

Instituto Politécnico de Leiria

Escola Superior de Educação e Ciências Sociais

Mestrado em Intervenção e Animação Artísticas



# **CONTRIBUTOS DA BANDA MUSICAL DE PARAFITA PARA A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES – PROJETO MÚSICAS DE ABRIL**

Relatório de Projeto

Ana Catalina Martins Fernandes

Trabalho realizado sob a orientação de:

Professora Doutora Sandrina Milhano

Leiria, setembro de 2024

# Agradecimentos

Começo por agradecer aos meus pais, Maria e Carlos, por dedicarem a vida toda ao trabalho para que pudesse concluir os meus estudos.

Ao Luís, à Rita, Sofia e Manuel por estarem sempre presentes.

Ao meu namorado e à sua família, por me incentivarem na escrita e por me acolherem tão bem.

Aos meus amigos que nunca estiveram ligados à música, por perceberem sempre quando não posso estar presente porque tenho ensaios.

Aos meus amigos da música, por todas as partilhas e momentos passados ao longo destes últimos quinze anos.

À Academia de Artes de Chaves por promover o ensino da música no interior norte.

A todas as bandas por onde passei, por me fazerem crescer e ter bases para ser aquilo que sou hoje enquanto artista.

À minha Banda Musical de Parafita, a banda do coração que me acolheu tão bem nestes últimos dez anos e me mostrou o verdadeiro significado de sentimento de pertença. Um agradecimento especial aos, incansáveis, presidente José Alves por toda a ajuda, colaboração e apoio na elaboração deste projeto, ao maestro Nuno Cachetas Pinto pelo seu contributo no decorrer deste estudo e pela dedicação a esta instituição.

À minha Orientadora pelo trabalho exímio durante todo o processo.

Dedico este trabalho a todos aqueles que, de alguma forma, mantêm viva a tradição e a paixão pelas bandas filarmónicas deste país.

Obrigada a todos.

## Resumo

O presente relatório descreve o Projeto de Investigação-Ação “Músicas de Abril” realizado em colaboração com a Banda Musical de Parafita, na região de Montalegre. Explora o conceito de bandas filarmónicas e de que forma a prática cultural das bandas contribui para o desenvolvimento de identidades musicais dos músicos ao mesmo tempo que reforça a cidadania cultural da comunidade local. Este estudo tem como objetivo principal analisar e compreender o papel que esta Banda tem na região como prática cultural enraizada, investigando de que maneira contribui para a sua valorização enquanto prática promotora da (re)construção das identidades locais e da democracia cultural. A metodologia utilizada, Investigação-Ação, baseia-se na necessidade de ter os músicos da banda como sujeitos ativos, na toma das decisões, nos processos de criação e no decorrer do projeto. Este projeto está dividido em quatro fases, o diagnóstico, a planificação, a implementação e a avaliação. Os ensaios envolvem um trabalho intenso por parte da direção da banda, do maestro e dos músicos, resultando num repertório que combina tradição com inovação. O concerto é concebido não apenas como espetáculo musical, mas como evento cultural com um significado mais amplo, em que se celebra o património e a participação mais ativa dos cidadãos na vida cultural da região. Para os músicos da Banda Musical de Parafita, a sua identidade musical está intrinsecamente ligada à tradição e este projeto procura formas de explorar e expandir essa identidade, incentivando-os a descobrirem-se e a autoafirmarem-se enquanto músicos. Os resultados desta investigação sugerem que projetos como este, em que a música enquanto prática coletiva, realizado em parceria entre a Banda Musical de Parafita e os artistas Sofia Escobar e Fernando Fernandes, podem ter um contributo significativo no desenvolvimento das identidades musicais de cada um e promover positivamente a cidadania cultural.

A música revela-se uma ferramenta poderosa na construção das identidades.

**Palavras-chave:** *bandas filarmónicas; cidadania cultural; identidades musicais.*

## Abstract

This report describes the Action-Research Project “Músicas de Abril” carried out in collaboration with the Banda Musical de Parafita, in the region of Montalegre. This research explores the concept of philharmonic bands, how the cultural practice of bands contributes to the development of musician's musical identities while also strengthening the cultural citizenship of the local community. The main aim of this study is to analyse and understand the role that this band plays in the region as a deep-rooted cultural practice, investigating how it contributes to its appreciation as a practice that promotes the (re)construction of local identities/cultural democracy. The methodology used, Action Research, is based on the need to have the band's musicians as active subjects, in decision-making, in the creation processes and during the project. This project is divided into four phases: diagnosis, planning, implementation and evaluation. Rehearsals involve intense work on the part of the band's management, the conductor and the musicians, resulting in a repertoire that combines tradition with innovation. The concert is conceived not just as a musical spectacle, but as a cultural event with a broader meaning that celebrates heritage and the more active participation of citizens in the cultural life of the region. For the musicians of the Banda Musical de Parafita, their musical identity is intrinsically linked to tradition, and the project seeks ways to explore and expand this identity, encouraging them to discover themselves and assert themselves as musicians. The results of this research suggest that projects such as this one, in which music as a collective practice is realised in partnership between the Banda Musical de Parafita and the artists Sofia Escobar and Fernando Fernandes, can make a significant contribution to the development of each person's musical identity and positively promote cultural citizenship.

Music proves to be a powerful tool in the construction of identities.

**Keywords:** *wind bands; cultural citizenship; musical identities.*

# Índice Geral

Agradecimentos .....	1
Resumo .....	2
Abstract.....	3
Índice Geral .....	4
Índice de Figuras .....	6
Índice de Tabelas .....	8
Introdução.....	9
Capítulo I - Enquadramento Teórico .....	12
1.1. Bandas Filarmónicas em Portugal .....	12
1.1.1. Bandas Militares.....	20
1.2. O desenvolvimento das identidades musicais.....	26
1.2.1. Contributo das Bandas Filarmónicas para a construção de identidades.....	32
1.3. Cidadania Cultural .....	38
Capítulo II – Opções metodológicas .....	43
2.1. Objetivos.....	43
2.2. A Investigação-Ação enquanto contributo para a valorização do papel da Banda Musical de Parafita em Montalegre .....	45
2.2.1. Instrumentos e técnicas de recolha de dados.....	50
2.3. Contexto e Participantes .....	52
2.3.1. Banda Musical de Parafita.....	52
Capítulo III – Apresentação e desenvolvimento do Projeto “Músicas de Abril” .....	58
3.1. Primeiro inquérito por questionário aos músicos da banda .....	60
3.1.1. Análise do inquérito por questionário aos membros da Banda.....	61
3.2. Um pouco sobre os artistas convidados .....	67
Sofia Escobar.....	67
Fernando Fernandes .....	67

3.3. Um pouco sobre o espaço - Pavilhão Multiusos de Montalegre.....	68
3.4. Implementação das ações e experiências de intervenção .....	69
3.5. Entrevistas semiestruturadas aos artistas convidados.....	75
A perspetiva dos artistas convidados .....	75
A perspetiva dos músicos da banda e do público.....	78
Reflexão e discussão dos resultados .....	82
Conclusões.....	86
Referências Bibliográficas.....	90
Anexos.....	95
Anexo I – Cronograma de Atividades .....	95
Anexo II - Guião do questionário aos músicos sobre a participação e contributos da Banda Musical de Parafita .....	96
Anexo III – Guião da entrevista aos artistas convidados.....	97
Anexo IV - Guião do segundo questionário aos músicos da banda e ao público que assistiu ao concerto .....	98
Anexo V – Imagens da Banda ao longo dos tempos .....	99
Anexo VI – <i>Rider</i> técnico do espetáculo e <i>stage plot</i> .....	112
.....	114
.....	114
Anexo VII – Plano de ensaios e ordem do programa para o concerto.....	115
Anexo VIII – Imagens da Intervenção realizada .....	116

# Índice de Figuras

Figura 1 - Pavilhão desportivo onde teve lugar o Concerto .....	69
Figura 2 - Concerto "Músicas de Abril" .....	73
Figura 3 - Sofia Escobar a entrar em palco .....	73
Figura 4 - Cronograma das atividades desenvolvidas .....	95
Figura 5 - Banda Musical de Parafita talvez em 1949.....	99
Figura 6 - Banda Musical de Parafita em 1949 .....	99
Figura 7 - Banda Musical de Parafita em 1990 .....	100
Figura 8 - Banda Musical de Parafita em 1991 .....	100
Figura 9 - Banda Musical de Parafita em 1993 .....	101
Figura 10 - Banda Musical de Parafita em 1995 .....	101
Figura 11 - Banda Musical de Parafita em 1997 .....	102
Figura 12 - Banda Musical de Parafita em 1999 .....	102
Figura 13 - Banda Musical de Parafita em 2000 .....	103
Figura 14 - Banda Musical de Parafita em 2002 .....	103
Figura 15 - Banda Musical de Parafita em 2004 .....	104
Figura 16 - Banda Musical de Parafita em 2005 .....	104
Figura 17 - Banda Musical de Parafita em 2009 .....	105
Figura 18 - Banda Musical de Parafita em 2010 .....	105
Figura 19 - Banda Musical de Parafita em 2011 .....	106
Figura 20 - Banda Musical de Parafita em 2013 .....	106
Figura 21 - Banda Musical de Parafita em 2016 .....	106
Figura 22 - Banda Musical de Parafita em 2018 .....	107
Figura 23 - Banda Musical de Parafita em 2022 .....	107
Figura 24 - Banda Musical de Parafita em 2023 .....	108
Figura 25- Membros da Banda Musical de Parafita vão às escolas .....	108
Figura 26 - Banda Musical de Parafita em celebração religiosa .....	109
Figura 27 - Despique de bandas em 2023 .....	109
Figura 28 - Edifício "Padre Dr. Manuel Alves" - Sede da banda.....	110
Figura 29 - Vista da Sede para a Barragem do Alto Rabagão.....	110
Figura 30 - Sala de Ensaio: João Dias "O Guicho" .....	111
Figura 31 - Disposição da monição no palco .....	112

Figura 32 - Tabela 1 referente à captação usada para cada instrumento .....	112
Figura 33 - Continuação da tabela 1 referente à captação usada para cada instrumento .....	113
Figura 34 - Continuação da tabela 1 referente à captação usada para cada instrumento .....	113
Figura 35 - Monição e informações adicionais .....	114
Figura 36 - Stage plot .....	114
Figura 37 - Cartaz da Intervenção .....	116
Figura 38 - Público que assistiu à intervenção .....	117
Figura 39 - Sofia Escobar com a Banda Musical de Parafita .....	117
Figura 40 - FF com a Banda Musical de Parafita .....	118

## **Índice de Tabelas**

Tabela 1 - Planeamento das ações .....	71
Tabela 2 - Planificação dos ensaios proposta pelo maestro da banda .....	115

# Introdução

Este relatório é realizado no âmbito da Unidade Curricular de Projeto, pertencente ao plano de estudos do segundo ano do Mestrado em Intervenção e Animação Artísticas da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria.

O tema escolhido para este Projeto tem como base as bandas filarmónicas e os seus membros. As bandas filarmónicas são instituições ligadas à vida cultural e social compostas por músicos amadores ou profissionais com uma forte ligação à tradição. No caso deste projeto, trabalhou-se em conjunto com a Banda Musical de Parafita, na região de Montalegre no norte de Portugal.

A investigação parte da questão inicial de analisar e compreender o papel da Banda Musical de Parafita em Montalegre como prática cultural profundamente enraizada, investigando de que maneira contribui para a sua valorização enquanto prática promotora para a (re)construção das identidades locais e da democracia cultural. Ou seja, em que medida a música e a banda são vistas como uma ferramenta que intervém ativamente na vida cultural da região, reforçando a tradição, os valores e o sentimento de pertença.

Ao caracterizar o percurso da Banda Musical de Parafita e cada intervenção que tem na comunidade, sejam serviços de carácter religioso, concertos ou outros tipos de evento, referimo-nos a ações que intervêm diretamente com a cultura e com as pessoas, pois transforma os eventos do dia-a-dia em momentos artísticos e de partilha. Ao conhecer as ideias dos músicos sobre os contributos da sua participação na banda consegue-se perceber o impacto que esta participação tem nas suas vidas. Ao tocar um instrumento e ao tocar em conjunto com outras pessoas, não estão só a praticar música, mas também a desenvolver competências e a moldar a sua identidade musical, tornando-os parte de uma intervenção artística ainda maior.

O olhar sobre os contributos deste projeto para a valorização da Banda enquanto instituição promotora da democracia cultural (como músico e como espetador), partilha da noção de democracia cultural como centro de intervenção artística, ao promover a participação de todas as pessoas, sem qualquer distinção, e ao tornar a música acessível e inclusiva. Ao longo deste relatório, sobressaem os desafios e as oportunidades que se

colocam à Banda e aos seus músicos, perspetivando-os como ferramentas úteis para se reinventarem. Estas dimensões apelam e, simultaneamente permitem que se adaptem a novas formas de expressão musical e que contribuam para que o papel da banda continue a ser relevante e cativante na comunidade.

O estudo que acompanha este relatório tem como metodologia a Investigação-Ação, cujo objetivo principal consiste em colocar em prática questões que foram surgindo face à problemática apresentada, incluindo, articular o envolvimento do investigador e dos participantes em dinâmicas de intervenção e animação artísticas, provocando, eventualmente, mudanças na realidade.

Relativamente à estrutura do relatório, começa-se por enquadrar a teoria, na medida em que é fundamental apresentar a história das bandas filarmónicas em Portugal, como surgiram e como se desenvolveram até aos dias de hoje. Percebe-se como é impossível abordar o tema das bandas filarmónicas sem mencionar as Bandas Militares. Aborda-se, também, um conjunto de perspetivas sobre o seu papel nas comunidades onde estão inseridas, explora-se o papel da música nos processos contínuos de construção e reconstrução das identidades, bem como a noção de cidadania cultural como reconhecimento e valorização da diferença.

No segundo capítulo abordam-se as opções metodológicas, nomeadamente os objetivos deste projeto, o método de investigação utilizado, assim como os instrumentos e técnicas de recolha de dados. Caracterizam-se, ainda, o contexto desta intervenção e os participantes, neste caso a Banda Musical de Parafita.

No terceiro capítulo apresenta-se o Projeto “Músicas de Abril”, incluindo o contexto da participação dos artistas convidados, do espaço onde teve lugar a intervenção e todo o desenrolar da mesma até à intervenção em si.

No quarto capítulo apresentam-se os dados e a sua análise bem como os resultados, entre os quais um primeiro inquérito por questionário aos músicos da banda, a entrevista semiestruturada feita aos artistas convidados, Sofia Escobar e Fernando Fernandes, aborda-se a observação participante e um último questionário aos músicos e ao público sobre a sua perceção do concerto. Por fim, são apresentadas as conclusões relativas à intervenção realizadas com apoio dos resultados obtidos.

Todo este relatório concilia os conhecimentos e aprendizagens adquiridas sobre intervenção e animação artísticas ao longo destes últimos dois anos de mestrado e os quinze anos de experiência enquanto instrumentista em bandas filarmónicas.

# Capítulo I - Enquadramento Teórico

O processo da revisão da literatura contextualiza a pesquisa, situando-a num campo de estudo com base teórica. Neste sentido, o objetivo desta revisão consiste em identificar, recolher e analisar uma seleção de bibliografia que vá ao encontro dos objetivos definidos no início da pesquisa.

Neste capítulo, são apresentadas e analisadas as referências bibliográficas existentes sobre o tema das bandas filarmónicas que “proporcionam às populações um denso leque de conhecimentos culturais e musicais, além de estimularem as relações sociais entre os seus membros” (Pinto, 2018, p. 120). Explora-se a relação das bandas filarmónicas com os processos de construção das identidades musicais e com o conceito de cidadania cultural, destacando que “o desenvolvimento de uma identidade musical requer um envolvimento contínuo com a música ao longo da vida” e que a cidadania cultural se relaciona “com a interação social, com as emoções e com a colaboração, estamos a falar das dimensões emocionais, criativas, expressivas e colaborativas das atividades culturais que criam espaço para diálogo” (Agalianos, 2023).

## 1.1. Bandas Filarmónicas em Portugal

O termo “banda” é originário de Itália e tem como significado “grupo de músicos executantes de instrumentos de sopro e de percussão” (Castelo-Branco, 2010, p. 108), este é o significado que passa a ser utilizado na Península Ibérica, especialmente em Portugal. Atente-se no significado do termo “filarmonia”:

temos a reunião de dois vocábulos: “philos”, que quer dizer, “amigo” e “harmonikos”, harmonia; relativamente a “harmónico”, temos a raiz harmonia e o sufixo “ico”, proveniente do latim “icu” e do grego “ikós” que significa pertença, relação, logo filarmónico será o que tem relação com a filarmonia ou que a ela pertence (Sousa, 2017, p. 3).

O famoso compositor João Domingos Bomtempo, ao regressar de Inglaterra, cria em Lisboa, em 1822, a Sociedade Filarmónica de Concertos de Lisboa. Apesar de alguns períodos de crise, esta organização sempre foi um dos mais importantes suportes musicais, tanto pela versatilidade performativa como pela sua capacidade de socialização e representação social, promovia concertos e eventos musicais na capital e servia como ponto de encontro político e aristocrático (como citado em Granjo, 2020, p. 66-67). Com o fim do Absolutismo, a Igreja começou a perder poder e as suas escolas e património passaram a pertencer ao Estado. Em 1834, o Seminário da Patriarcal (a mais importante escola de música em Portugal, responsável pela formação dos mais importantes compositores portugueses) teve de dar todos os instrumentos musicais que tinha na sua posse à Casa Pia, onde, um ano mais tarde é fundado o Conservatório Nacional de Lisboa (João Domingos Bomtempo foi o seu primeiro diretor, ajudando a modernizar o ensino de música) com base no princípio de que o ensino de música deveria ser público, gratuito e acessível a ambos os sexos (Granjo, 2020, p. 67).

