no concelho de Azambuja, mostrando a sua inserção nos movimentos populares da época. De igual modo, a Cooperativa Editora e de Promoção Cultural «Escrever é Lutar», sediada em Torres Novas, estabeleceu ligações com a Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, numa tentativa de promover os seus serviços culturais junto da população local[619].

A entreajuda entre bandas revelou-se igualmente decisiva para a sua sobrevivência e continuidade. Apesar da existência destas relações ser anterior a 1969, estas intensificam-se depois desta data. Estes laços entre bandas manifestaram-se sob diversas formas: encontros de bandas, intercâmbio de músicos, empréstimo de instrumentos ou colaboração em eventos comemorativos. No caso da Lezíria Ribatejana, podemos identificar dois grupos informais de filarmónicas que mantiveram relações de cooperação mais estreita: um na margem esquerda do Tejo, envolvendo as bandas da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, da União Samorense, da Sociedade Filarmónica Benaventense e da Incrível Almadense, com algumas exceções de bandas da outra margem; outro na margem direita, integrando o Centro Cultural Azambujense, o Ateneu Artístico Vilafranquense, a Sociedade Filarmónica Recreio Alverquense e a Sociedade Euterpe Alhandrense.

As bandas do grupo da margem esquerda protagonizaram diversas iniciativas de confraternização e cooperação musical. Por exemplo, as comemorações do 46.º aniversário da Sociedade Filarmónica União Samorense contaram com a participação da banda da Incrível Almadense, das orquestras Infantil e Juvenil de Arcos da Fundação Musical dos Amigos das Crianças e do Coro dos Amadores de Música de Lisboa[620]. No ano seguinte, o evento contou com a presença de várias outras filarmónicas, como a União e Capricho Olivalense, a Gualdim Pais, a Incrível Pontevelense e a Benaventense[621]. Também a Sociedade Filarmónica de Santo

---

618 Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência Expedida, *Carta à Cooperativa Agrícola de Quebradas*, Comissão Reorganizadora do Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 6 de outubro de 1975.

619 Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Pasta Correspondência Recebida, Dossiê 1975-79, *Carta Promocional à Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão*, Cooperativa Editora e de Promoção Cultural «Escrever é Lutar» - A Forja, Torres Novas, 4 de julho de 1977.

620 Samora Correia. Em: *Aurora do Ribatejo*. Benavente, 24 de junho de 1967, Ano III, (131), p.1.

621 No 47.º aniversário da Sociedade Filarmónica União Samorense. Em: *Aurora do Ribatejo*. Benavente, 18 de maio de 1968, Ano IV, (176), pp. 1, 2 e 5.

Estêvão participou nas celebrações do 62.º aniversário da banda de Samora Correia[622] e foi convidada para os 136 anos da Sociedade Filarmónica Cartaxense, onde também esteve presente a Recreio Alverquense[623]. O jornal *Nova Aurora* noticiou ainda, em outubro de 1988[624], um encontro de bandas do concelho de Benavente que reuniu as filarmónicas de Santo Estêvão, Benavente e Samora Correia.

No grupo da margem direita, a cooperação foi igualmente ativa. Regista-se a realização de uma Festa de Confraternização promovida pela Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e Recreio em Vila Franca de Xira, a 7 de junho de 1959, com a participação das bandas do Ateneu Artístico Vilafranquense, da Euterpe Alhandrense e da Recreio Alverquense[625]. Durante as décadas de 1980 e 1990, realizaram-se encontros regulares de bandas do município de Azambuja, com a participação das filarmónicas do Centro Cultural Azambujense, da Casa do Povo de Aveiras de Baixo, da Associação Desportiva e Recreativa "O Paraíso", da Filarmónica Recreativa de Aveiras de Cima e dos Bombeiros Voluntários de Alcoentre[626].

A colaboração entre a banda do Ateneu Artístico Vilafranquense e o Centro Cultural Azambujense destaca-se como exemplar. Esta colaboração envolveu o empréstimo de instrumentos[627] e a cedência de músicos que atuaram como monitores nas escolas de música de Azambuja e de Aveiras de Baixo[628]. José Brissos e Pedro Cairrão são dois exemplos de músicos

---

[622] Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Pasta Correspondência Recebida, Dossiê 1982-3, *Carta ao Presidente da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão*, Sociedade Filarmónica União Samorense, Samora Correia, 4 de abril de 1983.

[623] Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão, Pasta Correspondência Recebida, Dossiê 1986, *Carta à Direcção da Sociedade Filarmónica de Stº. Estêvão – Convite de Aniversário*, Sociedade Filarmónica Cartaxense, Cartaxo, 27 de novembro de 1986.

[624] Actividades Culturais. Em: *Nova Aurora*. Benavente, Ano I, (6), p.11.

[625] Arquivo do Ateneu Artístico Vilafranquense, Cartazes, *Festa de Confraternização da Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio*, Vila Franca, 30 de abril de 1959.

[626] IV Encontro de Bandas do Concelho. Em: *Correio de Azambuja*. Azambuja, outubro e novembro de 1988, (30), p.12; O IX Encontro de Bandas do Concelho de Azambuja. Em: *Correio de Azambuja*. Azambuja, outubro, novembro e dezembro de 1993, (77), p.11.

[627] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1970, Pasta Correspondência 1979, *Carta ao Centro Cultural Azambujense*, Ateneu Artístico Vilafranquense, Vila Franca de Xira, 21 de novembro de 1979.

[628] *Exposição Evocativa dos 50 Anos da Escola de Música do Ateneu Artístico*, Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira – Fábrica das Palavras, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

que exerceram funções docentes e integraram simultaneamente as bandas[629]. Em troca, músicos oriundos das bandas de Azambuja e Aveiras de Baixo reforçaram o elenco da banda do Ateneu e a sua escola de música, entre os quais destacamos os entrevistados António Santos, Jorge Santos e Cristina Cristóvão[630].

Um exemplo particularmente inovador de entreajuda e articulação institucional foi o projeto da Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja, um empreendimento pioneiro em Portugal que congregou diversas bandas e entidades locais, promovendo a formação musical conjunta de jovens músicos. Esta iniciativa demonstra como, a partir da cooperação entre filarmónicas, foi possível conceber modelos educativos sustentáveis e eficazes, assentes numa lógica de rede e partilha de recursos.

Em síntese, a análise da dinâmica associativa das bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana revela um ecossistema cultural vivo, resiliente e profundamente enraizado no tecido social local. Os bailes, enquanto manifestações culturais populares, funcionaram como mecanismos de financiamento, espaços de encontro interclassista e motores de afirmação institucional. A interligação entre filarmónicas e outras associações, bem como a entreajuda entre bandas, foram estratégias fundamentais para a sua sobrevivência e desenvolvimento, sobretudo em contextos de escassez de recursos. Estas práticas testemunham a capacidade adaptativa das filarmónicas e a sua centralidade na construção de relações culturalmente ativas com a população, particularmente num período de profundas transformações políticas e sociais em Portugal.

6.8. O Projeto Pioneiro da Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja

Apesar de todas as filarmónicas do concelho de Azambuja possuírem já escolas de música, a criação da Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja (B.E.J.C.A.), em 1986, constituiu um projeto pioneiro em Portugal ao reunir jovens músicos das cinco bandas locais num agrupamento único com funções simultâneas de prática musical e formação avançada. Este modelo cooperativo permitiu elevar o nível artístico dos executantes, promover o intercâmbio entre bandas e afirmar a B.E.J.C.A. como referência nacional e internacional na educação musical juvenil.

O projeto teve origem num contexto de proximidade pessoal e institucional, sendo concebido a partir da relação de amizade entre Silva Dionísio, maestro e responsável pelo Sector de Música do INATEL, e José Manuel Brás, então vereador da Câmara Municipal de

[629] BRISSOS, 2021; CAIRRÃO, 2021.

[630] CRISTÓVÃO, 2020; SANTOS, A., 2020; SANTOS, J., 2020.

Azambuja. Esta relação facilitou a concretização da proposta de Dionísio, que visava a constituição de uma banda juvenil que funcionasse simultaneamente como espaço educativo e formativo, num modelo até então inédito em Portugal[631].

A proposta materializou-se na criação da B.E.J.C.A., oficialmente fundada a 5 de abril de 1986, e dirigida a jovens músicos com idades compreendidas entre os 15 e os 25 anos, oriundos das cinco bandas filarmónicas do concelho: o Centro Cultural Azambujense, a Filarmónica Recreativa de Aveiras de Cima, a Casa do Povo de Aveiras de Baixo, a Associação Desportiva e Recreativa "O Paraíso", de Vale do Paraíso, e a banda dos Bombeiros Voluntários de Alcoentre. O projeto contou com o envolvimento ativo de múltiplas entidades públicas e associativas, nomeadamente a Direcção-Geral da Acção Cultural (D.G.A.C.), o F.A.O.J., o próprio INATEL, a Câmara Municipal de Azambuja e, naturalmente, as cinco filarmónicas locais[632]. Esta confluência institucional reflete o carácter colaborativo e interinstitucional do projeto, bem como o reconhecimento da importância estratégica da educação musical na promoção da juventude e no fortalecimento do tecido cultural local.

A B.E.J.C.A. estreou-se publicamente a 28 de setembro de 1986, nas comemorações do Dia Internacional da Música, realizadas em Castelo Branco, o que denota o prestígio atribuído desde cedo a este coletivo musical juvenil. Contudo, a sua apresentação oficial ao tecido social local de Azambuja só teve lugar quase um mês depois, a 26 de outubro, no Salão de Festas dos Bombeiros Voluntários de Azambuja[633], marcando a estreia da banda no seu território de origem e reforçando o seu enraizamento comunitário.

Do ponto de vista logístico e organizativo, a Banda-Escola adotou um modelo descentralizado de funcionamento, que evitava a fixação numa única sede. Os ensaios realizavam-se rotativamente nas instalações das cinco bandas participantes, promovendo assim o sentimento de pertença coletiva e garantindo a equidade na distribuição de responsabilidades e benefícios[634]. Esta estrutura itinerante constituía uma solução criativa face à ausência de uma

---

631 MADUREIRA, Bruno. *Maestro Silva Dionísio (1912-2000) e o contexto das bandas de música em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 2019, pp.166-7.

632 Dia Mundial da Música: Estreia Oficial da Banda. Em: *Correio de Azambuja*. Azambuja, março de 1986, (6), p.1.

633 Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja. Em: *Correio de Azambuja*. Azambuja, novembro de 1986, (8), p.3.

634 Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja. Em: *Correio de Azambuja*. Azambuja, março de 1987, (14).

sede própria, mas também uma estratégia pedagógica e simbólica, reforçando a identidade interassociativa do projeto e proporcionando aos jovens músicos uma vivência alargada do movimento filarmónico local.

No plano pedagógico e técnico, o projeto foi dotado de meios relevantes, graças à articulação com a Secretaria de Estado da Cultura, que assegurou a cedência de instrumentos musicais. Foram também contratados professores especializados para acompanhar a formação dos jovens músicos, assegurando níveis de exigência e qualidade compatíveis com os objetivos do projeto. A liderança artística da B.E.J.C.A. foi atribuída a António Alves Mano[635], maestro escolhido de entre os regentes das bandas do concelho, o que garantiu uma continuidade estética e metodológica com a tradição filarmónica local, enquanto valorizava a competência técnica e o mérito individual.