Em 1899, é publicado em Portugal um dicionário musical onde o autor se refere a “banda” como “corporação de músicos militares em cada regimento ou batalhão”, a “philarmónica” como “sociedade de amadores de musica” e a “philarmonico” como aquele “que estima a música; amadores de musica” (Vieira, 1899, p. 414). Este autor ajuda a compreender que a expressão “banda filarmónica” é trazida para Portugal com o significado de agrupamento musical militar formado por músicos amadores. Para Granjo (2017) “as Bandas Amadoras Comunitárias, vulgo Bandas Filarmónicas ou apenas Filarmónicas, são espaços de prática musical de conjunto, desenvolvida por amadores, mais disseminados no nosso país” (p. v).

Inicialmente, o surgimento destes agrupamentos complica-se devido à política vivida naqueles tempos, “as condições socioculturais, políticas e económicas que permitiram e impulsionaram este desenvolvimento foram variadas e foram também elas sofrendo mutações ao longo do tempo” (Granjo, 2017, p. v). Mas, como salienta Sousa (2017), em Portugal, o movimento filarmónico foi realmente importante porque muitos dos músicos eram analfabetos, mas sabiam ler partituras, o que refletia a importância do ensino da música naquela época.

Assim, “as Filarmónicas constituíram-se como veículos privilegiados para elevar os níveis culturais e de instrução das populações, muitas vezes em grande parte analfabetas, democratizando a arte” (Moreira, 2014, p. 25). Às transformações vividas,

alia-se “o desenvolvimento tecnológico e industrial que tornou os instrumentos musicais mais acessíveis económica e tecnicamente” (Granjo, 2017, p. v). Nesta altura da Revolução Industrial, a igreja mostrava uma grande necessidade destes agrupamentos para as suas celebrações, e é a partir daí que a população começa a sentir um grande impacto e a criar noção de tempo de lazer. As pessoas começam a usar o seu tempo livre para aprender e tocar música, quando descobrem que podem obter lucro, começam a investir ainda mais neste *hobby* (Granjo, 2020, p. 63).

Sob o prisma de um novo contexto socioeconómico, observa-se o desenvolvimento do movimento filarmónico em duas direções, de forma paralela: “das elites para as classes populares e das cidades para a periferia até ao campo” (Sousa, 2017, p. 15).

A Revolução Liberal traz ao país reformas na educação e na cultura, contribuindo para uma mudança de hábitos sociais e culturais, mesmo nas classes menos favorecidas. Registam-se rápidas mudanças no quotidiano, entre as quais na prática desportiva e, por exemplo, no meio musical, deu-se um maior destaque à dança, o que acaba por influenciar o repertório das bandas. Assim a

música ganhou grande importância tornando-se numa das principais formas de sociabilidade, no meio das elites e posteriormente também entre as classes trabalhadoras, fase em que se enquadra a proliferação das bandas filarmónicas, traduzindo a atividade amadora das classes sociais menos favorecidas numa dimensão singular de desenvolvimento e de democratização cultural (Sousa, 2017, p. 12).

Nesse período, os concertos públicos e ao ar livre tornam-se uma alternativa à ópera e ao teatro. No meio social das classes populares, observa-se preferência por instrumentos vibrantes e de maior sonorização o que traz às bandas filarmónicas e a esta arte musical um crescimento que se reflete na dimensão amadora e nas práticas festivas populares e religiosas. A classe burguesa contribui muito para o desenvolvimento das sociedades filarmónicas e protagoniza uma onda de democratização da cultura musical. É através dos eventos que esta classe frequenta que é possível haver encontros entre grupos de diferentes origens sociais. Neste contexto, a divulgação da música nas classes

populares acaba por trazer um crescimento das práticas festivas populares e religiosas, ou seja, as sociedades filarmónicas “chamam para si um papel cultural e identitário que se confunde com a comunidade e são por isso veículos privilegiados de acção cultural, cívica e política” (Granjo, 2017, p. v). Em apenas dois anos e graças ao gosto de D. Fernando II estas atividades começam a desenvolver-se e a ter mais impacto. O ano de 1836 marca as dinamizações de atuações ao ar livre em jardins públicos, primeiro em Lisboa, depois no Porto e que se expandem para outros espaços das cidades e vilas.

Com o crescimento notável no número de bandas existentes, em 1861 é inaugurada a primeira fábrica de produção de instrumentos musicais em grande escala, a “Fábrica a Vapor de Pianos e Instrumentos Músicos Custódio Cardoso Pereira & Castanheira”, situada no Porto. Em 1869 esta passa a ser a fábrica oficial de instrumentos para as bandas do Exército. Devido à sua qualidade recebeu vários prémios em feiras industriais. Mais tarde, em 1898, um dos próprios trabalhadores da fábrica decide abrir o seu próprio negócio de fabrico de instrumentos. Ambas as fábricas tiveram um papel muito importante no crescimento das bandas ao produzirem instrumentos de qualidade e mais baratos do que os instrumentos importados. Estas fábricas acabaram por fechar e hoje são lojas de música. De acordo com Granjo (2020, p. 67-68), estas fábricas não tiveram continuidade principalmente porque nunca adotaram a nova norma de afinação de instrumentos e, também, porque não conseguiram competir com os instrumentos mais baratos e de melhor qualidade que chegavam da Checoslováquia, Japão e América do Norte.

Sousa (2017) descreve o repertório das bandas como o mais ouvido, pois as pessoas não ouviam as orquestras das sociedades de concerto, nem frequentavam os teatros. O mesmo autor refere que, segundo um artigo publicado pela revista *Amphiom* em 1895, por essa data já existiam em Lisboa cerca de cem bandas. Até ao ano de 1910 e com tendência para crescer, foram fundadas 531 bandas. Importa ainda referir que, nessa altura, existiam vários periódicos musicais relacionados com partituras e muitos artigos que salientavam a importância das bandas. Neste sentido, considera-se que muitas pessoas se sentiam interessadas e aliciadas por este conteúdo e pelas práticas musicais das bandas, acabando por se juntar a estes agrupamentos.

Em 1900, na Exposição Internacional de Paris, um evento mundial realizado em França para celebrar as conquistas e progressos do século passado, teve lugar o Congresso Internacional de Música. Neste evento inserido dentro da Exposição Internacional,

reuniram-se vários compositores, músicos e musicólogos para ver discutidas várias questões relativamente à teoria, à prática e à educação musical. Neste evento, reviu-se a organização e escrita da música a nível internacional, ou seja, as normas de notação musical convencional. Sousa (2017) refere que deste congresso saíram as seguintes resoluções, entre as quais: a criação em todos os conservatórios de uma classe para chefes de orquestra e diretores de música; a implementação de uma classe livre de música religiosa em todos os conservatórios; fixar a composição modular de uma banda de música e de uma fanfarra, reconhecer a necessidade de simplificar a notação usual, por ser ilógica e complicada; melhorar a construção do metrónomo; reconhecer a utilidade de empregar a nota real na escrita da música, entre muitas outras coisas (p. 19).

Nesta breve incursão histórica sobre as bandas filarmónicas em Portugal refere-se o modo como as crises e as lutas políticas que acontecem até à implementação da República e ao início do século XX, “funcionaram como campo fértil para o surgimento de diversas bandas apoiadas por partidários ou por agremiações populares diferentes ideologias cientes da importância para a vida pública que as bandas representavam, sobretudo fora dos grandes centros urbanos” (Granjo, 2017, p. vi). Ou seja, as bandas acabavam por servir como veículo de propaganda de determinados ideais e valores. Nesta sequência, Sousa (2017) refere que só na segunda metade do século XIX é que a música passou a ser uma atividade maioritariamente laica, quando o liberalismo se instalou e as condições políticas e económicas assim o permitiram, quer a nível do consumo, quer ao das estruturas. Para o autor Sousa (2017),

o caso da prática musical das bandas de música é exemplar neste contexto, sendo precisamente neste período que as bandas adquiriram a sua identidade ligada a um novo tipo de público musical ... no caso das bandas passou a incluir as classes ditas populares (trabalhador rural e operariado urbano) não apenas como público, mas também como protagonistas (músicos militares e filarmónicos) desta prática musical (p. 6).

Na primeira década do século XX, Pedro de Freitas, primeiro musicógrafo das filarmónicas refere numa palestra que, além dos problemas financeiros, a crise era gerada

pelo desinteresse dos jovens que se sentiam mais atraídos pelos ritmos ligeiros do jazz. Esta crise contextualizada por Sousa (2017, p. 37), inclui a redução de novas bandas entre 1930 e 1940. Associada a esta redução na criação das bandas, assiste-se a um crescimento de bandas filarmónicas que deixam de depender de sociedades, consequências diretas das dificuldades económicas vividas e que passam a depender de estruturas como Bombeiros Voluntários, Casas do Povo, Legião Portuguesa. Algumas delas passam, também, a bandas municipais, pois as elites começam a aproveitar as estruturas integradoras do Estado Novo (Sousa, 2017, p. 37). Perante esta crise, muitos músicos defendem a integração das bandas em estruturas ligadas ao estado para fazer face às dificuldades financeiras que estes agrupamentos enfrentavam nessa época. No início da década de quarenta, as despesas das bandas eram muitas e incluíam, como na atualidade, casa de ensaio, electricidade, água, limpeza, fardas, vencimento do maestro, despesas de manutenção de instrumentos, partituras, o que não era fácil para as comunidades mais pobres.

A década de setenta do século XX mostra-se um período de transição na história das bandas filarmónicas portuguesas, depois do período de crise sentida nos anos cinquenta e sessenta. Após o 25 de abril de 1974, ocorrem muitas mudanças que trazem consigo dinamização e entusiasmo. Este período é um período “muito relevante com a criação de novas estruturas e o desenvolvimento de políticas de apoio às bandas filarmónicas” (Sousa, 2017, p. 365). São criadas bandas e novas entidades contribuem para o que se apelida de reestruturação das bandas. Assim, algumas são reestruturadas com o

apoio das autarquias, do governo central e de instituições como a Fundação C. Gulbenkian e o INATEL, que promoveram a mudança dos instrumentos musicais ... e contribuíram para melhorar a formação de músicos e maestros amadores, introduzindo novos métodos de ensino, com influência na estética e na performance das bandas (Sousa, 2017, p. 365).

Nesta fase, algumas bandas ficam associadas a Casas do Povo e a Associações de Bombeiros Voluntários porque são as únicas estruturas que conseguem manter e dinamizar as atividades, principalmente na “cedência de instalações mais dignas, assim

como na aquisição de instrumental e fardamentos” (Sousa, 2017, p. 365). O governo português, através da sua secretaria da cultura, procurou desenvolver e apoiar as bandas filarmónicas evidenciando a consciência de que eram um meio relevante para levar a música à população, fora as orquestras profissionais e das bandas militares existentes. Neste processo, valorizou-se o papel educativo das bandas, até porque eram as únicas escolas de música descentralizadas do país.

Nessa época, alguns compositores foram convidados para escrever para as bandas, disponibilizaram-se ajudas financeiras e foram criados cursos de verão e *workshops* para maestros em algumas instituições. Como refere Granjo (2020), este incentivo conseguiu reerguer algumas bandas e criar outras. No entanto, o repertório, os modelos das escolas de música e a qualidade técnica dos maestros e músicos mantiveram-se, mais ou menos, inalterados até 1980. Esta nova década trouxe alguma esperança às bandas, visto que as mulheres e as crianças já poderiam frequentá-las, mudança que permitiu aumentar o número de músicos e recuperar alguns instrumentos que tinham sido postos de lado devido à falta de músicos. A inclusão de novo repertório encomendado a compositores estrangeiros criou o que se apelida de “uma nova consciência na instrumentação das bandas portuguesas”, algo já adotado por outros países (Granjo, 2020, p. 79).

Nesta década de 80, também se construíram novas sedes, aproveitando os apoios das autarquias e da população. As bandas passam por uma fase de regeneração. Bruno Madureira (como citado em Sousa, 2017, p. 366) revela num estudo que

esta revitalização das bandas filarmónicas na década de 80 se ficou a dever ao apoio do poder central, dos poderes autárquicos e de diversas instituições como o INATEL, a Fundação Calouste Gulbenkian e outras, que promoveram o aparecimento de diversas novas escolas de música.

Como referido anteriormente, esta Revolução traz mudanças graduais, uma nova estética (no fardamento e no repertório), na participação das mulheres e novas formas de organização mais democrática. O INATEL cria um Centro de Recuperação de Instrumentos Musicais a fim de recuperar e reutilizar instrumentos antigos, realiza vários colóquios e reuniões onde publica várias obras relativas à música amadora, manuais técnicos e boletins informativos. Juntamente com a Secretaria de Estado da Cultura, cria o “Grupo de Trabalho para a Música Amadora” com o objetivo de “desenvolver políticas

de auxílio às bandas de música” (Sousa, 2017, p. 368). A Fundação Calouste Gulbenkian também tem um papel relevante, através “da atribuição de subsídios para a aquisição e manutenção de instrumentos musicais, para pagar a professores, no apoio à formação musical dos regentes e executantes e ainda na divulgação da atividade das bandas” (Sousa, 2017, p. 368). A nível de formação, aumentam os conservatórios, academias de música, escolas profissionais e escolas superiores de música, que “contribuíram para uma significativa melhoria da qualidade dos músicos e das bandas de música” (Sousa, 2017, p. 369). A grande maioria dos músicos que tocam em orquestras profissionais, descobriu a música através das bandas e têm o passado ligado às bandas amadoras da comunidade onde cresceram (Granjo, 2020, p. 58).

Como citado em Cidade et al. (2024), as bandas filarmónicas são associações voluntárias inseridas nos mais diversos contextos sociais, culturais e geográficos. Cada banda pode ter, na atualidade, uma estrutura e uma ligação institucional diferentes. Desta forma, as bandas podem estar associadas a escolas de música, igrejas ou a organizações comunitárias e participar em várias atividades sociais como eventos religiosos, festas populares ou eventos locais.

Uma banda comunitária é composta pelo maestro que é pago, ou não, para dirigir a banda e ensinar nas escolas de música. Normalmente, o presidente desempenha tarefas administrativas, nomeadamente ser o responsável pela organização dos eventos, assinatura de contratos e tarefas de índole financeira. Os fundos necessários para suportar estas instituições provêm, principalmente, de anuidades pagas pelos associados, fundos angariados pelas atividades da banda (contratos de comemorações religiosas, campanhas de angariação de fundos, bilhetes dos concertos, etc.), fundos recebidos pelas organizações municipais e/ou comunitárias, pelo Ministério da Cultura, Instituto da Juventude, ou por doações privadas. Em reconhecimento das atividades e desenvolvimento, algumas destas instituições são consideradas “Utilidade Pública”, um estatuto que facilita o acesso a alguns fundos e doadores privados (Granjo, 2020, p. 60).

Ao longo dos últimos duzentos anos, é possível observar um crescimento notório na quantidade de agrupamentos musicais existentes por todo o país, as estimativas apontam para a existência de, aproximadamente, 700 bandas em Portugal com, mais ou menos, entre 17 e 83 músicos, isto indica cerca de 28 mil músicos no ativo.

Atualmente, “as bandas apresentam-se com uniformes personalizados e reconhecíveis, incluindo chapéu, e muitas vezes usando insígnias para distinguir e identificar a comunidade à qual pertencem” (Casa da Música, 2024). O repertório é extremamente eclético, varia entre arranjos de música tradicional e popular, e linguagens eruditas mais vanguardistas. A variedade de repertório permite à banda agradar a diferentes públicos, os diferentes contextos de atuação reforçam isso mesmo, pois as bandas apresentam-se na rua, tocam em procissões religiosas, acompanham a missa em festividades religiosas, realizam concertos ao ar livre em parques e praças, realizam concertos em auditórios e teatros, prestam apoio musical a cerimónias cívicas, touradas, bailes, desfiles carnavalescos, eventos sociais e desportivos. Apesar desta generalização,

existem algumas especificidades geográficas no que diz respeito aos contextos de atuação das bandas: as bandas das zonas urbanas tendem a realizar mais concertos em espaços fechados e a tocar no exterior apenas para cerimónias cívicas, as bandas das zonas rurais do Sul tocam mais em touradas e em festividades religiosas e as bandas rurais do Norte estão mais inclinadas a fazer concertos ao ar livre e em recintos fechados e a atuar em festividades religiosas (Casa da Música, 2024).

O facto de as bandas se ajustarem facilmente aos contextos, foi o que as ajudou a sobreviver durante tantas décadas e o que garante que podem continuar a evoluir e a desenvolver-se no futuro.

### *1.1.1. Bandas Militares*

As bandas militares surgem durante o século XVIII, com o avanço das táticas militares e com uma maior necessidade de exigência de tropas, é necessário apostar na organização do exército, “a música passou a assumir uma verdadeira função operacional, com os toques de Tambor e Trombetas na coordenação dos movimentos táticos e na rotina da vida disciplinada dos quartéis” (Sousa, s.d., p. 99), para marcarem o ritmo da

marcha e transmitirem ordens às tropas. A forma como as tropas se organizam e as funções desempenhadas pelos agrupamentos musicais passam para lá do ambiente militar e estabelecem “uma ligação muito estreita entre a instituição militar e a sociedade e, nesta relação, a música militar desempenhou um papel muito importante, no desenvolvimento cultural da sociedade e também pela oportunidade de carreira que proporcionava aos jovens músicos” (Sousa, s.d., p. 100).

A organização militar dos Regimentos do Exército de D. João V, sob influência francesa, demonstra uma forte presença da música militar, onde “além dos tambores, pífaros e trombetas, passaram a existir agrupamentos musicais mais completos, integrando oboés, fagotes, trompas, clarins etc., com a finalidade de conferirem mais solenidade às cerimónias e proporcionarem momentos culturais, de lazer e bem estar aos militares” (Sousa, s.d., p. 104). A estes agrupamentos de sopro, “por influência da música militar turca durante a primeira metade do século XVIII” (Sousa, 2017, p. 2), acrescenta-se o naipe da percussão, formam-se as Bandas de Música e surgem as Marchas Militares.

As bandas militares acompanham as transformações políticas do país. Já no século XIX, “século de ouro para as Bandas” (Sousa, s.d., p. 105), estes agrupamentos são compostos pelas classes sociais mais baixas, num contexto completamente novo. Neste âmbito “it is this legacy, combined with the later emergence of the working class as a commercial market segment, that precipitated the proliferation of amateur wind and brass bands that exist today” (Herbert, 2020, p. 19). Durante o liberalismo, verifica-se um forte crescimento das participações destas bandas nas celebrações. O acontecimento que marca o início deste período é a inauguração do caminho de ferro e a primeira viagem de comboio entre Lisboa e o Carregado a 28 de outubro de 1856. Como refere Sousa (2017) este acontecimento “contou com uma grande participação das bandas de música militares e civis. A inauguração contou com a presença do rei D. Pedro V da família real, ministros, diplomatas, generais e altos funcionários do estado” (Sousa, 2017, p. 14). As presenças nestes tipos de cerimónia começam a ser frequentes, em “comemorações históricas, congressos e exposições” (Sousa, 2017, p. 14). Para além de divulgarem repertório de compositores conhecidos na época, estas bandas eram escolas de formação e oportunidade de carreira profissional para os músicos.

Durante a primeira metade do século XIX, registam-se progressos técnicos a nível da construção de instrumentos e começam a ser produzidos em massa. Segundo Sousa (2017), entre 1861 e 1874, os serviços da alfândega de Lisboa registaram, no grupo

“instrumentos diversos”, um aumento de 220% nos instrumentos importados, pois com o passar do tempo, o número de músicos aumenta e o número de bandas registadas também sobe devido às escolas militares de música.

A qualidade das bandas militares na Europa era muito importante, por isso, Prússia, França, Grã-Bretanha e Rússia faziam parte dos países que, nesta época, nomearam comissões estatais a fim de promover a música militar, não de maneira generosa com intenções de promover a prática musical, mas de uma maneira egoísta em que os verdadeiros objetivos eram tornar as cerimónias uma ferramenta de diplomacia. Herbert (2020) refere que se tratava de impressionar e influenciar outras nações mostrando poder ao mesmo tempo que influenciava o próprio povo criando noções de patriotismo. Destaca, também, o pedido feito aos fabricantes de instrumentos musicais que desenvolvessem instrumentos totalmente novos, capazes de tornar as bandas mais eficientes e apelativas ao ar livre (Herbert, 2020, p. 20).

No final do século XIX, existem em Portugal “40 bandas militares sem considerar as bandas nas colónias e também os agrupamentos como as charangas e as fanfarras” (Sousa, 2017, p. 14). Com a evolução das organizações e com a possibilidade de interpretar repertório mais complexo (devido aos progressos técnicos), os agrupamentos musicais dividem-se em dois: a fanfarra, que participa exclusivamente em cerimónias e atividades militares, e as bandas de música, com mais variedade de instrumentos e mais qualidade artística que, além de participarem em cerimónias, realizam concertos e atuações no meio civil.

A relação entre banda e público era e é muito relevante. Esta relação impõe a necessidade de se clarificar a noção de espaço público, nomeadamente o meio civil. Pode considerar-se o meio civil como incluindo o espaço público, estradas, praças ou outros lugares de acesso ao público. Por público, entende-se neste contexto “the self-selecting, random mass of people, that are not limited by age, wealth, gender, race or other social determinants” (Herbert, 2020, p. 19). A atenção do público tornou-se evidente acabando por se criar um sentimento de patriotismo, reforçando o desenvolvimento de novas ideias, entre as quais: criar um fardamento mais colorido e apelativo ao olho do público para criar uma aparência mais marcante nos soldados e a introdução da marcha (género musical). Este género musical já existia e incluí no século XVIII, uma coreografia, mas nada tão preciso como a nova marcha ao ritmo da caixa, como ainda se usa nos dias de hoje. Alguns países rejeitaram esta ideia de marcha por ser algo não muito viril e

semelhante a uma dança, mas rapidamente passou a ser utilizada em várias exibições militares (Herbert, 2020, p. 21).

Com o fim da Monarquia em 1910, a instabilidade política que se faz sentir e a gripe espanhola trazida da guerra em França pelos militares, afeta negativamente as bandas de música, mas “apesar disso, verificou-se na década de vinte uma onda muito expressiva da criação” (Sousa, 2017, p. 28). Durante a 1ª Guerra Mundial, os músicos militares são destacados. Assim, “Além da participação em cerimónias militares, os músicos foram empenhados em actividades recreativas de ocupação dos tempos livres, contribuindo para a moral das tropas na área da retaguarda” (Sousa, s.d., p. 109).

Já em Portugal, as bandas militares têm influência no desenvolvimento das bandas civis, pois todas as capitais de distrito têm pelo menos uma Banda de Música, o que permite os músicos (profissionais) dar aulas em bandas de música das vilas e aldeias das proximidades. Sousa (2017) refere que no século XIX as bandas militares também influenciam a nível de repertório, pois dos compositores portugueses mais relevantes, 70% são músicos militares. Além de compositores, a presença de militares enquanto maestros nas bandas civis também é muito marcante, e muitos músicos militares são chamados como reforço para alguns naipes.

Ao longo da década, a organização das bandas militares não tem mudanças significativas, o repertório mantém-se praticamente o mesmo, mas diminuem-se os temas de dança e aumentam as obras de carácter sinfónico. Sousa (2017) refere que essa década de 1920 “regista uma forte dinâmica de criação de novas bandas, que em alguns casos foram reorganizações de bandas extintas anteriormente, embora muitas sejam bandas novas, criadas em zonas onde não existiam bandas anteriormente” (p. 29). Parte destas novas bandas são criadas por músicos amadores, que formam outros músicos amadores que depois acabam por ser recrutados pelos militares para as suas bandas, isto verifica-se mais na segunda metade do século XIX (Reily, 2020, p. 33).

A 25 de abril de 1974, as senhas musicais transmitidas pela rádio dão início às operações militares feitas pelo Movimento das Forças Armadas (grupo de militares opositores à Guerra Colonial Portuguesa), a fim de colocar um ponto final a décadas de ditadura.

The democratic revolution brought with it the ever-growing generalization of music education with the creation of new state and private conservatories, graduate studies in music and music teaching, specialized high schools for the training of professional musicians from junior school onwards, new orchestras, etc (Granjo, 2020, p.69).

Após esta revolução pacífica, “O ambiente social e cultural vivido em Portugal ... também se refletiu na atitude e no repertório das Bandas de música, principalmente nas do Exército” (Sousa, s.d., p. 117). Esta dinâmica política traz alguma liberdade na atitude formal da disciplina militar. Destaca-se ao adotar de repertório mais ligeiro, são feitos arranjos das canções revolucionárias e o Exército acaba por participar nas “Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA”. Estas campanhas que começam a 23 de outubro de 1974, criadas por Vasco Pinto Leita, nomeado como Diretor Geral da Cultura Popular e Espetáculos na altura, é um projeto de intervenção territorial que tem como principal objetivo “o lançamento de pólos de desenvolvimento cultural na província, de forma a colocar a cultura ao alcance de todas as populações” (Gonçalves, 2018, p. 23-24). Segundo Begonha (2015), as Campanhas dividem-se em oito momentos: “Operação do Distrito da Guarda”, de 25 de Novembro a 7 de Dezembro de 1974; “Operação Nortada”, de 9 a 18 de Janeiro de 1975; “Operação Castelo Branco”, de 23 de Janeiro a 2 de Fevereiro de 1975; “Operação Verdade” de 31 de Janeiro a 9 de Fevereiro de 1975; “Operação Atlântida”, de 1 a 20 de Março de 1975; “Beira Alta”, de 20 de Março a 3 de Abril de 1975; “Maio-Nordeste”, dividida em três fases temporais de Maio a Outubro de 1975; e “Trabalhar com o Povo, construir a Revolução” de 15 de Julho a 4 de Agosto de 1975” (p.41). Sendo que as últimas três não tiveram lugar devido ao agravamento da situação portuguesa após o 25 de novembro de 1975. Os deslocamentos dos militares a estas regiões divulgam a cultura e são “acompanhadas de trabalhos em prol das populações (obras públicas de saneamento, abastecimento de água, electricidade etc;)” (Sousa, s.d., p. 117).

A década de 1980-90 foi um período de intensa atividade das Bandas Militares junto da sociedade, com várias atuações ao ar livre, em Cineteatros das cidades do continente e dos arquipélagos, o que ajuda a divulgar a arte da música enquanto prestigia a instituição militar. Por iniciativa do INATEL, todos os anos se realizavam em Lisboa,

no teatro da Trindade, um ciclo de concertos das Bandas Militares e das Forças de Segurança, que iam optando por organizações mais completas, assemelhando-se às atuais bandas sinfónicas. Este período foi relevante para o desenvolvimento cultural da sociedade e contribuiu para uma melhoria no sistema de ensino, o que acaba por se refletir no nível cultural e musical dos músicos militares, que passaram a ter formação musical e académica de nível superior (Sousa, s.d., p. 120).

Entre 1990-2000, as principais bandas, Banda da Armada, Banda do Exército, Banda da Força Aérea, Banda da Guarda Nacional Republicana e Banda da Polícia de Segurança Pública, já apresentam um modelo totalmente sinfónico, com violoncelos e contrabaixos integrados, com mais de uma centena de músicos de qualidade, com formação musical de nível superior que veem nas bandas militares a única oportunidade de seguirem a carreira de músico profissional (Sousa, s.d., p. 121-122).

Atualmente, das forças militarizadas fazem parte: a Banda Sinfónica do Exército, a Banda Sinfónica do Exército - Destacamento do Porto, Banda Militar da Madeira, a Banda Militar dos Açores e a Orquestra Ligeira do Exército, a Banda da Armada e a Banda de Música da Força Aérea. Nas forças de segurança, a Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública e a Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana.

No fundo, para as bandas filarmónicas do país, as Bandas Militares foram e são muito importantes, “like many other kinds of wind bands, trace their roots to military bands of the 19th century” (Brucher, 2020, p. 86), porque antes da criação das bandas comunitárias, as bandas militares eram as únicas a apresentar-se publicamente, era a única maneira do público estar conectado com a música, através dos desfiles e concertos que faziam. As bandas militares serviram como inspiração para a criação de bandas civis, os próprios músicos militares criavam as suas bandas comunitárias. A própria formação das bandas filarmónicas está relacionada com a formação das bandas militares, o repertório que era e é tocado é repertório que as bandas militares executavam e continuam a executar. Assim como as bandas militares promovem os valores de disciplina e patriotismo, as bandas filarmónicas representam o valor de cada comunidade, a integração e têm a missão de educar musicalmente todos aqueles que não têm acesso a uma educação formal.

## 1.2. O desenvolvimento das identidades musicais

As identidades musicais desempenham um papel fundamental no desenvolvimento do ser humano, influenciando não apenas o seu envolvimento com a música, mas também a construção contínua da sua própria identidade. A música, como uma forma de expressão, interage com o indivíduo de maneiras complexas e multifacetadas, afetando o modo como ele percebe o ambiente que o rodeia, como se percebe a si mesmo e como se vê no mundo. Nesse sentido, o envolvimento com a música vai além da apreciação, influencia a construção do “eu”.

De acordo com Hargreaves e North (2003) e North e Hargreaves (2008) (como citado em Milhano, 2012, p. 673), “Developing musical identities have origins in biological predispositions towards musicality, and then are shaped by other people, groups, situations, and social institutions that they encounter as they develop in a particular culture”. A ideia central é a de que as crianças têm uma predisposição natural para a música, ou seja, certas capacidades ou tendências naturais para a musicalidade. Como menciona Rodrigues (2005, p. 61) “Canta-se antes de falar, dança-se antes de andar” (como citado em Milhano, 2022, p. 89). A par das influências biológicas, o desenvolvimento da identidade musical é moldado pelo ambiente em que a pessoa vive, pelas pessoas com quem convive (família e amigos), pelos grupos de que faz parte (bandas, orquestras, grupos de teatro), pelas situações em que está inserida (exposição a certos géneros musicais, eventos) e pelas instituições que a rodeia (teatros, instituições culturais, museus, associações culturais, fundações). Como citado em Milhano (2012, p. 673):

Factors such as home environment (Borthwick and Davidson, 2002, MacPherson and Davidson, 2006) parental support and involvement (Eccles and Harold, 1996: 5), school environment (Lamont, 2002), and the influence of the presence of different conceptual and methodological viewpoints in teacher’s practices (MacDonald, Hargreaves and Miell, 2002, Jorgensen, 2008) may influence the development of musical identities.

Além disso, o desenvolvimento das identidades musicais positivas, requer um envolvimento contínuo com a música ao longo da vida, o que, segundo Hargreaves et al. (como citado em Milhano, 2022, p. 91), envolve uma série de mudanças e adaptações. Destaca-se, neste âmbito, a natureza transitória e social da construção do *self que* torna essas mudanças inevitáveis ao longo da vida, sendo elas essenciais para a formação das identidades musicais. Por exemplo, na fase da adolescência, a música e os gêneros musicais ouvidos pelos indivíduos acabam por criar grupos e muitas vezes são influenciados pela tecnologia, plataformas de *streaming* e redes sociais. Um exemplo referido pela autora é o modo como cantores, *influencers* e a indústria mediática influenciam os adolescentes na sua maneira de estar, nas atitudes e na maneira como se mostram aos outros (Milhano, 2022). Também os músicos e cantores ouvidos pelos adolescentes servem como inspiração e modelo de comportamento e a sua música e as suas atitudes podem impactar na forma como os jovens se comportam e vestem,

“certos estilos musicais, elementos estéticos e atividades são aspetos que podem definir determinado grupo ou *tribo* urbana, representando um instrumento de aproximação (ou afastamento) entre pares “na medida em que podem ser compartilhadas, por meio dela, experiências culturais, pessoais, crenças e noções identitárias” (Mesquita et al., 2020, p.2 como citado em Milhano et al., 2022, p. 89).

Como citado em Milhano (2022),

Muitas atividades desenvolvidas pelos adolescentes ocorrem fora do contexto institucional da escola (O’Neill, 2005; Peluso, 2014), através de experiências de aprendizagem informal (Green, 2008) e cada vez mais influenciadas pelos avanços tecnológicos que possibilitam novos processos e contextos de participação cultural (Jenkins, 2009, p. 89).

Portanto, os percursos e processos de aprendizagem musical são importantes na forma como cada indivíduo se relaciona com atividades musicais, isto é, quando a pessoa é musicalmente ativa como quando participa numa banda musical, quando toca algum instrumento, canta, frequenta aulas de música ou quando aprende sobre música, em ambientes formais como a escola, ou em ambientes informais, como na comunidade, nas instituições culturais e em organizações como museus, centros culturais, teatros, associações culturais, fundações, etc. Neste sentido, para Milhano (2012),

the changes in the contexts of music-making and music listening provided by the establishment of extracurricular music activities at schools, may be critical in determining the course of those children's musical development and learning. The main argument was that, by altering children's individual musical behaviours, routines and experiences, their attitudes, beliefs and self-perceptions could also be changed, possibly influencing their musical identities (pp. 674-675).

Estas experiências, entre as quais as proporcionadas pela participação numa banda, podem ocorrer na atualidade, nas diferentes fases da vida, na infância, na adolescência e na idade adulta. “Assim, a importância do acesso às experiências de aprendizagem musical, dentro e fora da escola, na comunidade e nos vários ambientes não formais e informais de participação ganha destaque” (Milhano, Magueta, et al., 2022). Refere-se que o processo de construção das identidades musicais é contínuo e dinâmico, pois reflete as diversas interações existentes entre o indivíduo e o ambiente musical que o rodeia. Essas interações são complexas e influenciam não só as escolhas musicais, mas também o desenvolvimento pessoal do indivíduo ao longo da vida, “tratam-se de interações complexas e multifacetadas que podem influenciar as escolhas sobre as atividades musicais que cada um escolhe realizar, com impacto no seu desenvolvimento musical, mas também no desenvolvimento das suas identidades” (Hargreaves et al., 2007; Hargreaves et al., 2012; Milhano, 2012) (como citado em Milhano, 2022, p. 92).

As instituições sociais, educativas e culturais desempenham um papel fundamental no processo de construção e reconstrução das identidades musicais, ao fornecerem um ambiente onde a música se torna um estímulo ao desenvolvimento pessoal

e social. Neste contexto, considera-se que as bandas filarmônicas e as suas escolas de música associadas constituem instituições relevantes a considerar nestes processos. Uma pessoa é moldada pelo contexto social em que cresce e cada cultura tem as suas próprias tradições. Simon Frith sugere que “instead of viewing music as a reflex of society (as a social structure), in a homology of structures and complexities, ... the role of music should be considered in the structure of society itself and of the individual that produces and listens to music” (como citado em Pestana et al., 2020, p. 12).