A B.E.J.C.A. atuou também, entre outros serviços, em diversas ocasiões de relevância artística, institucional e cultural, que atestam a continuidade e o dinamismo da sua atividade enquanto agrupamento juvenil formativo. Assim, a 26 de outubro de 1986, procedeu-se à sua apresentação oficial ao Município de Azambuja, com um concerto realizado no Salão dos Bombeiros Voluntários da mesma localidade, momento simbólico que marcou a aproximação da Banda às populações concelhias que a viram nascer. Ainda nesse ano, no dia 13 de dezembro, a Banda participou nas celebrações natalícias da Ford Lusitana, tendo atuado no Cinema de Vila Franca de Xira, evento que demonstra a abertura da B.E.J.C.A. a contextos performativos diversificados e de cariz empresarial.

A 15 de março de 1987, realizou um concerto no Cinema de Aveiras de Cima, no âmbito das comemorações do primeiro aniversário da Rádio Local de Aveiras, reforçando a ligação do agrupamento aos meios de comunicação locais e ao tecido cultural regional. Pouco tempo depois, a 20 e 21 de abril do mesmo ano, a Banda protagonizou um intercâmbio internacional particularmente significativo, ao partilhar o palco do Teatro São Luís, em Lisboa, com a fanfarra e a orquestra da Escola Europeia de Bruxelas. Esta colaboração constituiu uma oportunidade ímpar de diálogo intercultural e de partilha artística entre jovens músicos europeus.

Ainda em 1987, no dia 28 de setembro, a Banda participou nas comemorações do Dia Mundial da Música, com um concerto realizado no Teatro de Elvas, e a 3 de outubro voltou a apresentar-se em Lisboa, no Teatro Trindade, no contexto do IV Festival de Música Popular, integrando assim circuitos programáticos de âmbito nacional. A 8 de dezembro desse ano, teve

635 MADUREIRA, 2019, *Maestro…*, p.166.

lugar a apresentação oficial da Banda na freguesia de Alcoentre, com um concerto no Salão dos Bombeiros Voluntários local, evento promovido com o patrocínio da Junta de Freguesia de Alcoentre, evidenciando o apoio das autarquias locais ao projeto.

No ano seguinte, a 23 de janeiro de 1988, a B.E.J.C.A. atuou no Salão de Festas da Casa do Funcionário, num concerto inserido nas celebrações do 44.º aniversário do Estabelecimento Prisional de Alcoentre, assinalando uma vertente de intervenção artística em contextos sociais particulares. Seguiu-se, a 5 de março, uma nova participação no Teatro São Luís, desta feita no âmbito do II Encontro Nacional de Agrupamentos Musicais Juvenis, um espaço privilegiado de encontro, partilha e valorização de projetos congéneres. A 12 de maio, a Banda atuou em Alenquer, por ocasião da VII Feira da Ascensão, reforçando a sua presença em eventos culturais regionais de grande visibilidade.

Dois dias depois, a 14 de maio de 1988, realizou novo concerto na Casa do Funcionário de Alcoentre, dando continuidade ao vínculo já estabelecido com aquela povoação. Já a 19 de maio de 1989, a Banda marcou presença nas comemorações do Dia da Festa Europeia da Música, com um desfile e concerto em Covões, contribuindo para a celebração de uma data de forte simbolismo cultural a nível europeu. Por fim, no dia 9 de julho do mesmo ano, a Banda participou no I Encontro Nacional de Filarmónicas Civis, realizado em Coimbra, consolidando o seu posicionamento entre os principais agrupamentos juvenis de expressão filarmónica do país.

Estas intervenções musicais, diversificadas no seu alcance geográfico e institucional, revelam não só o elevado grau de preparação artística dos seus membros, como também a relevância sociocultural do projeto B.E.J.C.A., cuja atuação ultrapassa o domínio estritamente musical para se afirmar enquanto agente de dinamização cultural e pedagógica em contexto local, regional, nacional e, por vezes, internacional[636]

Jorge Santos[637], músico e testemunha direta desta experiência, sublinha a clareza pedagógica com que o maestro António Alves Mano compreendeu e aplicou o conceito de "banda-escola". Para além do treino instrumental e do domínio do solfejo, Mano orientou a sua ação para a transmissão de fundamentos teóricos da música, promovendo uma aprendizagem integral e crítica, voltada para a evolução técnica e artística dos jovens músicos envolvidos. Tal

[636] As Bandas do Concelho de Azambuja. Em: *Correio de Azambuja*. Azambuja, julho de 1989, (38), p.7.

[637] SANTOS, Jorge. *Entrevista a Jorge Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020.

orientação pedagógica revela um compromisso não só com a prática musical imediata, mas com a formação sustentada e continuada de intérpretes musicais, numa lógica que se aproxima da educação formal, embora realizada no seio de estruturas associativas de base social.

A B.E.J.C.A. distinguiu-se ainda pelo seu dinamismo performativo, tendo desenvolvido um circuito de apresentações públicas que extravasou largamente o contexto regional. Jorge Santos recorda, com ênfase, a intensa atividade concertística da banda, que incluiu atuações por todo o território de Portugal Continental, bem como nas Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira. Destaca-se, ainda, o papel simbólico e diplomático da banda ao representar Portugal no estrangeiro, nomeadamente no Luxemburgo, em 1991, e na Alemanha, em 1994. Estas deslocações reforçam a visibilidade e prestígio do projeto, contribuindo para o reconhecimento institucional da B.E.J.C.A. como exemplo no domínio do associativismo cultural juvenil.

Contudo, apesar do seu êxito artístico e formativo, o projeto não esteve imune a críticas e tensões internas, particularmente relacionadas com a gestão de recursos humanos partilhados entre diferentes estruturas filarmónicas. A dinâmica de participação dos jovens músicos da B.E.J.C.A. gerou conflitos com as bandas de origem, especialmente durante os períodos de maior atividade concertística, entre os meses de abril e setembro. Uma carta enviada pelo C.C.A. à Comissão Coordenadora da B.E.J.C.A. manifesta explicitamente a preocupação com a sobreposição de atuações, reivindicando que a banda-escola não agendasse serviços durante esse intervalo temporal[638]. Esta exigência justifica-se pela necessidade de garantir a operacionalidade da banda do C.C.A., tanto em termos de presença musical nas festividades locais, como na obtenção de receitas, cruciais para a sustentabilidade financeira da associação. A referência específica à Procissão do Senhor dos Passos e às comemorações do 25 de Abril como serviços inadiáveis reforça o enraizamento territorial das filarmónicas e o seu papel central nas expressões rituais e cívicas dos contextos sociais locais.

A documentação disponível[639] sugere que a Comissão Coordenadora da B.E.J.C.A. acolheu tais exigências, dado que, numa carta de 1991, se lê que qualquer serviço só poderia ser aceite após contacto prévio com as filarmónicas do concelho, sinalizando uma tentativa de compatibilização e cooperação entre estruturas. No entanto, a gestão de agendas e a mobilização

[638] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1990. Pasta Correspondência, *Carta à Comissão Coordenadora da Banda Escola Juvenil do Concelho de Azambuja*, Centro Cultural Azambujense, Azambuja, 8 de novembro de 1990.

[639] Arquivo do Centro Cultural Azambujense, Caixa Documentos 1990, Pasta Correspondência, *Informação ao Centro Cultural Azambujense*, Câmara Municipal de Azambuja, 8 de março de 1991.

simultânea dos mesmos músicos para várias bandas revelou-se, por vezes, insustentável, gerando episódios de conflito mais acentuado.

Um desses episódios envolveu diretamente a relação entre a B.E.J.C.A. e a banda do Ateneu Artístico Vilafranquense, com consequências drásticas. Segundo Américo Borda d'Água[640], alguns músicos que colaboravam habitualmente com o Ateneu optaram por participar num serviço da B.E.J.C.A., em detrimento de uma atuação simultânea da banda vilafranquense. Esta decisão motivou uma reação hostil por parte do então presidente do Ateneu, Júlio Serra, que culminou na expulsão de todos os músicos oriundos do concelho de Azambuja, mesmo daqueles que não pertenciam formalmente à B.E.J.C.A., como o caso de Cristina Cristóvão[641]. Este episódio revela não só a fragilidade da articulação entre instituições musicais, mas também a rigidez de algumas lideranças associativas, pouco abertas à lógica cooperativa que sustentava o projeto da banda-escola.

No plano institucional, a B.E.J.C.A. parece ter enfrentado uma extinção não formalizada. Jorge Santos[642] refere que o fim do projeto não foi anunciado oficialmente, tendo os ensaios simplesmente deixado de ocorrer. A ausência de um encerramento institucional reflete, por um lado, uma possível perda de apoio logístico ou político e, por outro, a fragilidade da estrutura organizacional em torno da qual a B.E.J.C.A. se desenvolvia. Ainda assim, há indícios de que o projeto se tenha mantido em funcionamento até ao final da década de 1990, o que demonstra uma certa resistência ao desaparecimento abrupto, talvez sustentada pela dedicação de músicos, maestros e estruturas locais.

Em síntese, a trajetória da Banda-Escola Juvenil do Concelho de Azambuja ilustra, simultaneamente, o potencial transformador e os limites operacionais de um projeto de cooperação interassociativa no domínio da música filarmónica. Se, por um lado, a B.E.J.C.A. se afirmou como um destacado espaço formativo e artístico, inovador a nível nacional e promotor da juventude musical, por outro lado, enfrentou constrangimentos relacionados com a gestão de recursos partilhados, conflitos de lealdade institucional e tensões entre lógicas associativas concorrentes. O seu legado, contudo, permanece como exemplo de experimentação

---

640 D'ÁGUA, Américo Borda. *Entrevista a Américo Borda d'Água por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca, 30 de novembro de 2021.

641 CRISTÓVÃO, Cristina. *Entrevista a Cristina Cristóvão por Bruno Filipe de Brito*. Aveiras de Cima, 13 de outubro de 2020.

642 SANTOS, Jorge. *Entrevista a Jorge Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020.

pedagógica e de colaboração territorial, revelando-se como referência importante para estudos sobre educação musical informal, políticas culturais locais e redes colaborativas na Lezíria e no contexto do associativismo musical português.

6.9. Notas Conclusivas

O período compreendido entre 1969 e 1990 revelou-se determinante para a afirmação e consagração da atividade filarmónica na Lezíria Ribatejana. As bandas de música civis, anteriormente fragilizadas por constrangimentos diversos — desde a escassez de apoios financeiros e humanos à ausência de reconhecimento institucional —, conheceram uma transformação profunda impulsionada por múltiplos fatores interligados, de natureza política, social, cultural e educativa.

A Revolução de 25 de Abril de 1974 emergiu como um catalisador incontornável dessa mudança. A abertura democrática, a valorização do associativismo cultural e a emergência de políticas públicas descentralizadas criaram um ambiente favorável à revitalização das bandas filarmónicas. O novo quadro institucional possibilitou um envolvimento mais ativo das autarquias locais, a liberalização da participação de diferentes grupos sociais — incluindo, pela primeira vez, de forma significativa, as mulheres — e a articulação com novas fontes de financiamento, nomeadamente os fundos da Comunidade Económica Europeia, a partir de 1986.

Outro aspeto fundamental foi a revalorização da função pedagógica das bandas, concretizada através da proliferação de escolas de música associadas às coletividades, bem como da integração da educação musical nos currículos escolares. Os concursos e festivais regionais e nacionais, analisados ao longo do capítulo, foram não só momentos de exposição pública e valorização artística, mas também dispositivos de mobilização social, rejuvenescimento das formações e reafirmação simbólica das bandas enquanto agentes culturais nos seus contextos sociais locais.