Hendry et al. (como citado em Milhano, 2022, p. 91) afirmam que

as experiências musicais que nos são proporcionadas na escola, no trabalho, na comunidade ou no ambiente familiar e que cada um vivencia e interpreta, podem tornar-se significativas na formação de atitudes face à música. Podem, ainda, ser significativas no processo contínuo de construção do seu próprio eu.

As experiências de participação musical, em qualquer contexto, influenciam profundamente o modo como os indivíduos, especialmente crianças e estudantes se relacionam com a música. Como Milhano (2022) salienta,

Percebemos que estas experiências de participação e aprendizagem musical que nos são proporcionadas, em cada contexto e momentos das nossas vidas, influenciam o modo como nos envolvemos numa variedade de atividades musicais e influenciam o modo como as crianças e alunos se relacionam com a música na escola e fora da escola (p. 92).

Segundo Milhano et al. (2022), essas oportunidades de aprendizagem musical, que ocorrem dentro e fora da escola, em contextos comunitários ou em ambientes não formais e informais, são essenciais para o desenvolvimento do ser humano. Essas experiências moldam atitudes, emoções e percepções do indivíduo ao longo da sua vida (p. 92). Como explica, a dimensão formal destes contextos de aprendizagem musical “refere-se às

oportunidades de aprendizagem musical que conduzem à certificação e acreditação de qualificações” (Milhano, 2014, p. 191). Ainda, dentro da escola, a

realização de concertos e festas com apresentações musicais por vezes existentes dentro da escola constituem alguns exemplos de atividades que podem ser consideradas no âmbito da dimensão informal da aprendizagem musical dentro da escola. As atividades musicais informais desenvolvidas fora da escola podem envolver, por exemplo, as atividades realizadas na comunidade tais como ouvir música, assistir a espectáculos musicais, cantar, tocar e criar música com a família e amigos, atividades nas quais os agentes artísticos e mediadores socioculturais culturais assumem maior destaque (Milhano, 2014, p. 191).

No entanto, a forma como as oportunidades musicais são oferecidas e estruturadas não pode ser separada das ideias ou visões que cada contexto tem sobre o ensino e a aprendizagem musical. Neste âmbito, “observamos que as características das oportunidades de participação e aprendizagem musical disponíveis em determinados contextos, não são dissociáveis das conceções acerca do que significa, em cada um deles, ensinar e aprender música” (Milhano, 2014, p. 193). Neste sentido, o modo como as pessoas aprendem e participam na música de uma comunidade ou instituição, tal como uma banda filarmónica, está profundamente ligado às práticas locais sobre o que é importante ensinar e como ensinar. Portanto, o contexto cultural e social influencia fortemente a maneira como as oportunidades musicais são criadas e experimentadas.

O mundo está em constante transformação e com ela chegam mais exigências relacionadas com as competências, sejam de pensamento crítico, resolução de problemas, criatividade ou adaptabilidade. É aqui que a educação toma um papel preponderante. “A educação é um processo de construção de identidades” (Eça, 2010, p. 135), pelo que o acesso ao conhecimento e o direito a uma educação inclusiva e de qualidade desde cedo e ao longo da vida, incluindo a educação artística, trazem benefícios. A educação artística incentiva os alunos a pensar de forma crítica, a analisar as situações de um ponto de vista

diferente e promove a criatividade, melhor dizendo, os alunos desenvolvem a capacidade de inovar, ajuda-os a pensar fora da caixa e a romper padrões. Como a arte envolve experimentação, tentativa-erro, isto ajuda os alunos a adaptarem-se às situações e a novas circunstâncias, mas sobretudo, a serem resilientes.

Welch et al. (2020) como citado em Milhano, 2022, p. 90,

referem a importância de melhor compreender os modos e a forma como a música pode ter impactos positivo no desenvolvimento e bem-estar humanos, numa arte que tem propriedades para tornar esta experiência humana num recurso importante para nos conectarmos com as nossas vidas, com as nossas comunidades e com o contexto.

A identidade musical de cada um forma-se desde muito cedo, quando ainda somos crianças. E todos os fatores são importantes, a razão pela qual se entra na banda, sejam relações familiares, amizade ou outras, a escolha do instrumento e se existe ou não formação paralela em conservatórios ou academias. Milhano, S. (2014, p. 190) refere que

os contextos de participação e aprendizagem musical que proporcionamos às crianças podem influenciar os modos como escutam, produzem, valorizam e utilizam a música no seu dia-a-dia, assim como influir na suas rotinas, motivações e níveis de envolvimento numa de atividades musicais.

A mesma autora também menciona:

que as interações complexas e multifacetadas existentes entre a música, o indivíduo, as experiências, as situações, e as pessoas com quem as crianças interagem podem influenciar as atividades musicais que escolhe realizar e ter influência no seu desenvolvimento, não só musical, mas também no desenvolvimento das suas identidades. (Milhano, 2014, p. 190).

Em síntese, para além das predisposições biológicas para a musicalidade, o ambiente onde cada indivíduo cresce influencia no desenvolvimento da sua identidade musical, “a família, os amigos, os colegas assim como os agentes artísticos e os mediadores socioculturais existentes nas comunidades desempenham um papel fundamental na construção de atitudes positivas face à motivação das crianças para a participação em atividades musicais” (Milhano, 2014, p. 197). Isto acaba por se verificar mais tarde na escolha do instrumento, na forma como cada músico executa, interpreta e se relaciona com cada obra, na sua postura, seja no palco, seja no seu dia-a-dia e na maneira como interage com outras pessoas/músicos.

Em 2012, Adria Hoffman (como citado em Cidade et al. 2024) investigou as perceções de estudantes quanto à sua identidade musical no âmbito das aulas de música de uma banda. Este estudo sugeria que as aulas de música devem ser analisadas de modo a refletir como é que os métodos de ensino, o planeamento das aulas impacta a maneira como os alunos se envolvem com a música e influencia a formação da identidade musical de cada um. Como citado em Cidade et al. 2024, “El refuerzo de los vínculos sociales y las habilidades de aprendizaje emocional surgieron como resultados positivos de la participación de los jóvenes en grupos de música de conjunto debido al desarrollo de la confianza y las relaciones de camaradería” (p. 210), pois não só desenvolvem as suas habilidades musicais e técnicas, como constroem relações de confiança que acabam por contribuir para o crescimento emocional e social.

No fundo, a identidade musical de cada um é fruto de processos dinâmicos e multifacetados vivenciados através de uma combinação de técnicas e expressões, que depois vão contribuir de maneira única para este grupo coletivo que é a banda.

### *1.2.1. Contributo das Bandas Filarmónicas para a construção de identidades*

As práticas artísticas conseguem reconhecer e dar destaque a grupos mais vulneráveis da sociedade, a arte enquanto voz permite aos indivíduos e às comunidades que se expressem de forma livre, desafiando estereótipos, criando narrativas visuais e sonoras.

Figueiredo et al. (2020) (como citado em Magueta et al., 2022) referem que

Uma primeira tendência evidencia as práticas artísticas de natureza inclusiva, procurando trazer para a sociedade grupos que por alguma razão estão ou são mais frágeis. Um aprofundamento dessa intervenção considera mesmo que poderá haver uma mudança social da condição dessas pessoas, grupos e/ou comunidades, a partir de fatores de empoderamento presentes nas práticas artísticas que, uma vez desenvolvidos, são transformadores, verificando-se resultados que denotam uma regeneração pessoal, social, cultural ou mesmo territorial (por exemplo, um bairro passa a ser representado socialmente de outra forma a partir de uma intervenção artística). Uma segunda tendência considera que as áreas artísticas são omitidas socialmente numa série de contextos sociais e institucionais (escolas, por exemplo) e que ao se investir na sua prática e/ ou reforço se está a evidenciar o seu valor como cultura, forma de expressão humana e identidade social (p. 138).

Isto significa que a arte serve como ferramenta para a inclusão de grupos que podem estar mais frágeis, seja devido à pobreza, discriminação, exclusão social ou outras vulnerabilidades, e é através da participação nestas práticas que se considera o empoderamento destes grupos ou comunidades. “It is in the heart of communities and through the musicians that collectives are constructed, weaving their identities and constituting themselves as local powers and action mechanisms” (Pestana et al., 2020, p. 10). É aqui que acabam por ganhar uma voz e confiança, o que pode trazer mudanças significativas na vida destas pessoas, isto traz consigo uma mudança social grande que acaba por integrar e promover uma melhor aceitação destas comunidades na sociedade. Nas escolas, a arte é muitas vezes negligenciada porque a maioria apenas se foca nas áreas “mais importantes” como a matemática ou as ciências. Este tema é abordado de forma mais aprofundada no segmento seguinte onde se escreve sobre a cidadania cultural, e ao investir nas artes, está a reconhecer-se o seu valor e contributo únicos nestes processos transitórios de construção de cada um, nos contextos sociais e culturais onde se movem.

A arte não pode ser vista como um passatempo, mas sim como uma expressão humana e uma parte fundamental da cultura, além disso, é algo que contribui de forma direta na formação de identidades e para a promoção de conexões profundas com as pessoas e com o mundo à nossa volta.

A participação em atividades de prática musical constitui um direito no desenvolvimento de cada um, ao longo da vida. Sem oportunidades de vivência e participação em experiências de prática musical, ficam limitadas as possibilidades de (des)envolvimento musical, estético, artístico, cultural e identitário e a consequente possibilidade de se potencializar e cuidar da participação e expressão de cada um nas suas comunidades (Milhano, 2021a, p. 170). Sem a criação de oportunidades, contextos, tempos e espaços musicais e culturais inclusivos, valorizadores da pluralidade, heterogeneidade, diversidade e da criatividade, que são potenciadores da transformação e de processos contínuos de (re)construção social e cultural, a sociedade vê comprometida a possibilidade de beneficiar desses contributos, individuais e coletivos. Como citado em Milhano (2021b, p. 26), para Sacks (2007), as experiências de aprendizagem e participação artística, através de um convívio considerado alegre e útil, fazem a sociedade funcionar e a música faz mostra-se importante nessa ligação. Saber usufruir desses momentos de interação social e das oportunidades de aprendizagem, expressão, envolvimento, participação e criação musical, cultural e de lazer é entendido como fundamental para se manter e criar interesses mais duradouros enquanto se enriquecem as suas vidas (Milhano, 2021b, p. 26).

Entre 2005 e 2008, Graça Mota (2000) realizou um estudo com o objetivo de compreender de que forma o envolvimento dos jovens nas bandas filarmónicas contribui para a construção da sua identidade musical. Neste estudo é possível observar que,

the Philharmonic Bands appeared as an environment where young people are socialized both in biographical and relational terms, as two processes concurring for the construction of their identities. This leads to a permanent negotiation between innovation and tradition where music is at the heart of the construction of a cultural identity (Mota, 2020, p. 42).

De acordo com os resultados desse estudo, os jovens músicos que crescem nas bandas filarmônicas estão sempre ligados às suas raízes culturais enquanto seguem diferentes caminhos determinantes para a construção da sua identidade musical. Isto tem implicações diretas com a educação musical, ou seja, surge a partir de uma forte prática musical no contexto de banda, o que acaba por motivar as crianças a envolver-se com a música durante a sua vida. Como refere Milhano (2022), estes diferentes sentires, sentidos e processos contínuos e descontínuos de envolvimento e aprendizagem musical que ocorrem ao longo da vida, em diferentes contextos, temporalidades e espaços, incluindo nas bandas filarmônicas, contribuem para o interesse, a motivação e o modo como cada um se conecta com a música.

José Cidade, João Caramelo e Alexandra Sá Costa publicaram em 2024 um estudo sobre os efeitos educativos da participação ativa na prática musical das bandas civis. Mencionam que, para Hallam, a participação ativa na música tem um impacto significativo no desenvolvimento intelectual, social e pessoal das crianças e jovens que, ao se envolverem nestas atividades, desenvolvem habilidades cognitivas, melhoram as interações sociais e crescem a nível pessoal. Neste estudo (Cidade et. al), referem os membros da associação *New Horizons Music Association*, uma banda composta por idosos com vontade de aprender música como exemplo utilizado para caracterizar o modo como a música e a participação em atividades musicais de pessoas das mais variadas faixas etárias traz benefícios para a interação social e para o desenvolvimento contínuo de cada um (como citado em Cidade et al., 2024, p. 203). Destacam, ainda, a importância das bandas no desenvolvimento de processos educativos relevantes para a aprendizagem musical. Referem que “las bandas de música civiles ... se consideran lugares educativos dentro de los cuales se presentan procesos de aprendizaje más allá del aprendizaje musical con características específicas” (Cidade et al. 2024, p. 203). As bandas são como uma escola onde não se trata apenas de aprender música e desenvolver a técnica com a prática contínua, mas também de desenvolver habilidades, como a comunicação e a interação entre gerações, onde cada um convive e partilha experiências.

Em 2018, Jennifer Moder investiga os fatores que ajudam os jovens a manter-se na música enquanto educação secundária. A amostra deste estudo envolve 2933 estudantes de noventa e três universidades dos Estados Unidos, todos matriculados em cursos que não música (Cidade et al., 2024). Os motivos destacados são fatores sociais extrínsecos, tais como o ambiente social, a interação com os colegas e as experiências

com a comunidade. Também em 2012, Allan Hewitt e Amanda Allan investigam a participação de músicos adolescentes escoceses em orquestras e bandas mais avançadas a nível musical fora do ambiente escolar e pretende-se saber quais as suas participações musicais passadas e futuras. Esta investigação sugere que os aspetos musicais, sociais e pessoais estão interligados e são importantes para a compreensão da participação em grupos musicais, resumidamente, a participação dos músicos nestes grupos está fortemente relacionada com criar amizades e a socializar, no fundo a criar conexões sociais significativas entre eles (Cidade et al., 2024, p. 210).

Um dos pontos importantes referidos pelos autores incide sobre a participação em concursos e festivais de bandas. Muitos jovens músicos e estudantes valorizam este tipo de eventos, pois “su participación se asocia con mayores niveles de motivación y experiencias sociales positivas” (Cidade et al., 2024, p. 210). No entanto, referem a verificação de efeitos adversos como níveis de stress elevados, vergonha do seu rendimento e baixa autoestima quando se comparam a outros músicos de outras bandas, e apresentam algumas vezes o desejo de abandonar a banda. Maioritariamente, os membros dão um *feedback* positivo em relação a estes concursos, pois acabam por motivá-los a aprender mais e a aperfeiçoar a sua técnica musical.

Estes estudos realizados pelos autores acima mencionados observam, também, dimensões associadas à saúde mental e à qualidade de vida dos adultos. Em 2019, Audrey-Kristel Barbeau e Isabelle Cossette (Cidade et al., 2024, p. 211) investigaram de que forma participar numa banda comunitária afeta a qualidade de vida, saúde mental e física dos participantes. Foram selecionados dois grupos, um grupo experimental composto por oito músicos e um grupo de controlo composto por oito pessoas não músicos. Ao fim de quinze semanas, através de entrevistas, testes fisiológicos e questionários, “La investigación documenta consistentemente que las interacciones sociales en conjuntos musicales de adultos son un componente de beneficio social para el bienestar y la calidad de vida individual” (Cidade et al., 2024, p. 211). Assim, consideram que a participação destas pessoas na banda tem efeitos na perceção que cada um tem sobre si mesmo, isto é, a prática musical conjunta melhora a maneira como se sentem em termos de bem-estar físico, mental e emocional. Outro estudo desenvolvido por Debbie Rohwer em 2017 (Cidade et al., 2024, p. 211) consistia em num estudo de investigação-ação, que evidencia os benefícios que a participação na banda pode trazer para membros adultos.

Consideram que envolver os participantes na seleção e na programação das atividades aumenta as suas conexões sociais,

Dar voz a los miembros de la banda y celebrar eventos sociales informales en lugares distintos a los de los ensayos parecen favorecer los beneficios sociales. Esta dimensión comunitaria de los grupos de música instrumental se basa en las relaciones interpersonales recíprocas entre los miembros mayores y jóvenes y los intercambios entre grupos sociales, ambos identificados como efectos positivos sobre el bienestar (Cidade et al., 2024, p. 211).

Como citado em Cidade et al., 2024, p. 211, em 2019, Victoria Williamson e Michael Bonshor desenvolvem uma pesquisa online anônima para perceber de que maneira a prática musical afeta positiva ou negativamente o bem-estar físico, psicológico, social, emocional e espiritual. Esta pesquisa conclui que a prática musical melhora a postura e a função respiratória, reduz o stress e apresenta uma melhoria da saúde mental, as interações sociais são constantes, o que naturalmente contribui para o bem-estar geral dos músicos.

Resumindo, vários estudos sugerem que participar numa banda filarmónica confere um ambiente contínuo de prática e desenvolvimento, onde os músicos podem experimentar, aperfeiçoar as suas técnicas e ampliar os seus conhecimentos musicais. Para aqueles que não têm uma educação formal de música, têm na banda acesso a essa prática. Além disto, participar numa banda ajuda os músicos a construir identidades musicais positivas, acabando por fortalecer uma identidade coletiva juntos dos outros membros, enquanto cultivam o sentimento de pertença. Ser músico na banda exige dedicação, compromisso e disciplina, mas ajuda a fortalecer laços sociais e a criar amizades que, muitas vezes, são para a vida. Apesar de se verificarem alguns efeitos adversos, como mencionado acima, os comentários tecidos à participação são, maioritariamente, positivos.

### 1.3. Cidadania Cultural

Para enquadrar a nossa abordagem no conceito de cidadania cultural temos, primeiro, de abordar a Carta do Porto Santo, o conceito de democracia cultural e democratização cultural.