O papel de instituições como a F.N.A.T., a F.P.C.C.R., a F.C.G. e, posteriormente, o INATEL, foi absolutamente decisivo. A sua atuação permitiu a realização de concursos nacionais, colóquios, festivais e debates, nos quais foram identificadas soluções para os principais desafios do setor — desde a renovação dos instrumentos, à formação de regentes, até à proposta de novos modelos de gestão e financiamento. Particular destaque merece a atuação de figuras como Pedro de Freitas e Humberto Biu, cujas intervenções críticas e propostas estruturantes contribuíram para um novo paradigma de dignificação e sustentabilidade do movimento filarmónico.

A articulação entre apoios institucionais, colaborações associativas e o envolvimento ativo da população revelou-se determinante para os processos de reestruturação das bandas estudadas. Estes mecanismos de cooperação possibilitaram a constituição de uma nova formação da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão e a disponibilização de espaços para a sua atividade, bem como a apropriação de um terreno pelo Ateneu Artístico Vilafranquense, refletindo a importância da ação coletiva na sustentabilidade e revitalização do associativismo musical local.

A década de 1980, tal como evidenciado, representa o auge desta trajetória, um verdadeiro ponto de inflexão na história das bandas da região. A sua expansão organizativa, visibilidade pública e prestígio cultural alcançaram níveis sem precedentes, culminando na institucionalização de práticas anteriormente marginais. O envolvimento crescente de jovens músicos, a abertura das coletividades à inovação pedagógica e a profissionalização parcial de alguns corpos artísticos atestam a vitalidade e o dinamismo do fenómeno filarmónico neste período.

Em síntese, as transformações ocorridas entre 1969 e 1990 não inverteram apenas a trajetória de declínio observada nas décadas anteriores, como colocaram a prática filarmónica da Lezíria Ribatejana num novo patamar de relevância sociocultural. Este processo foi o resultado da conjugação de fatores estruturais e conjunturais, da persistência das populações locais e da adaptação criativa das bandas aos desafios do seu tempo. O movimento filarmónico afirmou-se, assim, como uma expressão resiliente e renovada do património cultural imaterial português.

Capítulo 7. Fá, Sol, Lá, Si – Conclusão

A presente tese tem como objetivo principal analisar a evolução do Movimento Associativo Filarmónico na Lezíria Ribatejana entre 1945 e 1990, situando esta análise no cruzamento entre práticas culturais, dinâmicas associativas e transformações políticas e sociais ocorridas em Portugal. Partindo da constatação da fragilidade atual de muitas bandas filarmónicas e da relativa escassez de estudos regionais aprofundados sobre este universo associativo, o trabalho procurou contribuir para a historiografia da cultura e do associativismo através de uma abordagem de escala local e comparativa. A tese visa propor uma leitura interpretativa das filarmónicas enquanto espaços sociais complexos, nos quais se articulam música, sociabilidade, poder e memória coletiva.

Este capítulo final assume um carácter exclusivamente interpretativo e analítico. O seu propósito é avaliar criticamente as hipóteses orientadoras formuladas no início da investigação, integrando os principais resultados alcançados ao longo dos capítulos anteriores, sem introdução de novos dados empíricos. Trata-se, por isso, de um exercício de reflexão historiográfica que visa concluir o percurso da tese, tornando visível o seu contributo científico e problematizando o significado histórico das transformações observadas no movimento filarmónico da Lezíria Ribatejana ao longo do período em estudo. Opta-se por uma leitura transversal que articula os diferentes planos de análise — político, social, simbólico e associativo — numa interpretação coerente e sustentada.

Desde o início da investigação assumiu-se como hipótese orientadora que o período compreendido entre 1945 e 1990 não poderia ser interpretado apenas como uma sucessão linear de declínio e posterior recuperação da atividade filarmónica. A análise desenvolvida confirmou esta hipótese, demonstrando que estas décadas corresponderam sobretudo a um processo de reconfiguração das práticas associativas e musicais. Importa, contudo, sublinhar que esta reconfiguração não foi homogénea nem necessariamente bem-sucedida em todos os contextos, tendo coexistido percursos de adaptação, estagnação e, em alguns casos, de fragilização estrutural. Esta interpretação permite afastar interpretações teleológicas e reconhecer a diversidade de trajetórias no interior de um mesmo quadro regional.

No período compreendido entre 1945 e 1969 identificou-se uma fase de retração da atividade filarmónica, particularmente visível na diminuição do número de atuações públicas, nas dificuldades de recrutamento e renovação dos corpos musicais e na escassez de recursos materiais disponíveis. Esta retração deve ser entendida à luz de vários fatores convergentes. Por um lado, as transformações económicas e sociais do pós-guerra na Lezíria Ribatejana, associadas à secundarização e terciarização dos trabalhadores, às migrações (externas e

internas), bem como, a partir de 1961, à mobilização de homens para a Guerra Colonial, alteraram profundamente o recrutamento de novos elementos nas bandas. Por outro, o enquadramento político-institucional do Estado Novo impôs constrangimentos significativos ao associativismo, limitando a autonomia das coletividades e condicionando as suas possibilidades de financiamento e organização.

As políticas culturais do Estado Novo, assentes numa lógica centralizadora, corporativa e moralizante, procuraram enquadrar as práticas culturais populares num discurso de exaltação da tradição, da ruralidade e da ordem social. Neste contexto, as bandas filarmónicas foram simultaneamente toleradas e instrumentalizadas, sendo integradas em eventos oficiais, festividades religiosas e iniciativas promovidas por organismos como a FNAT. Contudo, este reconhecimento simbólico não se traduziu num apoio estrutural consistente. Pelo contrário, a vigilância exercida sobre o associativismo, a desconfiança face a espaços de sociabilidade autónoma e a ausência de políticas de formação musical sustentadas contribuíram para um contexto pouco favorável ao desenvolvimento das filarmónicas, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960.

Importa, no entanto, sublinhar que esta fase de retração não significou a interrupção das práticas filarmónicas nem o desaparecimento das bandas enquanto intervenientes culturais locais. A investigação mostrou que, mesmo em contextos adversos, muitas associações conseguiram manter níveis mínimos de atividade, apoiando-se em estratégias de resistência quotidiana assentes no voluntariado, na mobilização de redes informais de solidariedade e na forte ligação ao tecido social local. Estas estratégias revelam o papel dos intervenientes associativos e a sua capacidade de adaptação desigual a contextos de escassez de recursos humanos e materiais, afastando interpretações lineares centradas no papel do Estado ou nas políticas culturais formais. A persistência das bandas permite entender que o associativismo filarmónico deve ser entendido como um fenómeno social de base local, cuja vitalidade depende tanto de fatores institucionais como da adesão simbólica e afetiva das populações.

A partir de finais da década de 1960 e, sobretudo, após o 25 de Abril de 1974, observou-se uma reconfiguração progressiva da atividade filarmónica na Lezíria Ribatejana. Este processo esteve associado a um conjunto de mudanças estruturais no campo político e cultural português. A democratização do regime após o 25 de Abril, a consagração constitucional do direito à cultura e a descentralização administrativa criaram condições para o desenvolvimento do associativismo cultural. As autarquias assumiram um papel relevante neste processo, apoiando financeiramente as bandas, cedendo infraestruturas e integrando as filarmónicas em programações culturais locais.

Paralelamente, registou-se um reforço da aposta na formação musical, nomeadamente através da criação de escolas de música no seio das associações. Estas iniciativas revelaram-se fundamentais para assegurar a renovação geracional dos corpos musicais e para garantir a continuidade das práticas filarmónicas. Importa sublinhar, contudo, que esta reconfiguração não foi homogénea nem automática. As trajetórias das bandas estudadas revelam ritmos e intensidades diferenciados, dependentes das dinâmicas internas de cada associação, da estabilidade das direções e da sua capacidade de mobilização de recursos humanos e materiais. Esta diversidade permite compreender a pertinência da abordagem comparativa adotada ao longo da investigação.

A análise da relação entre as bandas filarmónicas e os fatores políticos permitiu compreender estes processos. Durante o Estado Novo, as filarmónicas situaram-se numa posição ambígua, oscilando entre a instrumentalização simbólica e a preservação de margens de autonomia associativa. Embora integradas em rituais e eventos enquadrados pelo discurso oficial, as bandas funcionaram como espaços de sociabilidade relativamente protegidos, onde se cruzavam diferentes sensibilidades políticas e sociais. Em determinados contextos, estas associações constituíram espaços de resistência cultural discreta, mantendo práticas e identidades que escapavam ao controlo direto do regime.

No período democrático, a relação com o poder político local assumiu novas configurações. A proximidade às autarquias trouxe oportunidades inéditas de financiamento e visibilidade pública, mas também novos desafios, nomeadamente no que respeita à dependência institucional e à necessidade de negociação permanente. A investigação sustenta, assim, a hipótese de que a vitalidade das bandas filarmónicas dependeu, em grande medida, da relação estabelecida com o poder local, sublinhando a importância das escalas de análise municipal e regional para a compreensão do associativismo cultural na Lezíria.

A análise da dimensão histórica e simbólica das bandas filarmónicas revelou-se fundamental para compreender o significado da sua permanência na Lezíria Ribatejana ao longo do período em estudo. A inserção destas associações numa cronologia de longa duração, que remonta à segunda metade do século XIX, permitiu ultrapassar leituras lineares e compreender a existência de continuidades organizativas, funcionais e de repertório, que atravessaram diferentes regimes políticos. Os elementos que possibilitaram o surgimento das bandas filarmónicas apontam que este ocorreu em meados do século XIX. Deste ponto de vista, torna-se possível compreender a longevidade das bandas não como resultado de uma estabilidade imutável, mas como produto de ajustamentos sucessivos a contextos sociais, políticos e culturais em transformação.

A relação entre o desenvolvimento das bandas filarmónicas e do canto coral revelou-se particularmente elucidativa. Ambas as práticas partilham uma lógica associativa, uma forte dimensão pedagógica e uma ligação estreita aos contextos sociais locais, funcionando como espaços privilegiados de aprendizagem musical e de sociabilidade, além do facto de quer as bandas, quer os coros serem constituídos por filarmónicos, no sentido de "amadores de música". Foi possível constatar, também, que bandas, como a do Ateneu Artístico Vilafranquense e a do Centro Cultural Azambujense, criaram coros no interior das suas associações. A proximidade histórica e funcional entre as modalidades sustenta a hipótese de que as filarmónicas devem ser analisadas como parte integrante de um ecossistema cultural mais amplo, no qual a música amadora assumiu, em muitos contextos, um papel relevante na estruturação da vida cultural local. A persistência destas práticas ao longo do tempo reforça a importância de abordagens que valorizem a continuidade histórica e a dimensão social da música.

No contexto específico da Lezíria Ribatejana, a continuidade histórica das filarmónicas articulou-se com processos de construção simbólica promovidos pelo regime do Estado Novo. A exaltação da figura do campino enquanto emblema identitário da região constitui um exemplo paradigmático dessa construção simbólica. A investigação demonstrou que esta figura, apresentada como representação de uma ruralidade idealizada, foi amplamente mobilizada pelo regime em iniciativas culturais, turísticas e propagandísticas, influenciando também os contextos de atuação das bandas filarmónicas. Porém, chegamos à conclusão de que a figura do campino não foi uma criação do Estado Novo. O campino, homem do campo, pastor de gado bovino, manso e bravo, é transformado pelo Romantismo Literário numa figura heroica, representante do ideal de homem rural português e símbolo da região do Ribatejo. Este símbolo foi, de igual modo, utilizado pelos discursos nacionalistas dos anos finais do século XIX e o primeiro quartel do século XX, sendo recuperado e aplicado na folclorização efetuada pelo Estado Novo. O processo de folclorização teve impactos claros na forma como as bandas filarmónicas se apresentaram publicamente, influenciando disposições espaciais e ritualização das atuações. Ao contrário dos ranchos folclóricos, cuja criação foi enquadrada no discurso oficial do regime, moldando a forma como se exibiram, as danças e músicas, bem como o padrão estético, as filarmónicas mantiveram o seu fardamento de tipo militar. Mas, ao participarem em eventos, como corridas de toiros (das quais os campinos fazem parte) e festividades onde o campino é a figura central, as bandas foram condicionadas nos espaços de exibição e nos repertórios a utilizar nestes. Contudo, as bandas conseguiram preservar margens de autonomia nestes eventos ao escolher as músicas a executar, dentro do género musical do pasodoble.

A análise das dinâmicas internas das associações revelou igualmente aspetos fundamentais para a compreensão do movimento filarmónico na Lezíria Ribatejana. As bandas, no período cronológico em estudo, foram compostas maioritariamente por estudantes e trabalhadores dos sectores secundário e terciário, com a exceção da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão e da Sociedade Filarmónica União Samorense, em que os trabalhadores do sector primário foram inicialmente maioritários, o que reflete a estrutura socioeconómica da região, diferenciada em cada margem, ao longo da segunda metade do século XX. A música filarmónica desempenhou, nestes contextos, uma função que ultrapassa a dimensão estética, funcionando como elemento agregador e expressão sonora dos contextos sociais locais.

As transformações ocorridas após o 25 de Abril de 1974 tiveram impactos significativos nas dinâmicas internas das associações. A abertura política e social do período democrático traduziu-se numa renovação geracional e, de forma particularmente significativa, na entrada expressiva de mulheres como instrumentistas nas bandas civis. Porém, esta inserção ocorreu em várias bandas, de forma continua na Lezíria desde 1964. Este processo marcou uma rutura com padrões tradicionais de género e redefiniu sociabilidades internas, contribuindo para a diversificação dos perfis sociais dos músicos e para a transformação das culturas organizacionais das associações. A investigação sugere que estas mudanças não foram isentas de tensões, mas revelaram a capacidade das filarmónicas para se adaptarem a transformações mais amplas da sociedade portuguesa.

A criação e reorganização de escolas de música filarmónicas assumiu um papel relevante neste processo de adaptação e continuidade. Estes espaços de formação permitiram assegurar a transmissão intergeracional de saberes musicais, reforçando a sustentabilidade das bandas a médio e longo prazo. Para além da dimensão pedagógica, as escolas de música desempenharam funções sociais relevantes, funcionando como espaços de socialização, educação cívica e integração associativa.

As funções culturais e sociais das bandas filarmónicas emergem, à luz desta investigação, como um elemento central para compreender a sua continuidade na Lezíria Ribatejana. Para além da prática musical, estas associações participaram nas sociabilidades locais (através da instrução musical de populares e da organização de bailes) e na inscrição ritualizada da música em momentos cerimoniais. Importa, contudo, reconhecer que estas funções foram exercidas de forma desigual, coexistindo dinâmicas de participação alargada com limitações estruturais, tensões internas e dificuldades persistentes de renovação associativa, o que reforça a necessidade de analisar as filarmónicas como espaços sociais complexos.

Enquanto espaços de sociabilidade, as bandas favoreceram redes de convivência, eventos solidários e participação associativa, criando contextos de encontro intergeracional e de partilha de experiências. A investigação mostrou que estas redes desempenharam um papel relevante na sustentabilidade das associações, sobretudo em períodos de escassez de recursos e de menor apoio institucional. A dedicação voluntária de músicos, dirigentes e colaboradores constitui um elemento estruturante do movimento filarmónico, o que permite compreender a importância dos recursos humanos e das sociabilidades na manutenção das práticas associativas.

A música filarmónica funcionou igualmente como meio de transmissão de valores, normas e narrativas locais, contribuindo para a construção de sentidos coletivos partilhados. Através da repetição ritualizada de atuações em contextos festivos, as bandas participaram ativamente na produção de memória social, reforçando a continuidade simbólica entre gerações. Esta dimensão memorial é relevante num contexto marcado por transformações económicas e sociais profundas, nas quais as filarmónicas funcionaram como elementos de continuidade em sociedades em mudança.

A análise comparativa entre os quatro casos estudados permitiu entender a diversidade de trajetórias possíveis no interior de um mesmo contexto regional. Apesar de partilharem enquadramentos políticos e sociais semelhantes, as bandas analisadas revelaram percursos distintos, explicáveis por fatores como a estabilidade das direções, a relação com o poder local, a capacidade de mobilização de recursos e o grau de enraizamento na população local. Porém, as quatro bandas partilharam entre si a especialização em eventos tauromáquicos, sendo os pasodobles presença constante nos repertórios.

Em suma, a análise da dimensão histórica e simbólica, das dinâmicas internas e das funções culturais e sociais das bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana sugere que estas associações constituem espaços privilegiados para a compreensão da história social e cultural. A sua longevidade e adaptação a condicionantes resultam de um equilíbrio complexo entre continuidade e mudança, autonomia associativa e enquadramento político. As filarmónicas revelam ser instituições vivas, profundamente enraizadas nos contextos sociais locais e capazes de responder criativamente a desafios históricos diversos.

A leitura global do percurso das bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana ao longo do período em análise permite ainda aprofundar a reflexão sobre o lugar destas associações no campo mais amplo da Cultura Popular e do associativismo em Portugal contemporâneo. A investigação demonstrou que as filarmónicas não funcionaram apenas como estruturas de produção musical, mas também como agentes sociais, capazes de articular práticas culturais, relações de poder e formas de pertença ao tecido social local. Esta multifuncionalidade contribui

para explicar a sua persistência histórica, mesmo em contextos marcados por políticas repressivas e por políticas culturais pouco favoráveis ao desenvolvimento autónomo da cultura associativa.

A relação entre cultura e poder emerge, neste contexto, como um dos eixos interpretativos mais relevantes da investigação. Durante o Estado Novo, o enquadramento das práticas culturais populares obedeceu a uma lógica de disciplinamento simbólico, na qual a valorização da "tradição" e da ruralidade coexistiu com mecanismos de controlo e vigilância sobre os espaços associativos. As bandas filarmónicas foram integradas neste contexto de forma ambígua: simultaneamente reconhecidas enquanto meio de mobilização popular e objeto de desconfiança enquanto espaços de reunião autónoma. Esta ambiguidade traduziu-se em práticas contraditórias, que oscilaram entre a instrumentalização cerimonial e a tolerância condicionada. A análise desenvolvida sugere que a relação ambivalente contribuiu para moldar profundamente as práticas e estratégias das filarmónicas. Não se limitando a reproduzir passivamente os discursos oficiais, muitas associações desenvolveram formas subtis de adaptação e negociação, ajustando as formas como se exibiam e os discursos públicos de modo a garantir a sua sobrevivência institucional. Esta interpretação do contexto político e de ajustamento estratégico revela uma dimensão frequentemente subestimada do associativismo cultural: a sua inteligência social e política, expressa em práticas quotidianas mais do que em confrontos explícitos.

No período pós-revolucionário, a alteração do enquadramento político reconfigurou a negociação da relação entre cultura e poder. A emergência das autarquias enquanto principais interlocutores institucionais das bandas introduziu novas formas de dependência e novas oportunidades de afirmação pública. A investigação demonstrou que o apoio autárquico foi determinante para a revitalização de muitas associações, mas também que este apoio esteve frequentemente condicionado por agendas políticas locais, calendários eleitorais e expectativas de visibilidade pública. As bandas passaram, assim, a integrar redes institucionais mais densas, nas quais a autonomia associativa teve de ser constantemente renegociada.

Este contexto permite compreender a democratização cultural no período pós-25 de Abril como um processo marcado por dinâmicas diferenciadas. Embora se tenham aberto novas possibilidades de participação e financiamento, a relação entre cultura associativa e poder político manteve-se marcada por assimetrias e dependências estruturais. As bandas filarmónicas continuaram a operar num campo de tensões, no qual o associativismo de base local teve de coexistir com exigências institucionais e com modelos de programação cultural nem sempre compatíveis com as suas lógicas internas.

As práticas musicais mostram-se um campo pertinente para aprofundar a interpretação dos processos de reconfiguração observados. O estudo mostrou que, à escala do país, as transformações ocorridas ao nível dos repertórios, das formas de execução e da organização das atuações refletem mudanças mais amplas nos gostos musicais, nas expectativas do público e nas funções sociais atribuídas à música filarmónica. A coexistência de repertórios tradicionais com novas influências musicais ilustra a capacidade das bandas para responder a públicos diversificados, conciliando a preservação de um património musical com a necessidade de renovação estética.

Neste contexto, a Música surge não só como objeto artístico, mas também como prática social situada, inserida em relações de poder, no tecido social local e processos de memória coletiva. A repetição ritualizada das atuações em contextos festivos, religiosos ou cívicos contribuiu para a naturalização da presença das filarmónicas no quotidiano local, reforçando a sua função enquanto marcadores sonoros de pertença e continuidade. Esta dimensão performativa da música filarmónica permite compreender o seu impacto social e simbólico.

A investigação permite ainda aprofundar a reflexão sobre o papel das bandas filarmónicas enquanto espaços de aprendizagem informal e de socialização cultural. Para muitos músicos, a participação na banda constituiu a principal — e por vezes a única — via de acesso à formação musical estruturada. Esta dimensão pedagógica, frequentemente invisibilizada nos discursos oficiais sobre cultura, revela a importância das associações enquanto agentes de democratização cultural em contextos periféricos. A música filarmónica funcionou, assim, como um recurso de mobilidade simbólica e social, permitindo a aquisição de competências valorizadas e o acesso a redes sociais alargadas.

Em termos analíticos, sugere-se a pertinência de abordagens que combinem análise histórica, observação das práticas culturais e atenção às dinâmicas sociais locais. A opção metodológica por uma abordagem micro-histórica revelou-se particularmente adequada para a compreensão das dinâmicas do associativismo filarmónico na Lezíria Ribatejana. Ao focar a análise em quatro casos concretos, foi possível observar de forma detalhada a forma como processos estruturais de escala nacional se materializaram em práticas associativas específicas. Não obstante, os limites inerentes a esta escala de análise, a micro-história permitiu articular contextos locais e quadros políticos mais amplos, tornando visível a diversidade interna de trajetórias e evitando generalizações redutoras.

A comparação entre os casos estudados reforça esta conclusão metodológica. Ao permitir identificar diferenças significativas entre associações inseridas num mesmo contexto regional, a análise aponta que o associativismo cultural não responde de forma mecânica a estímulos

externos, mas é moldado por histórias locais, lideranças específicas e culturas organizacionais próprias. Esta constatação tem implicações importantes para a historiografia da cultura, sugerindo a necessidade de abordagens mais sensíveis à diversidade interna dos fenómenos associativos.

A interpretação proposta ao longo da tese convida a uma reflexão mais ampla sobre o lugar da cultura associativa na sociedade portuguesa. As bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana revelam-se instituições capazes de atravessar regimes políticos, transformações económicas e mudanças sociais profundas. A sua história permite entender que as associações não são um domínio estático, mas sim um campo dinâmico de negociação, adaptação e produção de sentido.

A reflexão final sobre o percurso desta investigação permite ainda aprofundar a problematização de categorias analíticas frequentemente utilizadas na historiografia da cultura e do associativismo, nomeadamente a noção de "declínio". A análise do movimento filarmónico da Lezíria Ribatejana demonstra que esta categoria, embora recorrente, revela-se insuficiente para captar a complexidade dos processos históricos observados. A utilização acrítica do conceito tende a pressupor uma linearidade temporal e uma hierarquização implícita das formas culturais, frequentemente baseadas em modelos normativos de vitalidade cultural associados a contextos urbanos ou institucionais específicos. A investigação desenvolvida ao longo desta tese convida, pelo contrário, a uma interpretação mais contextualizada e relacional das transformações culturais.