A Carta do Porto Santo é apresentada no contexto da presidência portuguesa do Conselho da União Europeia em 2021. Trata-se de um instrumento político que pretende orientar programas, estratégias e processos com o propósito de reforçar a importância da cultura, das artes, dos patrimónios e da educação para a promoção da democracia. Ao mesmo tempo que defende que as instituições culturais e as instituições educativas na sua dupla missão têm impacto na saúde democrática de uma sociedade. A Carta do Porto Santo questiona qual o papel da cultura e da educação na emancipação dos cidadãos, os modelos de democracia que valorizam e diversificam a participação cultural e que instituições legitimam a sua ação através de processos de decisão partilhados e com ampla representatividade.

A carta apresenta trinta e oito recomendações dirigidas a decisores políticos de todos os níveis: europeu, nacional, regional e local. Às organizações, instituições culturais ou educativas e aos cidadãos europeus, é-lhes apresentada a recomendação que juntos se responsabilizem pelo futuro cultural contribuindo para uma Europa mais plural, inclusiva e segura. Ou seja, pretende tornar os cidadãos ativos culturalmente. Isto implica não só a valorização das diferentes culturas, da cultura local, como também a relação entre as instituições e a comunidade. É importante salientar que se deve garantir uma pluralidade não só no acesso à cultura, mas também na produção cultural, e isso implica uma mudança de atitude por parte de todos no consumo de cultura e no compromisso. É necessário valorizar a cultura local, preservar a diversidade cultural e proteger os direitos culturais.

Como nos diz Catherine Ritman Smith na conferência de PNA - Youth-action-culture; rumo à democracia (2023), a democracia cultural vê a linguagem como algo fundamental para incluir ou excluir, como uma espécie de ponte entre pessoas, é quando as pessoas são livres para implementarem diferentes versões da cultura e são reconhecidas pela sociedade. Representam várias vozes e alargam os seus conhecimentos sobre aquilo que compõe a cultura. Já a democratização cultural é um processo, trata-se de considerar quais as vozes que são incluídas e excluídas e o porquê. Depois, trata-se de moldar e

crescer para que as pessoas e as comunidades possam trabalhar em conjunto em prol da comunidade educativa.

Nesse sentido, a ideia de que a arte só interessa aos artistas e não a todos, e que por isso não é algo essencial para o funcionamento da sociedade é errado. Vemos isto no sistema educativo atual em que há um grande foco em preparar as pessoas para o mercado de trabalho e uma desvalorização das artes em comparação com a ciência ou a matemática. O sistema de cima para baixo em que o professor dita a informação para os alunos torna complicada a transmissão de princípios democráticos de participação. A promoção de uma educação artística pode também promover a democracia, partilhar a arte como meio de autoexpressão e de estabelecermos um diálogo de ideias, pensamento crítico e ir para além das abordagens lineares. Bento (2021) vê como

as artes têm vindo a assumir um papel decisivo na integração destes indivíduos enquanto parte de uma sociedade de e para todos. As artes, entendidas como linguagem universal centrada no pulsar do fazer artístico, na qual os seres excluídos são valorizados pela criatividade que os enriquece enquanto indivíduos (p. 137).

Segundo Ulrike Giebner-Bogner, coordenadora da Área Educação Cultural, presente na conferência PNA - Youth-action-culture; rumo à democracia (2023), vários projetos que envolvem as artes, relacionados com a arquitetura, artes visuais, design, fotografia, cinema, literatura, música, dança e teatro, permitem aos jovens experimentar diferentes formas de viver desenvolvendo uma atitude positiva relativamente ao envolvimento democrático, este envolvimento nas instituições culturais, nas produções conjuntas, dá voz à sua própria opinião, aos seus desafios e obstáculos. Este tipo de projetos capacita os jovens para o desenvolvimento das suas competências para a resolução de problemas, enquanto promove o espírito de equipa.

Em maio de 2023, é publicado um relatório pela Comissão Europeia, “*Culture and democracy, the evidence: how citizens’ participation in cultural activities enhances civic engagement, democracy and social cohesion: lessons from international research*” que pretende ajudar a compreender melhor a relação entre cultura e democracia, e o valor da participação cultural para uma sociedade mais coesa. O documento começa por

mostrar como existe uma relação estatística positiva e clara entre as taxas de participação dos cidadãos em atividades culturais e os indicadores de compromisso cívico, democracia e coesão social. As evidências deste relatório mostram alguns dos benefícios de participar em atividades culturais e estes passam por: uma maior probabilidade de votar, de ser voluntário e participar em atividades, projetos e organizações comunitárias; o desenvolvimento de atitudes sociais positivas associadas a identidades, valores cívicos e democráticos, como os sentimentos de pertença comunitária, tolerância, confiança e empatia para com pessoas de várias origens; o desenvolvimento de habilidades e competências pessoais e sociais, como a autoexpressão, a capacidade de ouvir os outros, compreender diferentes perspetivas e de resolução de conflitos, que são essenciais para o funcionamento da democracia e que permitem às pessoas serem cidadãos mais ativos.

A nível de grupos, existem evidências de que as atividades culturais também podem desempenhar um papel essencial nas estratégias para a coesão social, para o envolvimento, e também para a inclusão e o bem-estar de grupos sociais marginalizados ou indivíduos marginalizados. Como citado em Cidade et al. (2024) “La práctica musical activa, especialmente la música de conjunto tiene el potencial de promover la inclusión, valorar las diferencias culturales y aumentar la creencia en los valores sociales (Hallam, 2015)”. Os mesmos autores mencionam que “La interpretación musical es un tema central de la música comunitaria (Veblen, 2008), y las prácticas musicales en tiempo real, como la presentación musical, pueden conectar a individuos y grupos identitarios (Turino, 2008)” Cidade et al. (2024). Ou seja, a interpretação musical, quer em concertos, eventos ou simplesmente tocar música em grupo, torna-se num aspeto chave já que permite aos indivíduos que se integrem na comunidade mais facilmente e permite haver uma interação direta com o público.

Na conferência mencionada, o Dr. Angelos Agalianos, Diretor-Geral da Educação, Juventude, Desporto e Cultura da Comissão Europeia, menciona a relação da cultura com a democracia, dizendo que tem a ver com a interação social, com as emoções e com a colaboração. Estamos a falar das dimensões emocionais, criativas, expressivas e colaborativas das atividades culturais que criam espaço para diálogo, comunidade, para partilha e celebração, tendo pessoas de vários contextos juntas e atividades culturais conseguimos desenvolver capital social, esta cola que mantém as comunidades juntas, as atividades culturais ajudam a desenvolver a confiança, tolerância, a solidariedade, a empatia para com as pessoas de diferentes contextos. As evidências sugerem que a

participação em atividades culturais também promove uma sensação de pertença social a um grupo ou a uma comunidade, é algo que consegue ir para além das fronteiras, da raça, etnia, religião, género, idade, nacionalidade ou profissão.

Existem evidências claras de que o envolvimento cultural pode desempenhar um papel essencial nas estratégias para a inclusão de comunidades que estão em risco de exclusão. As atividades culturais criam espaços e oportunidades para que os indivíduos e as comunidades possam expressar as suas identidades individuais e coletivas, passa a ser visto como uma parte valorizada da paisagem cultural e social diversificada que acaba por reforçar o sentimento de pertença.

Na conferência, o doutor Angelos Agalianos refere que aqueles que participam ativamente na arte e na cultura, seja a fazer música, a participar num grupo de teatro, a cantar num coro, a tocar um instrumento ou a dançar, têm taxas superiores de participação em atividades de voluntariado e atividades comunitárias do que aqueles que participam de forma passiva ou apenas visitam eventos culturais. Uma das recomendações dadas pelo doutor Angelos Agalianos passam por: utilizar a educação cultural e cidadania para desenvolver parcerias orientadas para o civismo entre os agentes culturais e as escolas. Isto demonstra a urgência e a necessidade de criar programas educativos mais inclusivos, onde a cultura e a cidadania caminham de mãos dadas, reforçando como este tipo de envolvimento ajuda a formar cidadãos mais conscientes e responsáveis.

Segundo o Ministro da Cultura, Pedro Adão e Silva, presente na mesma conferência, a cultura é uma questão de cidadania no sentido da reprodução, participação gera participação, este é um efeito multiplicador que muitas vezes se verifica, quantas mais pessoas se envolvem numa atividade cultural, mais pessoas se sentem motivadas a envolverem-se também e acaba por ser uma bola de neve. O mesmo menciona que é na cultura que construímos as nossas identidades porque permite projetar aquilo que somos e reflete coletivamente o que somos como sociedade, o nosso país é uma sociedade muito diversa e é na interação social que acontecem os milagres cívicos. Ao participarmos em atividades culturais, estamos a dar a conhecer a nossa história e a mostrar os nossos valores, estes “milagres cívicos” passam pelos momentos de partilha, momentos de diversidade e de respeito mútuo. A cultura acaba por ser mais do que entretenimento, é um pilar fundamental para a sociedade enquanto exemplo de democracia e cidadania.

Tendo em conta o exposto, a cidadania cultural trata os direitos e deveres culturais e implica o pluralismo, o reconhecimento das vozes e a valorização da diferença. Neste sentido, promove a expressão pessoal, a diversidade, a inclusão e a participação ativa dos cidadãos, desde a criação até à apreciação. Ao ligarmos cidadania com cultura, estamos a garantir às comunidades uma participação ativa, promovendo sempre o sentimento de pertença e de identidade.

## Capítulo II – Opções metodológicas

Neste capítulo são apresentadas as opções metodológicas mobilizadas para este estudo. Inicialmente, são apresentados os objetivos, principal e secundários, o que permite compreender a intenção desta intervenção. De seguida, é apresentado o método de investigação escolhido, justificando de que maneira se torna oportuno para a investigação. Na sequência do que foi referido, descrevem-se os instrumentos e técnicas de recolha de dados estabelecidos para uma análise mais completa e aprofundada dos procedimentos utilizados. Para concluir, é apresentada uma caracterização dos participantes no projeto e no estudo que lhe está associado, neste caso os músicos da Banda Musical de Parafita. Este último segmento permite compreender o contexto assim como enquadrar as diferentes perspetivas sobre o papel da banda na região de Montalegre.

### 2.1. Objetivos

Para definir os objetivos deste estudo com a Banda Musical de Parafita é necessário abordar o conceito de investigação em intervenção artística, neste caso na área da música. Para Milhano (2021b), “O desafio de pensar a ação em investigação e intervenção artística nas áreas relativas à música abrange, de maneira reflexiva e dialética, a relação entre a ação pedagógica, a participação, a prática artística e a produção científica” (p. 26). Ou seja, investigar e intervir na área da intervenção e animação através da música exige que se tenha em conta os diferentes processos e respetivos contributos que a conceção, desenvolvimento e avaliação deste projeto de âmbito musical concretizado com a Banda Musical de Parafita tem em diferentes âmbitos, nomeadamente: na educação, nos processos de ensino e aprendizagem associados essencialmente às oportunidades no domínio da interpretação e comunicação, aprendendo a tocar um instrumento musical, ao ler notação musical; na participação, isto é, no envolvimento das pessoas da comunidade com a atividade musical, seja como músico ou “filarmónicos”, seja como público ouvinte e apreciador; a prática artística enquanto expressão de um coletivo com características próprias - como expresso no capítulo anterior - e que usufrui de um contexto particular de interação social na comunidades e de um modo de comunicação entre os diferentes envolvidos na Banda através desta

prática musical. Por fim, o papel da produção científica na documentação e compreensão da relação entre estas várias dimensões. Resumidamente, a autora explica que estes pontos não podem ser vistos de forma separada, pelo que é importante refletir como se interligam e influenciam uns aos outros.

Em síntese, a definição do objetivo desta investigação orienta a ação, orienta a investigação e ajuda a traçar um caminho, neste caso, percorrido de forma partilhada e participada pelos músicos da Banda, pela comunidade e pelos vários intervenientes em cada uma das fases do processo. Assim, define-se como objetivo principal, contribuir para a valorização do papel da Banda Musical de Parafita em Montalegre enquanto prática artística e cultural profundamente enraizada na comunidade local.

Neste sentido, importa conhecer e compreender as práticas que lhe estão associadas, enquadrando-as nos processos de (re)construção das identidades dos músicos enquanto membros da comunidade local e de promoção da democracia cultural. Por outras palavras, pretende-se conhecer os membros das bandas e as características deste agrupamento musical, mostrando como são importantes para o contexto artístico, cultural e social da região. Ao investigar o papel da banda, pretende-se compreender de que forma a banda se insere e atua dentro da comunidade, nomeadamente através das suas atividades e das múltiplas interações que gera. Neste percurso, pretende-se ter em conta o modo como a banda é hoje uma das instituições considerada histórica na comunidade e que participa ativamente em vivências e momentos que caracterizam as práticas da comunidade, incorporando a tradição local. É importante perceber a importância que a banda tem para os músicos e o papel que a mesma ocupa na vida de cada membro.

Para responder ao objetivo principal, é necessário desconstruir e começar por pequenas etapas. Assim, os objetivos secundários são:

- Caracterizar o percurso da Banda Musical de Parafita;
- Conhecer as ideias dos músicos sobre os contributos da sua participação na banda na (re)construção dos seus processos identitários;
- Conhecer as perceções dos artistas convidados sobre a Banda Musical de Parafita como prática e oportunidade de participação culturais;
- Refletir sobre os contributos do projeto para a valorização da banda enquanto instituição promotora da democracia cultural (como músico e como espetador), os desafios e oportunidades que se colocam à Banda e aos seus músicos.

## 2.2. A Investigação-Ação enquanto contributo para a valorização do papel da Banda Musical de Parafita em Montalegre

Antes de iniciar uma investigação é necessário perceber o significado deste conceito. Segundo Benavente (2015) “a investigação não acontece fora do tempo e do espaço ... partimos sempre de uma situação, de um ponto de vista, de um conjunto de saberes” (p. 10).

Para Magueta et al. (2022),

O ponto de partida na conceção de projetos tem de considerar a observação dos contextos, uma recolha de dados para diagnóstico e, assim, planificar as práticas tendo em conta os interesses e motivações dos grupos a envolver, tal como os seus conhecimentos formais ou informais relativamente ao ‘conteúdo’ das experiências a proporcionar (p. 138).

Primeiro, é necessário “Identificar as necessidades, problemas, centros de interesse, oportunidades, recursos e meios existentes é fundamental para o desenho de estratégias de ação em qualquer situação de intervenção social, incluindo as situações permeadas pelas práticas artísticas” (Magueta et al., 2022, p. 139).

Neste âmbito, delinearam-se os seguintes objetivos operacionais:

- Realizar um diagnóstico de necessidades e centros de interesse, através do recurso à observação, da pesquisa documental e de um questionário dirigido aos músicos da Banda;
- Planificar as estratégias de ação, incluindo o conteúdo das experiências a proporcionar através da prática musical;
- Monitorizar a consecução das estratégias de ação planeadas, através de um processo de acompanhamento e reflexão contínua sobre a ação, com base em evidências da prática;
- Avaliar e refletir sobre a implementação do projeto, através das evidências da prática e da utilização de um questionário dirigido aos músicos e ao público.

Ao contrário de outras metodologias, a Investigação-Ação não procura apenas observar fenómenos, mas intervir diretamente no campo de estudo propondo soluções e avaliando continuamente os impactos causados. Tendo em conta o objetivo de contribuir para a valorização do papel da Banda Musical de Parafita em Montalegre, a investigação-ação apresenta-se como um método apropriado ao contexto educacional e cultural, pois envolve os participantes no processo de investigação, tornando-os cocriadores. Nesta abordagem, quer o modo de intervenção, quer o propósito estão orientados para a ação. O papel do investigador é, também o de participante, tal como os são também participantes os “investigados” que se constituem agentes ativos que contribuem para o conhecimento e para a transformação da realidade local, conhecendo e dando a conhecer a Banda Musical de Parafita, as suas práticas e o modo como os músicos percecionam as experiências proporcionadas por esta pertença filarmónica. Neste sentido, através da investigação-ação, a forma de estudar e intervir na realidade implica a própria população estudada como agente ativo do conhecimento.

A opção metodológica tem subjacente a ação de sensibilização e de consciencialização em torno da Banda, e é isso que se pretende com esta intervenção. Espera-se que contribua para que a comunidade recupere e crie memórias através do conteúdo das experiências a proporcionar através da prática musical. Espera-se que desenvolva uma maior consciência histórica do papel da Banda na comunidade local, tornando-se num processo simultâneo de conhecimento e intervenção, com a colaboração e participação de todos.

Tendo em conta as várias definições de Investigação-Ação, destacamos a perspectiva de Lomax (como citado em Coutinho, et al., 2009, p. 360), por ser aquela que melhor se adequa ao processo desenvolvido. Assim, investigação-ação implica “uma intervenção na prática profissional com a intenção de proporcionar uma melhoria”. Ou seja, esta metodologia de investigação é caracterizada pela sua abordagem participativa e pelo seu objetivo de melhorar aquilo a que se propõe. Neste sentido, uma interação constante entre prática e reflexão crítica, usando técnicas de investigação. Privilegia-se uma ação que procura transformar a realidade e, conseqüentemente, produzir conhecimento.

Segundo (Traqueia et al., 2021), a investigação-ação,

... Caracteriza-se pela busca da mudança, da transformação e da resolução de um problema, de forma colaborativa e participativa. Construído por meio de um processo sequencial de experiências desenvolvidas num movimento cíclico, em espiral, este método enquadra-se no paradigma sociocrítico e apresenta uma abordagem mista de recolha e análise de dados, podendo recorrer a diversas técnicas e instrumentos, tanto de carácter quantitativo como qualitativo (Traqueia et al., 2021, p. 33).