Ao estudar as bandas filarmónicas, compreendemos que estas passaram por transformações das condições sociais, simbólicas e institucionais da prática musical associativa. A redução do número de atuações, a diminuição de efetivos ou a alteração dos repertórios não podem ser automaticamente interpretadas como indicadores de declínio cultural. Pelo contrário, estes fenómenos devem ser compreendidos como respostas adaptativas a mudanças estruturais profundas, como a transformação do mundo rural, a reconfiguração dos tempos sociais, a emergência de novos consumos culturais e a redefinição das formas de sociabilidade local.

Neste sentido, a tese procura contribuir para uma revisão crítica das narrativas que tendem a opor condutas habituais e modernidade de forma rígida. As bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana revelam que a preservação de condutas é um processo dinâmico de seleção, reinvenção e negociação. A permanência de determinadas práticas musicais e rituais não implica a ausência de mudança, assim como a incorporação de novos repertórios ou modelos organizativos não significa necessariamente rutura com o passado. Este enquadramento analítico processual da tradição aproxima-se de abordagens contemporâneas da história cultural que privilegiam a análise das práticas e dos usos sociais da cultura.

A articulação entre o plano local e o contexto nacional constitui, aliás, um dos contributos desta investigação. As bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana não podem ser compreendidas fora dos grandes quadros políticos e institucionais portugueses, nomeadamente o regime do Estado Novo e o período democrático pós-25 de Abril. No entanto, a forma como esses quadros se materializaram nas práticas associativas foi profundamente mediada por contextos locais específicos, relações de poder municipalizadas e culturas organizacionais próprias. Esta constatação reforça a necessidade de uma historiografia sensível às escalas intermédias de análise, capazes de articular o local, o regional e o nacional.

A investigação permite igualmente problematizar o lugar da cultura associativa no processo de construção da cidadania cultural em Portugal. As bandas filarmónicas, enquanto espaços de participação voluntária, aprendizagem coletiva e produção simbólica, desempenharam um papel relevante na formação de competências cívicas e na socialização política informal. Mesmo em contextos autoritários, estas associações constituíram espaços onde se exercitavam práticas de organização coletiva, negociação interna e tomada de decisão, contribuindo para a construção de formas de cidadania que não se esgotam nas instituições formais do Estado.

No período democrático, esta dimensão cívica da cultura associativa ganhou nova visibilidade, mas também novos desafios. A crescente institucionalização das políticas culturais e a profissionalização de certos setores artísticos alteraram o lugar relativo da cultura amadora no espaço público. A investigação sugere que as bandas filarmónicas se situaram frequentemente numa posição ambígua neste novo cenário: simultaneamente valorizadas enquanto expressão de património cultural local e marginalizadas face a modelos de produção cultural mais profissionalizados. Esta ambiguidade constitui um campo propício para futuras investigações sobre as hierarquias culturais em Portugal.

Procurou-se reforçar a pertinência da candidatura do Movimento Filarmónico Português a Património Cultural Imaterial da Humanidade, um reconhecimento que a UNESCO poderá conferir mm e que se revela crucial para elevar o prestígio e a visibilidade destas instituições culturais. O reconhecimento internacional contribuirá não só para o reforço da sua valorização pública, mas também para uma maior consciencialização social acerca do seu valor histórico, educativo e cultural, enquanto pode vir a servir de impulso para mecanismos de proteção e financiamento mais eficazes.

A interpretação realizada na tese convida a uma reflexão mais ampla sobre os modos de produção de conhecimento histórico sobre a cultura. O estudo das bandas filarmónicas demonstra a importância de integrar fontes diversas, abordagens interdisciplinares e escalas de análise múltiplas para compreender fenómenos culturais complexos. A atenção às práticas, aos

discursos e às experiências dos intervenientes associativos permitiu construir uma narrativa histórica que reconhece a centralidade da cultura amadora na vida social portuguesa.

A comparação sistemática entre os quatro casos estudados permitiu aprofundar a compreensão das dinâmicas do movimento filarmónico na Lezíria Ribatejana, tornando visível a diversidade de trajetórias possíveis no interior de um mesmo contexto regional. Apesar de partilharem enquadramentos políticos, económicos e sociais semelhantes, as bandas analisadas revelaram percursos distintos ao longo do período compreendido entre 1945 e 1990. Estas diferenças não podem ser explicadas só por fatores políticos, como as políticas culturais do Estado ou as transformações estruturais da sociedade portuguesa, pois resultam igualmente de dinâmicas internas específicas a cada associação, nomeadamente ao nível da estabilidade das direções, da mobilização de recursos e da proximidade com o contexto social local.

A análise demonstrou que a continuidade e vitalidade das bandas estiveram fortemente associadas à estabilidade dos seus órgãos diretivos e à existência de lideranças capazes de articular tradição e inovação. Associações com direções mais estáveis revelaram maior adaptabilidade a contextos adversos, nomeadamente durante os períodos de retração da atividade filarmónica. Pelo contrário, bandas marcadas por instabilidade interna ou por conflitos recorrentes evidenciaram maiores dificuldades em assegurar a continuidade das práticas musicais e associativas. Esta constatação sublinha a importância de analisar o associativismo cultural não apenas enquanto reflexo de contextos estruturais, mas também enquanto espaço de ação coletiva onde as escolhas dos intervenientes assumem um papel determinante.

A capacidade de mobilização de recursos humanos e sociais revelou-se igualmente determinante na explicação das diferentes trajetórias observadas. Bandas com forte ligação ao tecido social local, capazes de mobilizar redes alargadas de apoio informal, demonstraram maior persistência em contextos de escassez de recursos financeiros. O envolvimento das famílias dos músicos, a participação de antigos membros e a colaboração de voluntários constituíram elementos fundamentais para a sustentabilidade das associações. Esta dimensão assente nas relações de sociabilidade do associativismo filarmónico torna visível o papel das redes locais na continuidade das práticas culturais amadoras.

As bandas revelaram ser espaços persistentes, capazes de atravessar contextos políticos adversos, transformações económicas profundas e mudanças sociais significativas sem perder a sua relevância nas populações locais. Esta sobrevivência institucional não resultou de uma suposta imutabilidade dos hábitos, mas sim da adaptação e reinvenção das práticas associativas. A música filarmónica funcionou, ao longo do período estudado, como um elemento de

articulação entre passado e presente, articulando memória, identidade e sociabilidade de forma dinâmica.

Em termos historiográficos, esta investigação pretende contribuir para aprofundar o conhecimento sobre o associativismo cultural em Portugal, sublinhando a relevância de abordagens regionais e de escala local. A análise desenvolvida permite articular práticas associativas concretas com enquadramentos políticos e institucionais mais amplos. Esta interpretação reforça a importância de leituras sensíveis às escalas intermédias de análise, capazes de captar dinâmicas culturais que dificilmente surgem nas abordagens gerais. A valorização das bandas enquanto património imaterial surge, assim, como uma dimensão relevante tanto para a investigação académica como para a reflexão sobre políticas culturais, na medida em que estas associações constituem um elo vivo entre passado, presente e futuro da região ribatejana. A tese pretende contribuir, de igual modo, para o diálogo interdisciplinar entre a História, a Sociologia, a Musicologia e a Antropologia, demonstrando a fertilidade analítica de abordagens que cruzam diferentes campos disciplinares. A análise das bandas filarmónicas enquanto espaços de prática musical, sociabilidade e construção identitária permite articular dimensões estéticas, sociais e políticas num mesmo objeto de estudo, abrindo novas possibilidades de investigação sobre a cultura amadora e o associativismo em Portugal.

No que respeita a linhas futuras de investigação, este trabalho aponta vários caminhos possíveis. A realização de estudos comparativos inter-regionais permitiria compreender até que ponto as dinâmicas observadas na Lezíria Ribatejana se verificam noutras regiões do país, contribuindo para uma visão mais abrangente do Movimento Filarmónico Português. O aprofundamento do estudo do canto coral enquanto prática associativa paralela às bandas constitui igualmente uma via promissora, permitindo explorar continuidades e especificidades no universo da música amadora. Por fim, a análise das dinâmicas de género e das transformações das sociabilidades associativas no período democrático surge como um campo de investigação particularmente relevante.

Em síntese, a análise do percurso das bandas filarmónicas da Lezíria Ribatejana entre 1945 e 1990 permite compreender estas associações como espaços marcados por processos contínuos de ajustamento às transformações políticas, sociais e culturais do seu tempo. As trajetórias analisadas tornam visível a diversidade de respostas locais a enquadramentos institucionais e contextos sociais em mudança. A história destas bandas revela, assim, a importância do associativismo cultural enquanto campo possibilitador da compreensão das relações entre práticas culturais, sociabilidade e poder em Portugal.

FONTES

Arquivos Públicos

Arquivo Distrital de Santarém – 8 caixas

Centro de Documentação do Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque – 15 caixas

Arquivos Privados Institucionais

Arquivo da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto – 8 caixas

Arquivo da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão – 10 caixas

Arquivo da Sociedade Filarmónica União Samorense – 2 caixas

Arquivo do Ateneu Artístico Vilafranquense – 2 caixas

Arquivo do Centro Cultural Azambujense – 8 caixas

Arquivo Histórico da Fundação INATEL – 8 caixas

Arquivos Pessoais

Arquivo de Manuel Mourinho Cristóvão – 2 caixas

Periódicos

A Voz Ribatejana (1971)

Aurora do Ribatejo (1967-80)

Correio de Azambuja (1934-7)

Correio de Azambuja (1986-95)

Diário de Lisboa (1861)

Diário Popular (1967)

Echos do Ribatejo (1902)

Notícias de Azambuja (1956-75)

Notícias do Reino (1861)

Nova Aurora (1988)

O Meu Jornal (1968-72)

O Occidente (1907)

Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo (1941-9)

Vida Local (1981-2)

Vida Ribatejana (1965-88)

Xarabanda – Revista (2008)

Documentação Legal

Codigo Civil Portuguez, 1 de julho de 1867.

Constituição Politica da Monarchia Portugueza, 23 de setembro de 1822.

Constituição Politica da Monarchia Portugueza, 4 de abril de 1838.

Constituição Política da República Portuguesa. Em *Diário do Governo*. Série I de 22 de fevereiro de 1933, (43).

Constituição da República Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 10 de abril de 1976.

Decreto-Lei n.º 23.051. Em: *Diário do Governo*. Série I de 23 de setembro de 1933, (217).

Decreto-Lei n.º 23.054. Em: *Diário do Governo*. Série I de 25 de setembro de 1933, (218).

Decreto-Lei n.º 25.495. Em: *Diário do Governo*. Série I de 13 de junho de 1935, (134).

Decreto-Lei n.º 27.424. Em: *Diário do Governo*. Série I de 31 de dezembro de 1936, (306).

Decreto-Lei n.º 30.289. Em: *Diário do Governo*. Série I de 3 de fevereiro de 1940, (28).
Decreto-Lei n.º 31.036. Em: *Diário do Governo*. Série I de 28 de dezembro de 1940, (301).
Decreto-Lei n.º 34.134. Em: *Diário do Governo*. Série I de 24 de novembro de 1944, (260).
Decreto-Lei n.º 34.373. Em: Diário do Governo. Série I de 10 de janeiro de 1945, (7).
Decreto-Lei n.º 37.836. Em: *Diário do Governo*. Série I de 24 de maio de 1950, (96).
Decreto-Lei n.º 199/74. Em: *Diário do Governo*. Série I de 14 de maio de 1974, (112).
Decreto-Lei n.º 492/74. Em: *Diário do Governo*. Série I de 27 de setembro de 1974, (226).
Decreto-Lei n.º 594/74. Em: *Diário do Governo*. Série I de 7 de novembro de 1974, (259).
Decreto-Lei n.º 184/75. Em: *Diário do Governo*. Série I de 3 de abril de 1975, (78).
Decreto-Lei n.º 474/76. Em: *Diário da República*. Série I de 18 de junho de 1976, (140).
Decreto-Lei n.º 519-J/79. Em: *Diário da República*. Série I de 28 de dezembro de 1979, (298).
Decreto-Lei n.º 208/82. Em: *Diário da República*. Série I de 26 de maio de 1982, (119).
Decreto-Lei n.º 116/84. Em: *Diário da República*. Série I de 6 de abril de 1984, (82).
Decreto-Lei n.º 258/86. Em: *Diário da República*. Série I de 28 de agosto de 1986, (197).
Decreto-Lei n.º 89/2014. Em: *Diário da República*. Série I, de 11 de junho de 2014, (111).
Estatutos. Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio. Lisboa, setembro de 1949.
Estatutos da Sociedade Filarmónica de Santo Estêvão - Benavente. Em: *Diário do Governo*. III Série, 5 de maio de 1975.
Lei n.º 1/79. Em: *Diário da República*. Série I, 2 de janeiro de 1979.

Fontes Impressas

BARBOSA, Luísa. *Feira Nacional de Agricultura/ Feira do Ribatejo: Retrospectiva (1954-1988)*. Santarém: Comissão Executiva da Feira Nacional de Agricultura/ Feira do Ribatejo.
Boletim da Junta de Província do Ribatejo: 1937-1940. Junta de Província do Ribatejo. Santarém, 1940.
Boletim da Junta de Província do Ribatejo: 1944. Junta de Província do Ribatejo. Santarém, 1944.
Boletim da Junta de Província do Ribatejo: 1945. Junta de Província do Ribatejo. Santarém, 1945.
Boletim da Junta de Província do Ribatejo: 1947. Junta de Província do Ribatejo. Santarém, 1947.
Boletim da Junta de Província do Ribatejo: 1948. Junta de Província do Ribatejo. Santarém, 1948.
Boletim da Junta de Província do Ribatejo: 1950. Junta de Província do Ribatejo. Santarém, 1950.
BORBA, Tomaz. *Solfejo – 1ª Parte*. 5ª edição. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1931.
FÃO, Artur. *Solfejos – 1ª Parte*. 8º edição. Lisboa: Sassetti & C.ª, 1952.
Fundação Nacional Para A Alegria No Trabalho (F.N.A.T.): Os Princípios, As Realizações E As Perspectivas. Lisboa: Gabinete de Divulgação da F.N.A.T., 1955.
Modelo Oficial de Estatutos Para Colectividades de Cultura e Recreio. Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, Lisboa, 1963.
Plano de Formação Social e Corporativa do Ministério das Corporações e Previdência Social. *Corporações: Estatuto Jurídico das Corporações*.1959, volume 1. Biblioteca Social e Corporativa, (3).

Materiais Audiovisuais

Secretariado da Propaganda Nacional. *A Exposição do Mundo Português* [Em linha]. 1940 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2QdO6sXEoTI

RTVE. Colete Encarnado. Em: *Vida Portuguesa* [Em linha]. 1954 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0kDzkXgTd40.

RTP. *Dia Internacional da Música* [Em linha]. 30 de setembro de 1978 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/dia-internacional-da-musica.

RTP. Festas do Colete Encarnado. Em: *Noticiário Nacional de Julho* [Em linha]. 12 de julho de 1964 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteúdos/festas-do-colete-encarnado-3.

RTP. Festival de Jovens Músicos. Em: *Noticiário Nacional de Outubro* [Em linha]. 7 de outubro de 1975 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/festival-de-jovens-musicos

RTP. *O Campino* [Em linha]. 14 de janeiro de 1968 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-campino.

RTP. Ócio e Virtude – Partes I e II. Em: *Ensaio* [Em linha]. 5 de julho de 1975 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ocio-e-virtude-parte-i/ e https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ocio-e-virtude-parte-ii.

RTP. Prémios do Concurso de Aprendizes de Música em Lisboa. Em: *Noticiário Nacional de Janeiro* [Em linha]. 6 de janeiro de 1974 [consult. 2026-01-11]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/premios-do-concurso-de-aprendizes-de-musica-em-lisboa.

RTP. *Azambuja Também É Portugal* [Em linha]. 1985 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mJz8Jiza0Uw&t=296s.

Um Homem do Ribatejo. Filme realizado por Henrique Campos, 1946.

Ribatejo. Filme realizado por Henrique Campos, 1949.

Sangue Toureiro. Filme realizado por Augusto Fraga, 1958.

RTP. INATEL - Ex-F.N.A.T. Em: *Noticiário Nacional Janeiro 1979* [Em linha] 30 de janeiro de 1979 [consult. 2026-02-07]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/INATEL-ex-F.N.A.T.

Testemunhos Orais

AMENDOEIRA, Firmino. *Entrevista a Firmino Amendoeira por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 2023

BRISSOS, José. *Entrevista a José Brissos por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021

CAIRRÃO, Pedro. *Entrevista a Pedro Cairrão por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021

CORAÇÃO, Graça. *Entrevista a Graça Coração por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 19 de julho de 2021

CRISTÓVÃO, Cristina. *Entrevista a Cristina Cristóvão por Bruno Filipe de Brito*. Aveiras de Cima, 13 de outubro de 2020

D'ÁGUA, Américo Borda. *Entrevista a Américo Borda d'Água por Bruno Filipe de Brito*. Vila Franca de Xira, 30 de novembro de 2021

GOMES, João. *Entrevista a João Gomes por Bruno Filipe de Brito*. Samora Correia, 3 de fevereiro de 2022

PAULA, Joaquim. *Entrevista a Joaquim Paula por Bruno Filipe de Brito*. Azambuja, 15 de outubro de 2020

RAMOS, David. *Entrevista a David Ramos por Bruno Filipe de Brito*. Samora Correia, 3 de fevereiro de 2022

SALGUEIRO, José. *Entrevista a José Salgueiro por Bruno Filipe de Brito*. Santo Estêvão, 14 de outubro de 2021

SANTOS, António. *Entrevista a António Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020

SANTOS, Jorge. *Entrevista a Jorge Santos por Bruno Filipe de Brito*. Casais dos Britos, Azambuja, 29 de outubro de 2020

SILVA, António. *Entrevista a António Silva por Bruno Filipe de Brito*. Santo Estêvão, 14 de outubro de 2021

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Sónia Vespeira de. *A Ruralidade no Processo de Transição Para a Democracia em Portugal: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do Movimento das Forças Armadas (1974-1975)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2007.

ALVES, Vera Marques. *Arte Popular e Nação no Estado Novo: A política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013.

AMADOR, Iúri. *A Vermelha – para uma História da Resistência ao Estado Novo no Concelho de Vila Franca de Xira (1926-1974)*. Prior Velho: Letras Paralelas, 2016.

AMADOR, João e CABRAL, Manuel Caldeira. A Economia Portuguesa no Contexto Global. Em: Fernando ALEXANDRE, Manuel M.F. MARTINS, Pedro BAÇÃO, Miguel PORTELA, Pedro LAINS e Marta SIMÕES. *A Economia Portuguesa na União Europeia: 1986-2010*. Lisboa: Conjuntura Actual Editora, 2014, pp.187-228.

AMARAL, Cristina Maria Fonte. *Os Sons da Memória – Notas sobre o percurso histórico e envolvimento social da Sociedade Euterpe Alhandrense – 1862-1962*. Lisboa: Edições Colibri, 2013

ANDRADE, José. *Banda da Relva & Filarmónicas dos Açores – Edição comemorativa do 150º aniversário da Filarmónica de Nossa Senhora das Neves (1866-2016)*. Ponta Delgada: Letras Lavadas Edições, 2016.

ARENQUE, Sebastião Mateus. *Subsídios para o Cancioneiro Popular de Azambuja*. Azambuja: Edição de autor, 1991, volume 1.

ARENQUE, Sebastião Mateus. *Reflexos da Memória*. Azambuja: Edição de autor, 2002.

ARTIAGA, Maria José. Canto Coral como Representação Nacionalista. Em: Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO e Jorge Freitas BRANCO. *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora, 2003, pp.265-73.

BARRETO, António e PRETO, Clara Valadas. Indicadores da Evolução Social. Em: António BARRETO. *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996.

BARROS, Miguel Sérgio da Costa Ferreira de Monteiro de. *O Último de 1890 e o Nacionalismo Português de Fim de Século*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2011.

BEGONHA, Manuel. *5ª Divisão – MFA: Revolução e Cultura*, 2ª edição. Lisboa: Edições Colibri, 2016 [2015].

BENEDICT, Ruth. *Padrões de Cultura*. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Livros do Brasil, 1983.

BESSA, Rui. Aprender e Ensaiar, Aprender a Dobrar. A Realidade das Bandas Filarmónicas. Em: Maria do Rosário PESTANA. *Orquestrar Utopias – Música, Associativismo e Transformação Social*. Lisboa: Edições Colibri, 2022.

BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música (Ilustrado): A-H*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962, volume 1.

BORBA, Tomás e LOPES-GRAÇA, Fernando. *Dicionário de Música (Ilustrado): I-Z*. Lisboa: Edições Cosmos, 1963, volume 2.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Algés: DIFEL 82 – Difusão Editorial, S.A., 2001 [1989].

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*. Coleção História e Sociedade. Lisboa: Edições 70, Lda., 2010 [1979].

BRANCO, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. 4ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005 [1959].

BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BURKE, Peter. *O que é a História Cultural*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor, 2012 [2005].

CADAVEZ, Cândida. *A Bem da Nação. As representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*. Lisboa: Edições 70, 2017.

CARLOS, Américo Brás. *A Greve Camponesa de 8 de maio de 1944 em Azambuja e Baixo Ribatejo*. Lisboa: Guerra E Paz, Editores, S.A., 2019.

CASCÃO, Rui. Vida Quotidiana e Sociabilidade. Em: José MATTOSO, José. *História de Portugal: O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1993, volume 5, pp.517-541.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas. Folclorização em Portugal: Uma Perspectiva. Em: Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO e Jorge Freitas BRANCO. *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora, 2003, pp.1-21.

CATROGA, Fernando. Romantismo, Literatura e História. Em: José MATTOSO. *História de Portugal: O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1993, volume 5, pp.545-561.

CEREZALES, Diego Palacios. *O Poder Caiu na Rua. Crise de Estado e Acções Colectivas na Revolução Portuguesa 1974-1975*. Estudos e Investigações. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2003, (30).

CLAUDINO, Sérgio. Portugal Peninsular e os Desafios Regionais. Em: *Finisterra*, 2006, (81), pp.105-120

COELHO, Sandra Lima. Participação social e associativismo em Portugal: breves apontamentos de um estudo de caso de uma associação de promoção do Comércio Justo. Texto apresentado na conferência *O Movimento Associativo em Portugal e na Galiza*, Santa Maria da Feira, 31 de maio de 2008.

CONNERTON, Paul. *Como as Sociedades Recordam*. Segunda edição. Oeiras: Celta Editora, Lda., 1999 [1993].

CORBIN, Alain, 2001. *História dos Tempos Livres: O Advento do Lazer*. Lisboa: Teorema

CORDEIRO, Graça Índias. Associações Recreativas. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal: A-C*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 1, pp.82-3.

CORDEIRO, Jorge. O 25 de Abril – Democracia, Constituição, Poder Local. Em: *25 de Abril, Uma Revolução Em Perspectiva*. Lisboa: Editorial «Avante!», S.A., 2023.