Esta, é uma metodologia

que se caracteriza pela recolha sistemática de informações de forma a promover mudanças sociais, sendo o investigador ou investigadores, participantes ativos com o objetivo final de obter respostas aplicáveis na prática do quotidiano dos próprios intervenientes e de outros interessados (Traqueia et al., 2021, p. 34).

Como esta metodologia é de carácter prático e se rege pela necessidade de resolver problemas específicos em contextos reais, é necessário implicar os intervenientes no processo e intervir nessa realidade em conjunto. Os participantes são ativos e atuam como agentes de mudança, colaboram na tomada das decisões, são críticos e autocríticos, e acabam por ser transformados durante todo o processo, como foi o caso dos membros da Banda Musical de Parafita. Ebbutt (como citado em Coutinho et al., 2009, p. 363) considera, assim, que a Investigação-Ação tem como principais contributos: compreender e melhorar práticas, questioná-las e reconstruí-las.

A Investigação-Ação, mais do que cíclica, é espiral pois envolve uma espiral de ciclos em que o investigador e os participantes planeiam uma intervenção e implementam-na, refletem sobre o que foi feito e sobre os seus resultados, depois de ajustados ao plano, servem como introdução ao ciclo seguinte e assim sucessivamente, até chegar ao resultado pretendido. Como nos diz Proença (como citado em Magueta et al., 2021, p. 83) “Embora seja este o modelo completo da IA, foi simplificado da seguinte

forma: ação-reflexão crítica-ação. O processo simplificado traduz-se numa ação seguida de uma reflexão e, como tal, é um processo de alguma forma natural”. Coutinho et al. (2009) referem, ainda, que esta metodologia é “auto-avaliativa, porque as modificações são continuamente avaliadas, numa perspetiva de adaptabilidade e de produção de novos conhecimentos” (p. 363), concretizadas através dos processos de monitorização da consecução das estratégias de ação planeadas.

Segundo Coutinho et al. (2009), a Investigação-Ação tem como principais características o facto de ser:

- Participativa e colaborativa: implica os intervenientes no processo, co investigador com e para os interessados nos problemas práticos e na melhoria da realidade;

- Prática e interventiva: não se limita ao teórico, intervém na realidade;

- Cíclica: envolve uma espiral de ciclos nos quais as descobertas iniciais geram possibilidades de mudança que são então implementadas e avaliadas como introdução do ciclo seguinte, é um permanente entrelaçar entre teoria e prática;

- Crítica: a comunidade crítica de participantes não procura apenas melhores práticas, mas também atuam como agentes de mudança, são críticos e autocríticos, mudam o seu ambiente e são transformados no processo;

- Autoavaliativa: porque as mudanças são continuamente avaliadas numa perspetiva de adaptabilidade e de produção de novos conhecimentos (p. 362).

Depois de tudo o que foi apresentado anteriormente, pode concluir-se que esta metodologia tem como principais contributos: planear, atuar, observar e refletir. Melhorar e transformar a prática ao mesmo tempo que procuramos compreendê-la, articular de forma permanente a investigação e a ação, a mudança e o conhecimento, aproximar-nos da realidade e fazer dos participantes protagonistas da intervenção/investigação.

Segundo Coutinho e Rodrigues Lopes (como citado em Coutinho et al., 2009, p. 364) a Investigação-Ação trouxe à investigação os seguintes contributos:

- uma nova forma de investigar que dá maior relevo ao social, pondo o investigador e os participantes no mesmo plano de intervenção; a combinação de métodos quantitativos e qualitativos,

originando novas técnicas de recolha de dados, tais como "entrevista narrativa" e "investigação biográfica".

Esta metodologia pode ser aplicada de diferentes formas, dependendo da situação, das pessoas e do contexto. Para isso, existem três modalidades da Investigação-Ação referidas por Coutinho et al. (2009): técnica, prática e crítica. É preciso ter em atenção vários critérios como: os objetivos, as formas de ação, o nível de participação, o papel do investigador e o tipo de conhecimento que é gerado. Quando uma modalidade é técnica, consideramos que os objetivos passam por melhorar as ações e a eficácia do sistema, o investigador é um especialista externo, o conhecimento que gera é técnico/explicativo, a forma de agir é sobre a ação e o nível de participação é de cooptação. Já na modalidade prática, o objetivo passa por compreender a realidade, o investigador toma um papel socrático, ou seja, favorece a participação e a autorreflexão, o tipo de conhecimento gerado é prático, a forma de agir é para a ação e o nível de participação é de cooperação. Na modalidade emancipadora (crítica), o objetivo é participar na transformação social, o investigador é moderador de todo o processo, o conhecimento gerado é emancipatório, a forma de agir é pela ação e o nível de participação é de colaboração (Coutinho et al., 2009, p. 364).

Tendo em conta a situação, as pessoas e o contexto, podemos considerar que este projeto se situa mais próximo da modalidade crítica, a intervenção envolveu diretamente a comunidade e visou a sua transformação. Apesar de envolver a compreensão da realidade, o foco é a mudança de atitudes em torno da valorização dos contributos da Banda na comunidade.

Assim, percebemos que a Investigação-Ação, comparativamente a outras metodologias, ganha destaque por ser um “projeto de ação” e ter em si “estratégias de ação”, num vaivém entre ação e reflexão. Na Investigação-Ação verificamos um conjunto de fases:

- Fase de diagnóstico;
- Fase de planificação;
- Fase da implementação;
- Fase de avaliação/reflexão.

O processo de Investigação-Ação não se caracteriza apenas por um ciclo. Ao operar nas mudanças tem em vista alcançar melhores resultados, e por isso, existe uma sequência de fases que se repetem ao longo do tempo porque há necessidade de explorar e analisar a consistência das interações ocorridas durante o processo. A colaboração anda de mãos dadas com o desejo de mudança, algo fundamental num projeto de investigação (Coutinho et al., 2009, p. 365-366).

A colaboração permite que os envolvidos no projeto tragam diferentes experiências, conhecimentos e percepções. Quando todos participam no processo, acabam por se sentir parte da transformação, e ao colaborarem regularmente, permite avaliar de forma contínua as interações entre os membros da Banda e identificar que práticas têm maior significância nas suas experiências. Neste sentido, o conhecimento coletivo é essencial para identificar as problemáticas, para planear soluções e encontrar mudanças com uma visão mais ampla, impensável se só houvesse uma abordagem individual. Em projetos como este, a colaboração constrói uma identidade para um propósito coletivo, fundamental para fortalecer a ligação entre a banda e a comunidade. Quando todos trabalham juntos, contribuem não apenas para os processos identitários individuais, como reforçam a identidade coletiva, o sentimento de pertença e a partilha e vivência cultural numa perspetiva democrática.

### *2.2.1. Instrumentos e técnicas de recolha de dados*

No processo da investigação e no sentido de responder às questões iniciais é necessário proceder a uma recolha de dados.

Esteves (2008) citado por Menezes (2017) referem que

é habitual recorrer-se a uma variedade de técnicas de recolha de dados, como forma de colher evidências na fase de reconhecimento e de avaliação da investigação-ação, tais como, notas de campo, diários, pesquisa documental, fotografias, transcrições e gravações áudio e/ou vídeo, entrevistas, questionários, entre outros (p. 24).

Para proceder ao estudo e chegar a conclusões mais aprofundadas é necessário utilizar os instrumentos mais adequados. Assim na fase de diagnóstico optou-se por um primeiro questionário aos músicos de modo a recolher informações mais detalhadas acerca da sua participação na banda e a conhecer as suas perceções sobre este agrupamento musical. O questionário permite e dá liberdade aos músicos de se expressarem e partilharem a sua opinião.

O primeiro grupo de questões colocadas aos músicos neste questionário *online* perspetivaram entender o perfil de cada músico, conhecer as suas perspetivas e experiências, e assim compreender quem são as pessoas pertencentes à banda e qual o contexto pessoal e profissional de cada um. Isto ajuda a compreender o lugar que a banda ocupa na sua vida, e perceber de que maneira esta instituição tem impacto na região de Montalegre.

Este questionário mostra-se crucial para caracterizar o percurso da banda e o seu papel na (re)construção das identidades, tanto dos membros como da comunidade. Ao questionar os músicos sobre o que pensam da banda e o que acham que as pessoas de fora pensam sobre a banda estão a cruzar perspetivas, o que permite identificar se a banda está a cumprir o papel como prática cultural e se existe alguma falha ou algo a ser melhorado. As restantes questões permitem perceber se os músicos reconhecem o valor que a banda tem para a comunidade, se é importante manter ou reforçar a perceção que a região tem sobre a banda, e que tipos de iniciativas poderiam fortalecer esta ligação promovendo uma democracia cultural de qualidade.

Fizeram-se entrevistas semiestruturadas aos cantores convidados para o projeto, por ser um instrumento flexível em que, rapidamente, se consegue ajustar cada pergunta ao entrevistado e por permitir explorar as perceções, entender o impacto que tem para estes artistas conviver e colaborar com a banda no seu trajeto profissional e na sua vida pessoal. Estas entrevistas permitem conhecer a sua perspetiva sobre o desafio que é trabalhar com a banda, de que forma este projeto contribui para a sua valorização enquanto prática cultural na região, e além disso, permite ter uma perspetiva externa que acaba por complementar a visão dos músicos, o que contribui para uma maior reflexão sobre o impacto da banda na comunidade.

Neste caso, também se optou pela observação participante visto eu própria fazer parte da banda. Nesta fase de monitorização, esta vantagem trouxe-me a oportunidade de

captar de forma direta e contínua o processo formal, ensaios e concerto e as dinâmicas informais, as interações entre os membros durante o processo e as interações entre a banda e os artistas convidados. Ao ter esta perspectiva privilegiada sendo investigadora participante, consigo refletir sobre a minha própria experiência e observar detalhes que uma pessoa de fora não conseguiria. Ao longo desta investigação consegui reconhecer relações que se foram criando e compreender a construção da identidade musical de cada um.

No final do projeto, numa fase de avaliação e reflexão, voltaram a utilizar-se os questionários, mas desta vez, não só aos músicos, mas também ao público que assistiu ao concerto. Realizar um último questionário é essencial para este método de investigação porque permite avaliar o impacto daquilo que foi implementado. Compreender a perceção dos músicos é importante porque permite comparar estas respostas com as respostas ao primeiro questionário e perceber se houve mudanças ao longo do projeto, pois neste segundo momento de avaliação os músicos têm oportunidade de se expressar livremente mencionando que sentimentos experienciaram, segundo alguns sentimentos da *Wheel of Emotions* do psicólogo Robert Plutchik, e partilhar a sua perceção do que foi feito e da sua evolução. A recolha de dados no final do projeto pode indicar alguns pontos a melhorar no futuro e assim criar um novo ciclo de investigação, este questionário vem também validar as ações feitas e se o projeto correspondeu às expectativas do público e verificar se este reconhece a importância da banda para a comunidade.

## 2.3. Contexto e Participantes

### 2.3.1. Banda Musical de Parafita

Parafita é uma aldeia pertencente à freguesia de Viade de Baixo do concelho de Montalegre, distrito de Vila Real.

Não se sabe ao certo quando é que a Banda Musical de Parafita teve início, mas ao que tudo indica terá sido perto do ano 1800. Dados mais recentes revelam que em 1910 a banda se separou devido a divergências entre membros e se formaram, então, duas bandas diferentes. Em 1915 voltam a unir-se formando uma só banda com cerca de trinta

elementos. Durante estes tempos tudo era bastante complicado, havia falta de instrumentos e fardamento, iam para as romarias percorrendo vários quilómetros de burro ou a pé, Cruz (1998) conta-nos isso mesmo na sua obra: “Farda não usavam; transporte era o burro: cada qual o seu. Daí o dito: 10 músicos 20 figuras”, os ensaios faziam-se à luz da candeia ou do petromax, o mesmo autor menciona que “Os ensaios eram à noite, no sobrado do Pinto, depois da ceia. Chegavam todos a tremer de frio, às escuras. “Acendei lá o petromax.””.

Em 1964 a banda volta a separar-se, agora devido à emigração de grande parte dos seus membros e à construção da nova barragem. Antes da construção desta albufeira, Parafita era uma das aldeias mais florescentes e conhecidas do Barroso. Florescente, pela densidade populacional, largueza de terrenos baldios e de cultivo, abundância de gado vacum, cÁPreo, de ceva e de capoeira, de caça e pesca, de lenha, de sol, de artesão: carpinteiros, alfaiates, tecedeiras, alveitares, dentistas, endireitas, captadores, correeiros de albardas, molhelhas, butes e tamancos, tudo do melhor que entre nós se fazia (Cruz, 1998, p. 10).

No ano de 1988 os emigrantes regressam à terra e trazem consigo o sonho e a vontade de reerguer a banda. João Dias, mais conhecido como “O Guicho”, regressado do Brasil, foi o primeiro maestro depois deste ressurgimento, e conduz a banda na sua primeira atuação depois de quase trinta anos em suspenso a 25 de Abril de 1990. Neste reerguer, o padre doutor Manuel Alves também teve um papel fundamental, pois doou vários instrumentos e doou também um dos seus terrenos para a construção da atual sede. Esta sede, homenageia este mesmo padre dando-lhe o nome de “Edifício Padre Dr. Manuel Alves”, situa-se no centro de Parafita, é composta por dois andares, uma sala de ensaio principal, várias salas de aula, uma cozinha, um bar, várias casas de banho e uma sala maior onde se realizam pequenas atuações e audições. A sala de ensaio principal tem o nome de “João Dias - “O Guicho”” em homenagem ao maestro que tanto fez pelo nome da banda e que com força de vontade a conseguiu reerguer.

De 1800 até hoje a Banda Musical de Parafita já teve à sua frente dezanove maestros, grande parte deles, militares. São conhecidos de 1989 a 1990 - maestro João

Dias “Guicho”, de 1990 a 1992 - Eugénio Guedes, de 1992 a 1994 - António Carvalho “Precioso”, de 1994 a 1997 - Amílcar Cunha, de 1997 a 1998 – Jacinto Maria, de 1998 a 2013 - António Coelho, de 2013 a 2015 – Fernando Moreira, de 2015 a 2019 – Justino Costa, de 2019 a 2022 – Manuel Monteiro. Desde fevereiro de 2022 que o maestro Nuno Cachetas Pinto toma esse papel, ele mesmo músico militar.

Esta banda participa nas mais diferentes e famosas romarias do Norte de Portugal, no São João de Braga, nas festividades da Vila do Gerês, São Bento da Porta Aberta, e muitas outras. Realizou um intercâmbio de bandas com uma banda galega, onde os músicos tiveram oportunidade de conhecer músicos espanhóis e tocar num sítio diferente com pessoas diferentes.

Em 2002, é criado o Jornal da Banda Musical de Parafita, intitulado de “Notas de Música”, pelo seu diretor, José Alves, o atual presidente da banda. Este jornal trimestral distribuído de forma gratuita, tinha o objetivo de manter informados os músicos, diretores e amigos da banda. Existia uma secção fixa que em cada número contava a história de um instrumento musical, abordava-se um compositor famoso, mostrava notícias da banda e da escola de música, continha artigos sobre música e opiniões de diretores, músicos, maestros e de quem mais quisesse colaborar. Nele constavam os elementos da banda para a época seguinte, os órgãos sociais eleitos e as atuações confirmadas da época. O jornal tinha também uma página de passatempos com palavras cruzadas, curiosidades e adivinhas.

Em 2014, a Banda participou no concurso “Filarmonia D’Ouro” em Santa Maria da Feira onde obteve o quinto lugar na segunda secção, em 2016 obteve o terceiro lugar também na segunda secção e em 2017 participou no “Concurso de Bandas Filarmónicas de Braga”. A sede é palco para estágios, masterclasses, oficinas de Improvisação Sinfónica e *workshops*. Em dezembro de 2023 a banda foi convidada a participar no Desfile Nacional de Bandas Filarmónicas que acontece todos os anos em Lisboa no primeiro dia de dezembro.

A Banda tem uma presença assídua nas receções a entidades oficiais em Montalegre, está sempre presente em eventos como a Feira do Fumeiro, as celebrações do 25 de Abril, é habitual realizar concertos de Ano Novo e participar nas festividades do dia do concelho que se realiza sempre no primeiro domingo do mês de agosto.

Inserida nessas festividades do concelho, mais recentemente, têm acontecido concertos onde a Banda Musical de Parafita acompanha artistas de renome da música portuguesa. Começou por acompanhar os famosos Quinta do Bill em 2022, em maio de

2023 acompanhou a cantora e atriz Sofia Escobar juntamente com o artista e ator FF, em agosto desse mesmo ano acompanhou o artista Herman José, neste presente ano voltou a acompanhar Sofia Escobar e FF em abril com a intervenção artística “Músicas de Abril”, e em agosto acompanhou UHF.