CORDEIRO, Jorge e PAULO, Lino. *Poder Local no Portugal de Abril 1974-2024*. Lisboa: Página e Página – Divulgação do Livro, 2024.

COSTA, José. *Vila Franca de Xira – Cronologia do Século XX (1900/2000)*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2001.

CRUZ, Manuel Braga da. Salazar e a Política. Em: A.E. Duarte SILVA. *Salazar e o Salazarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda., 1989, pp.59-70.

Departamento de Intervenção Sócio-Cultural da Câmara Municipal de Azambuja. *Centenária Feira de Maio de Azambuja*. Azambuja: Câmara Municipal de Azambuja, 2006.

DIAS, Manuel Augusto. *Centenário da Sociedade Filarmónica Avelarense (1915-2015)*. Avelar, Ansião: Sociedade Filarmónica Avelarense, 2015.

DIONÍSIO, Eduarda. As Práticas Culturais. Em: António REIS. *Portugal – 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, pp.443-89.

DOMINGOS, Nuno. Federação Portuguesa de Colectividades de Cultura e Recreio. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal: C-L*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 2, pp.468-70.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e Cultura Popular*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

ESPOSITO, Francesco. *«Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal»: associativismo musical e vida concertística na Lisboa Liberal (1822-1853)*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

ESTEIREIRO, Paulo. *História da Música na Madeira*. Funchal: Associação Musical e Cultural Xarabanda, 2021.

FARIA, Fábio. *Sociedade Filarmónica Ereirense: 100 Anos de História(s) e de Música(s)*. Ereira: Sociedade Filarmónica Ereirense, 2024.

FEBVRE, Lucien. *A Terra E A Evolução Humana – Introdução Geográfica À História*. Coleção Coordenadas Clássicos. Lisboa: Edições Cosmos, 1991.

FERREIRA, Ana Sofia. *Entre a Tradição e a Modernidade – A vida quotidiana no Estado Novo*. Lisboa: Editorial Presença, 2024.

FIGUEIREDO, Antero de. *Jornadas em Portugal*. Lisboa: Academia das Sciências, 1919.

FONSECA, Maria Lucinda. *População e Território do País à Área Metropolitana*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988.

FONTAINE, Pascal. *A Construção Europeia de 1945 aos Nossos Dias*. Lisboa: Gradiva, 1998.

FOSTER, Myles Birket. *History of the Philharmonic Society of London. 1813-1912*. Milton Keynes, United Kingdom: Franklin Classics Trade Press, 2018 [1912].

FREIRE, João. Um Olhar Sociológico Sobre o Associativismo: O Clássico e o Contemporâneo. Em: Maria da Graça A. VENTURA. *O Associativismo: das Confrarias e Irmandades aos Movimentos Sociais Contemporâneos*. Lisboa: Edições Colibri, 2006, pp.15-26.

FREITAS, Manuel Pedro S. Grupos Musicais Madeirenses Entre 1850 e 1974. Em: Manuel MORAIS. *A Madeira E A Música: Estudo (c. 1508 – c. 1074)*. Funchal: Empresa Municipal "Funchal 500 Anos", 2008, pp.401-513.

FREITAS, Pedro de. *História da Música Popular em Portugal (Versão tradicional da Música Popular em Loulé)*. Barreiro: Edição de Autor, 1946.

FREITAS, Pedro de. *O I Concurso Nacional de Bandas Civis: Madeira e Açores – Belezas de Portugal*. Barreiro: edição de autor, 1965.

GAIPO, Ana Margarida. Sociedade Filarmónica «Lira do Rosário»: um património local. Em: Maria do Rosário PESTANA, André GRANJO, Damien SAGRILLO e Gloria LORENZO. *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

GALLEGO, Alfredo Llamas. La educación musical en Benavente durante la Restauración (1875-1902): la banda de la milicia nacional y la academia municipal de música (1875-1887). Em: *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 2004, pp.189-208.

GARRETT, J.B. de Almeida. *Viagens na Minha Terra*. 1846.

GASPAR, Jorge. *As Regiões Portuguesas*. Lisboa: Ministério do Planeamento e da Administração do Território – Secretaria de Estado do Planeamento e Desenvolvimento Regional, 1993.

GEORGE, João Pedro. A Cultura. Em: António Costa PINTO e Nuno Gonçalo MONTEIRO. *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010 – Em Busca da Democracia*. Lisboa: Editora Objectiva, 2015, volume 5, pp.145-191.

GIRÃO, Aristides de Amorim. *Esbôço duma Carta Regional de Portugal*. 2ª edição. Coimbra: Impresa da Universidade, 1933 [1930].

GIRÃO, Aristides de Amorim. *Geografia de Portugal*. 3ª edição. Porto: Portucalense Editora, S.A.R.L., 1960.

GODINHO, Paula. Comunidade, Classes e Colectivos no Sul de Portugal (Couço, 1958-1962). Em: *Ler História*. 2001, (40), pp.127-39.

GONÇALVES, Marco António Ferreira. As bandas filarmónicas na Madeira: 2ª metade do século XIX/ princípios do séc. XX. Em: *Xarabanda – Revista*. Funchal: Associação Musical e Cultural Xarabanda, 2008, (17).

GRAVE, Joaquim. *Forcado*. Linda-a-Velha: Francisco Romeiras Fotografia Desportiva, 2008.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARO, Fernando Ampudia de. *O processo civilizacional na tourada – Guerreiros, cortesãos, profissionais… e bárbaros?*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2019.

HELENO, Manuel H. D. *Touradas – Tradição Portuguesa*. Barcelona, Espanha: Clube El-Rei Dom Duarte I.

HENRIQUE, Luís L. *Instrumentos Musicais*. 8ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014 [1988].

HENRIQUES, António. *A Incrível no Limiar dos 150 Anos*. Almada: Sociedade Filarmónica Incrível Almadense, 1991, volume 1.

HERBERT, Trevor. «The band is the instrument»: military bands, the martial paradigm, the crowd and the legacy of the long nineteenth century. Em: Maria do Rosário PESTANA André GRANJO, Damien SAGRILLO e Gloria LORENZO. *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

HOBSBAWM, Eric J. e RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. 28ª edição. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2019 [1983].

HUNT, Winslow. Sobre la Corrida de Toros. Em: *Revista de Estudios Taurinos*. Sevilla, 2005, (19/20), pp. 147-66.

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda., 1994.

LAMEIRO, Paulo, GRANJO, André e BENTO, Pedro. Banda Filarmónica. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal: A-C*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 1, p.112-3.

LAMPREIA, Eurico. *Forcados: os últimos românticos da festa*. Chamusca: Forcadolé, 2010, volume 1.

LAUTENSACH, Hermann e RIBEIRO, Orlando. *Geografia de Portugal – O Povo Português*. Terceira edição. Organizado por Suzanne DAVEAU. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1999 [1987], volume 3.

LEAL, Junior Mendes. O Campino. Em: *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*. Segundo ano, abril de 1860, (1), pp.36-9.

LEITÃO, Simão Cardoso, PEREIRA, Gustavo, RAMOS, Joaquim e SILVA, Alexandre. *Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto – Uma caracterização do associativismo confederado em Portugal*. Lisboa: Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto, 2009.

LEMOS, Ana. *A Banda Filarmónica como Associação e meio de Animação Sociocultural: Estudo de caso da Banda de Amares*, Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, 2013.

LIMA, Maria João. *Cantar em coro: expressividade e sociabilidade*. Tese de doutoramento, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, 2022.

LOFF, Manuel. Estado, democracia e memória: políticas públicas da memória da ditadura portuguesa (1974-2014). Em: Manuel LOFF, Luciana SOUTELO e Filipe PIEDADE. *Ditaduras e Revolução – Democracia e Políticas da Memória*. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2015, pp.23-143.

LOPES, Ana Rita Oliveira. *Filarmónica Recreio dos Artistas: Processos de Sociabilidade em Contextos de Exibição e Performance*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

LOPES, Aurélio. *Fertilidade e Labor na Lezíria Ribatejana*. Alpiarça: Garrido Artes Gráficas Editores, 2001.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*. Volume 2. Coimbra: Vértice, 1959.

LOUROSA, Helena Marisa Matos. *À sombra de um passado por contar: Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Discursos e percursos na história do movimento filarmónico português*, Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2012.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. Em: Marieta de Moraes FERREIRA e Janaína AMADO. *Usos & Abusos da História Oral*. 8ª edição. Rio de Janeiro, Brasil: Editora FGV, 2006 [1996], pp.15-25.

MAÇARICO, Luís Filipe, 2016. Um Olhar Sobre a Resistência Cultural Associativa. Em: Paula GODINHO, Joana Dias PEREIRA e Maria Alice SAMARA. *Espaços, Redes e Sociabilidades: Cultura e Política no Movimento Associativo Contemporâneo*. Lisboa: Instituto de História Contemporânea, pp.62-78

MADUREIRA, António Dias. *Banda Filarmónica de Alvarenga*. Vila Nova de Famalicão: Editorial Novembro, 2022.

MADUREIRA, Bruno. *Bandas Civis no Terceiro Quartel do Século XX: Estudo de Caso com as Bandas de Quatro Concelhos*. Tese de Doutoramento: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2019.

MADUREIRA, Bruno. *Maestro Silva Dionísio (1912-2000) e o contexto das bandas de música em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 2019.

MARCOS, Rui Manuel de Figueiredo. *História da Administração Pública*. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2017.

MARTINS, Américo Aleluia. *Música em Três Séculos: História da Sociedade Musical e Recreio Popular de Paderne – 1859-2005*. Paderne: Edigarbe – Sociedade Editora do Algarve, 2005.

MARTINS, Bertino Coelho. *Música e Danças Convencionais no Ribatejo – Análise, Conceitos e Divulgação*. Santarém: Assembleia Distrital de Santarém, 1997.

MARTINS, J.P. Oliveira (1882), *História de Portugal*, Tomo I, 3ª Edição, Lisboa, Livraria Bertrand: Viúva Bertrand & Cª.

MAUDET, Jean-Baptiste. *Terres de Taureaux – Les Jeux Taurins de l'Europe à l'Amérique*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.

MAXIMINO, Paulo. A Figura do Campino. Em: Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO e Jorge Freitas BRANCO. *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora, 2003, pp.375-83.

MELO, Daniel. A F.N.A.T. Entre Conciliação e Fragmentação. Em: Salwa El- Shawan CASTELO-BRANCO e Jorge Freitas BRANCO. *Vozes do Povo*. Oeiras: Celta Editora, 2003, pp.37-57.

MELO, Daniel. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. 2ª edição. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013 [2011].

MIGUEL, Ana Patrícia Barata. *As Associações na Dinamização Cultural Local (Estudo de caso – associações culturais e recreativas covilhanenses)*. Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior, 2021.

MONIZ, Manuel de Oliveira. *Cultura Rural – A História no Presente*. Leiria: Editorial Diferença, 2004.

MONTEIRO, Ricardo Nuno Lopes Martins Garcia. *O associativismo como veículo da cultura municipal*. Relatório de Estágio de Mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013.

MORAIS, António Manuel. Azambuja: tradição taurina. Em: *Patrimonia. Identidade, Ciências sociais e Fruição Cultural*. 2001, (8).

MOREIRA, João Paulo. Problemas da Cultura de Massas. Em: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, 1984, (13).

MOREIRA, Marcos. *História das Mulheres nas Bandas de Música: Uma visão do nordeste do Brasil e do norte de Portugal*. Santa Maria da Feira: Cardoso & Conceição, Lda., 2014.