Inicialmente gratuita, a Banda dispõe de uma escola de música aberta a todos os interessados em aprender música. As idades variam dos seis aos dezoito anos, mas muitas vezes, elementos mais velhos que já frequentam a banda, pedem esporadicamente aulas de instrumento para aperfeiçoar ou adquirir mais conhecimento. Os jovens pertencentes à escola de música, um total de quarenta e dois, têm oportunidade de frequentar, ao sábado à tarde na Sede, aulas de Formação Musical onde existem quatro turmas divididas por níveis, aulas de instrumento (flauta, clarinete, saxofone, trompete, trompa, trombone, tuba e percussão) e classe de conjunto. Atualmente, este ensino tem um custo de dez euros anuais, um valor simbólico que permite à Banda o pagamento dos professores, a aquisição de instrumentos e partituras. Para o concelho de Montalegre, ter acesso a esta escola trata-se de uma mais-valia porque o lugar mais próximo para aprender música é na cidade de Chaves, localizada a quarenta e dois quilómetros. O presidente da Banda, à conversa com a imprensa local, refere “que o ingresso nesta «forma de estar» é «um passatempo saudável», no qual «todos aprendem a ter regras, estar em grupo e ter responsabilidades»” (Alves, 2011).

Um dia de serviço nesta banda, começa sempre pela conversa com os mordomos da festa acerca dos seus objetivos para o dia. Faz-se um aquecimento, os músicos fazem alguns exercícios de flexibilidade, dão notas longas, ou que acham mais adequado para aquecer a embocadura e o instrumento. De seguida, por naipes, o maestro ajuda cada um a afinar e começa a arruada pela localidade ao som de marchas como “Presidente António Conde” de Carlos Marques, “A Cidade Invicta” de Amílcar Morais, “Filarmonia” de Afonso Alves, entre muitas outras. Algumas vezes, depois da arruada ou até mesmo no meio, é-nos fornecido pequeno-almoço. Depois da arruada feita, alguns membros reúnem-se para tocar e cantar na missa. Concluída a missa, faz-se a procissão atrás dos andores e do padre da paróquia, aqui tocam-se marchas como “Aeternum” de Vítor Resende, “Osanna in excelsis” de Óscar Navarro, “Corpo Místico” de Amílcar Morais e outras. Almoça-se em casa dos habitantes ou no restaurante mais perto e durante a tarde, se assim for o caso, dá-se a transição das atividades religiosas para a festa em si e chega o momento do concerto. No caso da Banda Musical de Parafita tocam-se obras como “Feria de Julio” um *pasodoble* de Fernando Bonete, “Illumination” de David Maslanka,

“Terra Morena” um arranjo e orquestração feitos por Xavier Ribeiro, “El Racó de l'or” de Saül Gómez Soler, entre muitas outras, dependendo do que o maestro ache adequado tocar. No final toca-se sempre uma marcha no momento da despedida, para agradecer todo o apoio dado à banda, neste caso, a Marcha de Montalegre. No final, todos desmontam e limpam os seus instrumentos, e regressam à sua vida habitual.

A presença anual em cada festa reforça a importância e o contributo que a banda tem para a comunidade e que a festa tem para os músicos. Para os músicos, a festa é um serviço profissional, a comissão de festas da localidade contrata a banda para tocar, uma percentagem do dinheiro pago é para apoiar a direção e o maestro, o restante dinheiro é distribuído pelos músicos que participaram nesse dia.

Através da minha pertença à Banda, observo que é nas transições entre momentos e na espera pelo que vem depois que os membros da banda mais socializam. É nos momentos não musicais que se cimentam os laços sociais, isto promove o sentido de identidade de grupo, tal como expresso por Brucher, (2020):

Sacred and secular performances are the public facing aspects of any filarmónica's activities, but the moments of intense sociability, sometimes out of earshot of the other constituents of the *festa*, are musicking in service of the whole. This is part of how the musicians experience connections between their musicianship, their sense of belonging to the band, and their service to the community (Brucher, 2020, p. 87).

Quando os músicos não estão a tocar, estão a conversar. Nos almoços ou nas pausas mais longas, os membros mais velhos contam histórias de antigamente, partilham experiências que tiveram com outros músicos e maestros, a exigência que era trabalhar com alguns colegas, as viagens longas até às festas, no fundo, situações caricatas. Estes momentos de partilha de aventuras passadas mostram como os músicos fazem parte da história da banda, é este ambiente de convívio que sustenta a banda, mostra a união e o sentimento de pertença dos músicos, “Banding together in amateur groups creates a sense of common purpose that stems not only from performing together but also eating, drinking, socializing and doing all the behind-the-scenes work it takes to support a musical ensemble” (Brucher, 2020, p. 94).

A Banda Musical de Parafita, vive numa sociedade contemporânea em constante mutação, e assim como todas as bandas filarmônicas do país, traz consigo a tradição. Desempenha um papel fundamental na vida cultural do município e das pequenas aldeias pertencentes, serve de centro de aprendizagem e traz vida a estas comunidades. No entanto, as transformações sociais trazem novos desafios às instituições, é necessário garantir relevância e investigar como é que projetos culturais podem contribuir para o fortalecimento dessas tradições, foi daí que partiu esta iniciativa “Músicas de Abril”.

## **Capítulo III – Apresentação e desenvolvimento do Projeto “Músicas de Abril”**

Para caracterizar o projeto de intervenção e animação realizado com a Banda Musical de Parafita, importa clarificar estes termos que lhe estão subjacentes. Magueta et al. (2022) referem que

A intervenção e animação artísticas podem ter um papel determinante no desenvolvimento de uma consciência de ‘coletivo’ e do sentido de ‘comunidade’, no estímulo de novas formas de comunicação e na participação ativa dos indivíduos no seu próprio desenvolvimento social e cultural (p. 131).

Como expresso ao longo da revisão da literatura, percebemos que a experiência coletiva ajuda a construir e a fortalecer laços entre a comunidade, enquanto promove outras maneiras de expressão para além da comunicação verbal. A arte, neste caso as práticas musicais da Banda Musical de Parafita, estimulam os indivíduos a criar o seu próprio contexto artístico e cultural, incentivando a sua participação ativa nos processos de mudança, ou seja, tornam-se numa ferramenta de transformação.

O excerto seguinte explica de forma muito clara o modo como percebemos o projeto de intervenção e animação artísticas desenvolvido com a Banda usando dinâmicas musicais despoletadas a partir da identificação das características e necessidades percebidos no contexto:

A animação artística usa dinâmicas criativas com linguagens artísticas para envolver as pessoas em situações de participação ativa, onde cada um pode ser autor e espetador. Estas dinâmicas, ‘provocadas’ por profissionais preparados e conhecedores de contextos, são facilitadoras do desenvolvimento de competências pessoais e sociais, mas também do desenvolvimento da literacia

artística e do conhecimento da herança cultural (Magueta et al., 2022, p. 132).

Este projeto teve como premissa a música como um meio poderoso de construção de identidades, tanto a nível pessoal, como coletivo. Para os músicos desta banda, o envolvimento nas práticas associadas não é apenas uma forma de expressão artística, mas também uma forma de se conectarem com a cultura e história da sua região. Assim, o projeto investigou como a identidade musical dos membros da banda pode ser desenvolvida e reforçada através de um processo ativo de aprendizagem prática, culminando numa performance num evento significativo para a região: o concerto.

A expectativa era a de que este projeto se pudesse, também, constituir um exemplo “em que a intervenção, despoletada e implementada por profissionais preparados com formação artística, científica e técnica, tenha produzido resultados, independentemente da sua escala e dos seus públicos, contribuindo para a transformação individual e coletiva” (Magueta et al., 2022, p. 133), designadamente para a valorização da Banda enquanto prática promotora da (re)construção das identidades na comunidade.

O projeto desenvolveu-se em quatro momentos distintos: uma fase inicial, de Diagnóstico; uma fase de Planificação; uma fase de Implementação e, por fim, uma fase de Avaliação/Reflexão. Tal como explanada nas opções metodológicas, essas fases do projeto interligam-se com a Investigação-Ação, numa relação dialética e reflexiva entre ação e investigação (Milhano, 2021b). Desta forma, esta relação ganha destaque por ser um “projeto de ação” e ter em si “estratégias de ação”, num vaivém entre ação e reflexão.

Foi numa primeira fase de diagnóstico que entrou o primeiro questionário os participantes. Numa segunda fase, na planificação, estruturou-se todo o concerto e tratou-se todo o processo de reflexão contínua sobre a ação. A fase de implementação incluiu desde o início dos ensaios até ao final, foi aqui que sobressaiu de forma mais evidente a participação dos músicos e todo o processo até chegar ao final do concerto. Por último, a fase da avaliação/reflexão, incluiu a entrevista aos convidados e o segundo inquérito por questionário feito aos músicos e ao público a fim de conhecer as suas perspetivas acerca do concerto e do processo, também se trataram todos os dados recolhidos e apresentaram-se os resultados daquilo que aconteceu e como aconteceu.

## **Fase de diagnóstico**

Numa primeira fase de diagnóstico, identificaram-se as necessidades, os problemas e oportunidades para conseguir desenhar uma estratégia. Em conversa informal, percebi a necessidade de apoiar os músicos na concretização de um evento que se esperava distinto, mas exigente e capaz de mostrar à comunidade o papel deste agrupamento na comunidade. Desta forma, e colaborativamente, em função das necessidades, recursos e oportunidades existentes, perspetivou-se um conjunto de necessidades e possibilidades de ação com a Banda musical a concretizar até às festividades do 25 de Abril.

### **3.1. Primeiro inquérito por questionário aos músicos da banda**

Segundo Santos e Henriques (2021) “Um questionário é por norma aplicado a um conjunto de indivíduos (inquiridos), sobre os quais se pretende recolher informações (dados) para analisar, interpretar e retirar conclusões, tendo em vista responder aos objetivos da investigação” (p. 10).

Inicialmente, através de conversas informais entre membros da banda, entende-se que dentro desta instituição existem realidades muito diferentes, quer na vida pessoal, quer na vida profissional. Contudo, existe uma coisa em comum, o “amor à camisola”. Todavia, é necessário transformar em dados as informações existentes e responder aos objetivos propostos inicialmente. Para isso, criou-se um questionário dirigido aos membros da banda via *Google Forms* (consultar Anexo II).

Como nos dizem Carmo e Ferreira (2008), um questionário “deve ser organizado por temáticas claramente enunciadas, reservando-se as questões mais difíceis ou mais melindrosas para a parte final” (p. 154), então, o mesmo divide-se em três partes: a primeira com questões de carácter pessoal onde se pergunta o nome, a idade, sexo, área de formação e profissão, a fim de saber um pouco mais acerca da vida pessoal e relacionar o seu papel na banda com a sua vida profissional.

A segunda parte consiste num conjunto de questões relacionadas com a participação musical dentro da instituição, para compreender que papel ocupa a banda na

vida de cada um. Esta parte inclui perguntas como: “Que função desempenha na banda? É músico fora da banda?”.

A terceira parte com questões acerca da percepção sobre a banda: “O que pensa sobre a banda? O que é que acha que as pessoas de fora pensam da banda? Acha importante reforçar a percepção da população local quanto à banda? Se sim, porquê?” para também perceber que lugar ocupa esta instituição na comunidade enquanto lugar promotor da democracia cultural, e para compreender de que forma a participação influencia no desenvolvimento da própria identidade musical.

Por fim, a última parte do questionário contém questões sobre sugestões de projetos que gostariam de realizar com a banda para ter uma ideia de que tipo de atividades é que poderiam motivar o grupo e obter algumas opções para projetos futuros. É importante referir que nesta última parte, as questões do inquérito são questões de resposta aberta de modo a permitir aos inquiridos a possibilidade de expressarem de forma livre a sua opinião.

Este questionário insere-se numa primeira fase da Investigação-Ação, na fase de planificação, pois é realizado a fim de saber a opinião de cada membro acerca da banda e do seu papel. Foi importante lançá-lo numa fase inicial para conseguir analisá-lo e ir ao encontro das necessidades e expectativas dos participantes.

### *3.1.1. Análise do inquérito por questionário aos membros da Banda*

Com o objetivo de conhecer as perspetivas de participação e refletir sobre os contributos do projeto para a valorização da banda, enquanto instituição promotora de democracia cultural, de compreender as experiências e impactos causados pela participação na Banda, é agora necessário analisar cada resposta segundo os objetivos referidos.

Obtiveram-se vinte respostas, vinte membros da banda participaram neste questionário. Iniciou-se o inquérito com questões de contextualização onde se perguntava idade, sexo, área de formação e a sua profissão, questões que ajudam a compreender o perfil de cada músico de maneira a avaliar a diversidade, as gerações dentro da banda e

como a profissão pode revelar de que maneira a banda se cruza com as suas vidas profissionais.

Os participantes têm idades compreendidas entre os dez e sessenta anos, dos quais 65% (treze inquiridos) são do sexo masculino e 35% (sete inquiridos) do sexo feminino. A diversidade de idades demonstra como a banda é importante nas mais variadas faixas etárias, isto acaba por influenciar as dinâmicas sociais dentro da banda, maioritariamente no convívio e na partilha de experiências.

Quanto à área de formação, verifica-se que quatro dos vinte inquiridos se formaram em engenharia, três na área da saúde, três em música e dois em ensino. O facto de apenas três pessoas terem formação em música e os restantes serem de áreas completamente distintas é significativo pois demonstra como a banda é um espaço inclusivo que reúne pessoas de diferentes formações profissionais em volta da prática musical, o que acaba por reforçar a ideia de democracia cultural em que a música e banda não se reservam só a profissionais, mas também a amadores que valorizam a música como prática cultural.

As profissões mais comuns são professor, estudante, músico e médico. Esta questão ajuda a entender o perfil socioeconómico e educativo dos inquiridos e demonstra como a banda tem a capacidade de reunir pessoas com os mais diferentes trajetos profissionais, o que acaba por enriquecer a identidade da própria banda, observamos profissões como professores e músicos têm mais envolvimento com a educação e com a cultura, e médicos e engenheiros trazem uma bagagem mais técnica e científica.

Quanto à função desempenhada na banda, podemos identificar os papéis e responsabilidades que alguns membros desenvolvem, o que ajuda a compreender como a organização interna influencia as perceções de participação. Dezanove são músicos, três dos quais desempenham, também, funções como professor de instrumento na instituição. O membro que resta desempenha funções como maestro, professor de formação musical e classe de conjunto. Ao ter a perceção das funções desempenhadas por cada um dentro da banda, compreende-se a importante contribuição que estes indivíduos trazem à banda. No caso dos professores, este envolvimento direto com os alunos traz-lhes mais sentido de compromisso para com a banda porque não se trata de um espaço apenas dedicado à prática, mas também à transmissão de conhecimento, à preservação e à continuidade da tradição geração após geração.

Quando questionados sobre serem músicos fora da banda ou não, sete (35%) respondem que sim e treze (65%) respondem que não, o facto de haver pessoas ligadas à música fora do contexto de banda acaba por acrescentar trazendo influências externas, enriquecendo e transmitindo conhecimento aos membros que só fazem música dentro da banda. Assim, compreendemos como a identidade musical daqueles que têm outras experiências fora pode ser mais ampla e plural, ter acesso a outras experiências e contextos acaba por se tornar benéfico.

Quanto à sua percepção acerca da banda, sugere-se a existência de um padrão e muitas respostas em comum, ou seja, verifica-se várias vezes o uso das palavras “família”, “amigos” e “relações”, na medida em que, grande parte dos respondentes assume que a banda tem um papel fundamental nas suas vidas a nível ético, social e cultural, podemos afirmar que a banda se torna essencial à construção de identidades, não só musicais, mas também sociais. Os inquiridos veem a banda como uma segunda família, um local de aprendizagem, uma instituição que promove a cultura e valores de cidadania, bem como as tradições e costumes de um povo e de uma região, alguns veem na banda um escape à realidade e um refúgio em momentos menos bons, ou seja, a banda acaba por ter um papel no bem-estar destes músicos. A título ilustrativo, destaca-se uma das frases de um dos participantes: “uma segunda família, é o local, com dia e hora marcada, onde um conjunto de pessoas se junta e, pela sua amizade, leva a cabo projetos musicais” (Participante 16).

Muitos mencionam a banda como uma instituição importante para a região, como é importante no que toca à aprendizagem oferecendo uma formação contínua através das aulas de instrumento e de formação musical. Ao oferecer à comunidade uma escola de música e sendo umas das únicas na região de Montalegre, mostra claramente a intenção de garantir às gerações futuras uma ferramenta para que se possa e consiga preservar a tradição local. Acima de tudo, os músicos têm percepção da função educativa da banda. Existe uma constante procura pela evolução, daí verem a banda como um desafio e uma oportunidade de crescimento, apesar de estarem satisfeitos com o nível musical alcançado, há sempre espaço para evoluir e melhorar. O Participante 12 sublinha que “A banda é uma parte muito importante da minha vida. Desde sempre para mim e para muitos dos meus antepassados e familiares ... A música faz parte do meu ADN”, o que acaba por refletir este legado, a tradição que passa de geração em geração e que se torna tão importante na sua identidade.

Quando questionados sobre “O que é que acha que as pessoas de fora pensam da banda”, as respostas dividem-se. Uma grande parte dos músicos crê que a população sente orgulho, reconhece a “dificuldade da tarefa hercúlea que é manter a banda com a qualidade que apresenta” (Participante 12), reconhece o espírito de grupo, admira e vê a banda como um reforço à oferta cultural. Este reconhecimento torna-se positivo, pois afirma a banda como uma instituição valorizada no concelho que preserva e promove a cultura e a democracia cultural em Montalegre, os Participantes 10 e 16 sublinham isso mesmo dizendo que “é importante para a cultura” e que “reforça a oferta cultural de Montalegre”. Muitas respostas reforçam a palavra “orgulho”, isto mostra que a banda é uma conquista e um motivo de satisfação por parte da comunidade. O participante 8 menciona que o espírito de grupo e a criação de laços entre os participantes é algo reconhecido pelas pessoas de fora, daí a instituição ser um espaço inclusivo, onde é possível colaborar e socializar entre diferentes gerações, contribuindo para uma maior coesão social. Outra parte dos inquiridos pensa que não lhe é dado o devido valor, esta subvalorização da comunidade perante o esforço dos músicos provoca alguma tensão, algumas das vezes não compreendem o trabalho árduo na organização e execução dos eventos, daí ser importante sensibilizar o público para o papel da banda na vida da comunidade.