MOREIRA, Maria Teresa do Rosário Lopes da Cruz. *«Todos Têm Direito À Cultura». A Dinâmica Cultural da Cidade de Santarém (1930-1950)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

MOTA, Graça. *Crescer nas Bandas Filarmónicas – Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

MOTA, Graça. The context of Philharmonic Bands in Portugal: A long term commitment. Em: Maria Rosário PESTANA, André GRANJO, Damien SAGRILLO, Gloria LORENZO. *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

NERY, Rui Vieira. Políticas Culturais. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*: *L-P*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, volume 3, pp.1017-1030.

Ó, Jorge Ramos do. Salazarismo e Cultura (1930-1960). Em: Joel SERRÃO e A.H. de Oliveira MARQUES, dir., Fernando ROSAS, coord. *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença, 1992. Nova História de Portugal, volume 12.

Ó, Jorge Ramos do. *Os Anos de Ferro – O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito»: 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1999.

OLIVEIRA, César. Do Liberalismo à União Europeia. Em: Nuno Gonçalo MONTEIRO e César OLIVEIRA. *História dos Municípios e do Poder Local (dos Finais da Idade Média à União Europeia)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

OLIVEIRA, Luísa Tiago de. A História Oral em Portugal. Em: *Sociologia, Problemas e Práticas*. 2010, (63).

OLIVEIRA, Luísa Tiago de. *A Caminho do 25 de Abril – Uma Organização Clandestina de Oficiais da Armada*. Coimbra: Edições 70, 2024.

ORTIGÃO, Ramalho. As Farpas: chronica mensal da politica, das letras e dos costumes. Lisboa: Imprensa Nacional, março/abril de 1876, pp.16-7.

PEREIRA, Joana Dias. *Associativismo Livre: Uma História de Fraternidade e Progresso (1834-1926)*. Coimbra: Edições Almedina, Lda., 2020.

PEREIRA, José Machado e NOBRE, Nuno. *Quotidianos: Recordar, Conhecer, Aprender*. Azambuja: Câmara Municipal de Azambuja, 2004.

PEREIRA, Luís Filipe Marques. *Tauromaquia. Identidade Cultura, Enquadramento Legal e Desenvolvimento*. Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL, 2010.

PEREIRA, Vera Lúcia Silva. *«Caras, mas boas» - Música e Poder Simbólico (a partir da análise da Banda da Armada Portuguesa)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, 2008.

PERNES, Carlos. *SFUS 1921-2021 – Muitos Aniversários Têm 100 Anos*. Samora Correia: Sociedade Filarmónica União Samorense, 2021.

PESTANA, Maria do Rosário. Orfeão. Em: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX – L-P*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, pp.940-2.

PESTANA, Maria do Rosário e CARDOSO, José Maria Pedrosa. Coro. Em: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX – C-L*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, pp.334-6.

PIMENTEL, Alberto, 1908. *A Extremadura Portugueza - Primeira Parte - O Ribatejo*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal.

PINTO, António Costa. A formação do integralismo lusitano (1907-1917). Em: *Análise Social*, 1982, volume 18.

PINTO, Diogo Miguel, FIGUEIRAS, Célia. *O contributo das bandas filarmónicas para a construção/ preservação da identidade local: o caso de Baião*. The overaching issues of the european space: strategies for (re)planning based on innovation, sustainability and change. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2018.

PINTO, Jorge Costa. *Conversas Sobre História da Música*. Lisboa: Edições Colibri, 2017.

PINTO, Jorge Costa e SANTOS, João Moreira do. *O Movimento Filarmónico no Concelho do Montijo*. Coleção Estudos Locais – Cultura. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

PRATAS, Sérgio. *Associações, democracia e utopias reais. O caso das associações de cultura, recreio e desporto*. Tese de doutoramento, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2021.

QUINTAS, Maria da Conceição e DIMAS, Vera. *Santo Estêvão de Benavente: Passado, Presente e… Futuro*. Benavente: Junta de Freguesia de Santo Estêvão, 2009.

RAGER, Dan. *In Search of the Wind-Band, An International Expedition Exploring 16 countries*. Estados Unidos da América: Great Lakes Music Publishing, 2017.

RAIMUNDO, Orlando. *Vila Franca de Xira – Saber mais sobre… Festas, Feiras e Romarias*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2010, volume 1.

RALO, Pedro, 2020. Festival de Bandas de Música da EDP 1986. Em: Maria Rosário PESTANA, André GRANJO, Damien SAGRILLO, Gloria LORENZO. *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

RAMALHO, João Alves. *Tertúlias e Outros Lugares da Tauromaquia*. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999.

REDOL, António Mota. *As Colectividades de Cultura e Recreio na Resistência ao Fascismo Português – Comemorativo dos 50 Anos do 25 de Abril*. Lisboa: Edições Colibri/ Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, 2024.

RIBEIRO, Miguel Ângelo, 2010. Fanfarra. Em: Salwa CASTELO-BRANCO. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX: C-L*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

ROMÃO, António. A Inserção da Economia Portuguesa na Economia Mundial: Evolução Recente e Perspectivas. Em: Walter C. OPELLO JR. e Eduardo de Sousa FERREIRA. *Conflict and Change in Portugal 1974-1984/ Conflitos e Mudanças em Portugal 1974-1984*. Lisboa: Editorial Teorema, 1985.

ROSAS, Fernando. O Salazarismo e o Homem Novo: Ensaio Sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo. Em: *Análise Social*, (157), 2001, pp.1031-1054.

ROSAS, Fernando. *Salazar e o Poder – A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, Lda., 2012.

RUSSO, Susana Bilou. *As Bandas Filarmónicas Enquanto Património: Um Estudo de Caso no Concelho de Évora*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ISCTE, 2007.

SANTOS, David. *Ateneu Artístico Vilafranquense – Da Monarquia Constitucional à Adesão Europeia*. Lisboa: Edições Colibri, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2008.

SANTOS, David. O Ateneu Artístico Vilafranquense e a Difícil Relação com o Estado Novo. Em: *As Colectividades de Cultura e Recreio na Resistência ao Fascismo Português – Comemorativo dos 50 anos do 25 de Abril*. Coordenado por António Mota REDOL. Lisboa: Edições Colibri/ Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, 2024.

SANTOS, José António. *Regionalização: Processo Histórico*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda., 1985.

SANTOS, Maria Lourdes dos. Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a Cultura Popular, a Cultura de Massas). Em: *Análise Social*. 1988, volume 24.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. *10 Anos de Mecenato Cultural em Portugal*. Coleção OBS – Pesquisas, número. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998.

SAUMADE, Frédéric. Deux formes d'opposition à la corrida espagnole: les courses portugaise et camarguaise. Em: *Mediterrâneo*, 1994/5, (5-6), pp.109-120.

SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Occult Transcripts*. United States of America: Yale University Press, 1990.

SCOTT, James C. *Weapons of the Weak*. New Haven, Connecticut, Estados Unidos da América: Yale University Press, 1985.

SENA, Pedro Silva. *O Ribatejo e a República: Regionalismo e Etnografia (1910-1929). Notas Preliminares.* Lisboa: CRIA, 2025, (working paper n.º 26).

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza (A-K)*. Lisboa, 1789.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza (A-E)*. Lisboa, 1813.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza (A-F)*. Lisboa, 1823.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza (G-Z)*. Lisboa, 1823.

SILVA, Augusto Santos. *Arte, Identidade e Revolução*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2025.

SILVA, Manuel Carvalho da. A Revolução e a Questão Social. Que Justiça Social?. Em: Fernando ROSAS. *Portugal e a Transição para a Democracia (1974-1976)*. *I Curso Livre de História Contemporânea, Lisboa 23 a 28 de novembro de 1988*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

SIMÕES, Dulce. A Banda Filarmónica Barranquense: entre lugares, culturas e práticas culturais. Em: Maria Rosário PESTANA, André GRANJO, Damien SAGRILLO, Gloria LORENZO. *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Lisboa: Edições Colibri, 2020.

SMITH, Anthony D. *Nacionalismo*. Lisboa: Editorial Teorema, 2001.

SOUSA, Pedro Marquês de. *As bandas filarmónicas no distrito de Setúbal – Origem e evolução da sua atividade*. Setúbal: Federação das Coletividades do Distrito de Setúbal, 2016.

SOUSA, Pedro Marquês de. *Bandas de Música na História da Música em Portugal*. 2ª edição. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2017.

SOUSA, Pedro Marquês de. *Os Números da Guerra de África*. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2021.

TELO, António José. A Revolução e a Posição de Portugal no Mundo. Em: Fernando ROSAS. *Portugal e a Transição para a Democracia (1974-1976): I Curso Livre de História Contemporânea, Lisboa 23 a 28 de novembro de 1988*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

TRAVERSO, Enzo. *O Passado, Modos de Usar. História, memória e política*. Lisboa: Livraria Tigre de Papel, 2020.

TRINDADE, Luís. *O Estranho Caso do Nacionalismo Português: O Salazarismo Entre a Literatura e a Política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

VALENTE, José Carlos. *Para a História dos Tempos Livres em Portugal – da F.N.A.T. à INATEL (1935-2010)*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

VARELA, Raquel. *História do Povo na Revolução Portuguesa – 1974-75*. Lisboa: Bertrand Editora, 2014.

VASCONCELOS, José Leite de. *Etnografia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980 [1941], volume 3.

VELÁZQUEZ, David Muñoz. *La Banda de Música de Toro (1875-2002)*. Tese de doutoramento, Universidade de Oviedo, 2018.

VENEZA, Ana. O Poder Local, 1976-1984: da Indefinição à (Des) Centralização Estatal. Em: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 1986, (18/19/20).

EXPOSIÇÕES

Exposição Evocativa dos 50 anos da Escola de Música do Ateneu Artístico. Vila Franca de Xira: Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira, 11 de janeiro a 1 de março de 2020.

Ser Músico Em Portugal – 1750-1985: uma viagem pela história do associativismo musical em Portugal. Monte Estoril: Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, 2 de julho a 6 de novembro de 2022.

100 anos (1921-2021). Samora Correia: Núcleo Museológico da Sociedade Filarmónica União Samorense, Exposição Permanente, 2026.

Exposição Permanente. Azambuja: Museu Municipal de Azambuja – Sebastião Mateus Arenque, 2026.

WEBGRAFIA

BandasFilarmónicas. Bandas. Em: *Bandasfilarmonicas.com* [Em linha]. 2026 [consult. 2026-01-24]. Disponível em: https://www.bandasfilarmonicas.com/bandas-site/bandas

BICAS, Carlos. Inscrever as Bandas Filarmónicas como Património Imaterial da Humanidade. Em: *Rostos.PT* [Em linha]. 25 de outubro de 2020 [consult. 2026-01-24]. Disponível em: https://www.rostos.pt/inicio2.asp?cronica=13001038&mostra=2.

CIMPOR – Cimentos de Portugal, Lda. *Cimpor – História* [Em linha]. [Consult. 2026-01-24]. Disponível em: https://www.cimpor.com/historia.

Confederação Musical Portuguesa. Listagem de Bandas. Em: *Confederação Musical Portuguesa* [Em linha]. 2025 [consult. 2026-01-24]. Disponível em: https://sites.google.com/site/confederacaomusicalportuguesa/listgem-de-bandas

FERREIRA, António José. Lista das Bandas Filarmónicas. Em: *Meloteca* [Em linha]. 2017 [consult. 2026-01-24]. Disponível em: https://www.meloteca.com/lista-das-bandas-filarmonicas

Sociedade Filarmónica Amorense. Sobre Nós. Em: *SFOAmorense* [Em linha]. 2016 [consult. 2026-01-24]. Disponível em: https://sfoa.webnode.pt/sobre-nos/#!