À pergunta “Acha importante reforçar a perceção da população local quanto à banda? Se sim, porquê?”. Todos respondem que sim à exceção de um participante. Reconhecem que é importante sensibilizar a população quanto ao papel da banda, pois, é um local que não faz distinção de classe social, racial e económica, um bom exemplo de democracia e cidadania cultural. A banda faz muito mais do que animar procissões e arruadas, tem um papel cultural, social e artístico fundamental, pois a população acaba por ser uma fonte de potenciais músicos e uma nascente efetiva de públicos. É importante também desmistificar todas as crenças negativas existentes acerca da própria. A Banda Musical de Parafita acaba por ser importante no processo educativo, devido à sua escola de música, pois, é das únicas formas de aprender música no concelho e é através de eventos e atuações que conseguem angariar novos membros, o que acaba por ser fundamental para a sustentabilidade da banda, contribuindo para a valorização da prática musical e da educação.

Muitas respostas apontam a necessidade de a comunidade reconhecer e valorizar o trabalho executado pela banda, nomeadamente o esforço e o tempo dedicados a cada

projeto. O Participante 7 salienta que muita gente manifesta desagrado por não existirem eventos culturais e sempre que há um concerto, não vão assistir, “Por vezes queixam-se que não têm nada cultural para assistir, nenhum evento, espetáculos. E por vezes, temos serviços/ concertos da banda e não vão assistir”, mas ultimamente tem-se desmistificado este pensamento, têm-se mudado mentalidades associados à prática musical nas áreas rurais e vemos cada vez mais pessoas a seguir o caminho da banda, permitindo à comunidade criar mais consciência sobre a importância da banda na localidade. O Participante 14 salienta que “a banda não está separada da comunidade local, pois os valores e os projetos desenvolvidos passam, sem dúvida, pela integração”, mais uma vez, percebe-se o papel que a banda tem na integração, no fortalecimento de relações, na promoção de valores éticos, culturais e sociais, sendo uma mais-valia para o desenvolvimento dos membros e da comunidade.

No fundo, existe uma necessidade de reforçar a perceção local para o papel da banda, tanto como instituição cultural, como local de aprendizagem musical. Esta ligação mostra-se fundamental para a construção de identidade, integração dos indivíduos e democracia cultural da região, sendo importante continuar a mudar mentalidades para aumentar o reconhecimento do público.

Como última pergunta, pediram-se sugestões de projetos futuros, para perceber o que poderia ser realizado. Muitos reconhecem que todo o trabalho realizado até à data foi enriquecedor e muito bem conseguido, o que reflete uma evolução positiva e a capacidade que a banda tem de realizar grandes projetos. Outros apontam que não têm qualquer sugestão. Para além disso, foram sugeridas: colaborações com orquestras e outros artistas; intercâmbio entre instituições; a gravação de um disco; fomentar o canto e, o mais importante, conseguir ver reconhecido, em Montalegre, o ensino oficial de música através do Ensino Articulado. Quando mencionam colaborações com orquestras, com outros artistas e intercâmbio entre instituições podemos afirmar que os músicos procuram alargar os seus conhecimentos, procuram novas aprendizagens junto de outros músicos ou maestros, ou de novas culturas e regiões. A gravação de um disco referida pelo Participante 8 acabou por ser uma sugestão muito pertinente que acabará por se realizar no ano de 2025. Esta sugestão demonstra como é importante para os músicos preservar a memória da banda e contribuir para o reconhecimento da mesma através desta partilha com o público, é um aspeto que acaba por reforçar a identidade musical da banda. Os concertos com bandas sonoras sugeridos alertam para uma busca por repertório novo e

diversificação do mesmo, o Participante 16 acredita que este tipo de concertos poderia atrair novos públicos e dar outra visibilidade à banda. O Participante 12 acredita no ensino oficial de música em Montalegre, o que mostra preocupação com a educação formal, ao permitir aos jovens, desde cedo, o acesso à formação musical, contribui também para identidade musical de cada um e para a continuidade da tradição. Ligado também à tradição, o Participante 14 sugere a realização de mais romarias, o que liga a banda ao património cultural imaterial da região.

### **Planificação**

O projeto aconteceu no período entre 02/02/2024 e 25/04/2024. Para aferir das possibilidades de desenvolvimento do projeto, foi necessário primeiro conversar com a direção e com o maestro da banda para perceber que tipo de intervenção poderia ser realizada para sensibilizar a comunidade para o papel da banda. Pensou-se na hipótese de fazer um concerto acompanhado de alguém que tivesse algum peso a nível nacional e no ramo das bandas filarmónicas. Foi nesse mesmo instante que surgiram os nomes Sofia Escobar e Fernando Fernandes, visto já terem manifestado o seu interesse em voltar a trabalhar com a Banda.

Como no presente ano se celebraram os 50 anos de 25 de Abril de 1974 e por ter sido nesse mesmo dia que a banda se reergueu em 1990 (ver imagens deste momento no Anexo VII), esta seria uma ótima oportunidade para trazer de volta os artistas à região.

Em conversa com a Câmara Municipal de Montalegre, sugeriu-se esta atividade para o calendário municipal e foi logo aceite. Começou-se, então, a conversar com os artistas através do seu agente, planeou-se o que se iria tocar, pediram-se os arranjos aos compositores, realizou-se a planificação dos ensaios e pensou-se no sítio onde se iria fazer o concerto. Como mencionado acima, isto tudo numa primeira fase de planificação da intervenção.

### 3.2. Um pouco sobre os artistas convidados

#### *Sofia Escobar*

Sofia Escobar nasceu a 1984 em Guimarães. Concluiu o curso de canto clássico no Conservatório do Porto, posteriormente, decide arriscar e pede um empréstimo para conseguir estudar canto e representação, na *Guildhall School of Music and Drama*, uma das mais conceituadas escolas de artes de Londres.

Em Lisboa participou em vários espetáculos de teatro musical, no Teatro Nacional de São Carlos e no Porto, no Teatro Rivoli. Em Londres, foi selecionada para interpretar a personagem principal d'O Fantasma da Ópera, *Christine* de *Andrew Lloyd Webber*. Na produção comemorativa do 50.º Aniversário de *West Side Story* de *Leonard Bernstein*, no West End de Londres, interpretou o papel de Maria onde acabou por sair em digressão no Reino Unido, em França, em Itália e na Malásia.

Recebeu o prémio para “Melhor Atriz num Musical” nos *Whatsonstage Theatregoer's Choice Awards* e foi nomeada para a mesma categoria para os prémios *Laurence Olivier* pela sua atuação no musical *West Side Story*. Em 2019 interpretou o papel principal, *Mary*, no musical espanhol *El Médico*, considerado por vários críticos o musical número um em Madrid, recebe em Espanha um prémio. Em Portugal, no ano de 2010 fez parte do elenco de “Morangos com Açúcar”, entre 2015 e 2016 foi jurada do programa televisivo *Got Talent Portugal*, nesse mesmo ano integrou também o elenco de “Eusébio, Um Hino ao Futebol”, no Coliseu de Lisboa. Em 2017 fez parte da novela “Ouro Verde” e em 2019 regressa como jurada do programa *Got Talent Portugal*.

Atualmente, faz concertos acompanhada com orquestras e bandas filarmónicas do Norte ao Sul do país.

#### *Fernando Fernandes*

Fernando Fernandes nasceu em Lisboa a 1987. Iniciou os seus estudos na Escola Profissional de Música de Évora onde aprendeu violino, piano e teve aulas de canto.

Nesse mesmo ano teve o primeiro contacto com os palcos no concurso televisivo “Bravo Bravíssimo” onde se sagrou vencedor, tendo representado Portugal em Itália com o fado “Gaivota”. Terminados os estudos em 2002, voltou para Lisboa e seguiu o seu percurso na Escola Profissional de Teatro de Cascais. Terminado o curso, fez um *casting* e entrou para a série “Morangos Com Açúcar”, é assim que surge o seu nome artístico FF, com as iniciais do seu nome. Participou em novelas como “Deixa-me Amar” e “Feitiço de Amor”.

Na música, enquanto FF, editou três álbuns e percorreu o país em concertos. Paralelamente, participou em vários musicais como *Fame*, *High School Music* e *Peter Pan*. Noutras produções, “Ratos e Borboletas na Barriga” e “Vai Dar Banho ao Cão” na Companhia de Teatro Pé de Vento e “O Melhor de La Féria” no Casino Estoril. Em 2012 participou e venceu o concurso “A Tua Cara Não Me É Estranha”. Estreou-se no cinema com “Eclipse em Portugal” em 2014, nesse mesmo ano lançou o projeto intitulado de “Saffra” que alia a música tradicional portuguesa à modernidade do fado. Em 2017 participa em “Simone, o Musical”, no ano seguinte participa em “Zé Manel Taxista – Uma Comédia com Brilhantina” junto de Maria Rueff. Desde 2020 que participa em vários musicais do Filipe La Féria no Teatro Politeama, “Espero Por Ti no Politeama” (2020-2022), “Revista é Sempre Revista” (2022-2023).

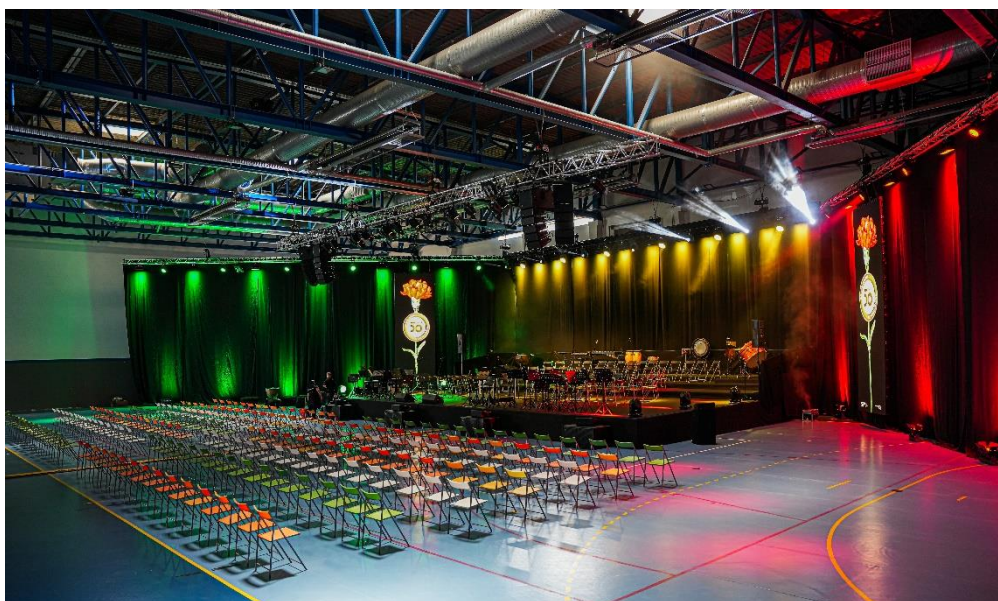
Atualmente tem feito vários concertos em colaboração com várias bandas filarmónicas de todo o país.

### 3.3. Um pouco sobre o espaço - Pavilhão Multiusos de Montalegre

Considerando que este concerto poderia ter bastante adesão por parte do público e as condições meteorológicas não serem as mais favoráveis nesta data, pensaram-se duas hipóteses: o Pavilhão Multiusos de Montalegre ou o interior das muralhas do Castelo.

Devido às condições meteorológicas adversas que se fizeram prever nos dias antecedentes à intervenção, optou-se pelo concerto no pavilhão desportivo do Multiusos de Montalegre, apesar de ser mais condicionado a nível de ocupação, a nível de acústica, afinação e amplificação de som, foi a escolha mais acertada.

O palco, juntamente com algumas cadeiras, é colocado no pavilhão desportivo que tem uma área de 45 por 26 metros, aqui, o palco ocupa uma área de 15 por 10 metros. É possível assistir ao concerto através de cadeiras colocadas na restante área e das bancadas do pavilhão desportivo, acabando por ficar com uma lotação de mais de mil lugares. O sistema de som e luz ficou a cargo da empresa Zona de Eventos - Soluções Audiovisuais. Tudo isto pode ser observado na figura abaixo.



*Figura 1 - Pavilhão desportivo onde teve lugar o Concerto*

### 3.4. Implementação das ações e experiências de intervenção

Uma vez que pertenço à Banda Musical de Parafita e vivo em Chaves, perto da região de Montalegre, consegui apoiar, orientar de forma muito próxima todas as ações conducentes ao desenvolvimento do projeto.

Depois de se verificar a disponibilidade, juntamente com os membros da direção e maestro, conversou-se com os artistas através do seu agente para acordar o repertório a interpretar neste concerto. Foi tido sempre em conta a canção que cada um vai cantar, quais as canções cantadas em dueto, qual a tonalidade adequada e a estrutura de cada canção. Optou-se por um repertório inteiramente interpretado em português e relacionado, de algum modo, com a intervenção do 25 de Abril de 1974.

As partituras foram encomendadas e compradas aos compositores no final do ano de 2023, respeitando os direitos de autor. Não obstante, foi conferida liberdade criativa aos compositores para realizarem os arranjos das canções escolhidas para a Banda interpretar. Após a seleção e disponibilização do repertório com os arranjos finais, decidiu-se, então, em conjunto, o alinhamento das obras para o concerto. A opção escolhida foi a de abrir o concerto com a Banda Musical a interpretar a peça “Terra Morena”, com um arranjo de André Xavier da Cruz Ribeiro. De seguida, decidiu-se interpretar “Grândola Vila Morena”, “Venham mais cinco”, “Traz outro amigo também”, “Os Índios da Meia Praia” e “Canção de Embalar”, música de José Afonso e arranjos de Diogo Costa, “As Brumas do Futuro” dos Madredeus também com arranjo de Diogo Costa, “Flor Sem Tempo” música de José Calvário e arranjo de Lino Guerreiro, “E Depois Do Adeus” do Paulo de Carvalho, “Desfolhada Portuguesa” música de Nuno Nazareth Fernandes, letra de Ary dos Santos e arranjo de Pedro M. Costa, “Tourada” de Fernando Tordo com arranjo de Vítor Resende, “O Primeiro Dia” e “Liberdade” músicas de Sérgio Godinho e arranjos de Lino Guerreiro, o “Amor a Portugal” de Dulce Pontes com arranjo de Vicente Andrade e “Tu e Eu Meu Amor” música de Adriano Correia de Oliveira, letra de Manuel da Fonseca e arranjo de Luís Figueiredo.

O planeamento inicial dos ensaios foi ajustado em acordo com os participantes como ilustra a Tabela 1 e disponibilizado o cronograma aos músicos (Anexo VII). Desta forma, o primeiro ensaio realizou-se a 2 de fevereiro, no qual foram distribuídas as primeiras partituras e foi feita uma primeira leitura conjunta desse repertório. Nos ensaios seguintes, a 9 de fevereiro, e 24 de fevereiro, o processo repetiu-se, com a distribuição e leitura conjunta das peças que faltavam para concluir o programa. Enquanto observadora participante e como membro da banda, consegui perceber o entusiasmo e o desafio que este repertório foi para cada um dos músicos. Os ensaios decorreram durante todo o mês de fevereiro, março e abril até ao dia da intervenção, um total de 13 ensaios, ou seja, num total de 37 horas e 30 minutos de trabalho conjunto, para além dos estudo e prática individuais em casa. Ao longo de todo o processo, foi muito interessante observar no rosto de cada músico o entusiasmo que é fazer música com estes artistas e a interação que existiu com e entre eles.

Tabela 1 - Planeamento das ações

Dias e horas	Peças tocadas	Notas
2 de fevereiro (21h-23:30)		Primeiro ensaio (ensaio de leitura e distribuição de algumas partituras).
9 de fevereiro (21h-23:30)	“Terra Morena”, “Grândola Vila Morena”, “Venham mais cinco”, “Traz outro amigo também”, “As Brumas do Futuro”, “Flor sem Tempo”, “Desfolhada Portuguesa”, “E Depois do Adeus”, “A Tourada”.	
16 de fevereiro (21h-23:30)	“Grândola Vila Morena”, “Venham mais cinco”, “Traz outro amigo também”, “As Brumas do Futuro”, “Flor sem Tempo”, “Desfolhada Portuguesa”, “E Depois do Adeus”, “A Tourada”.	
24 de fevereiro (21h-23:30)	“O Primeiro Dia”, “Liberdade”, “Índios da Meia Praia”, “Canção de Embalar”.	
2 de março (21h-23:30)	Todas as peças.	
16 de março (21h-00h)	Todas as peças.	
23 de março (21h-00h)	Todas as peças.	

30 de março (15h-16h madeiras/16h-18h metais)	Todas as peças.	
6 de abril (21h-00h)	Todas as peças.	
13 de abril (21h-00h)	Todas as peças.	
20 de abril (21h-00h)	Todas as peças.	
24 de abril (20-01h)	Todas as peças.	Ensaio Geral/Técnico
25 de abril (17h-19h)	Todas as peças.	Ensaio de colocação; Entrevista aos artistas no final do ensaio.
25 de abril (21:30)	Todas as peças.	Intervenção “Concerto Músicas de Abril”

Mais tarde, com o concerto marcado, foi desenvolvido um *rider* técnico de som para o espetáculo e definiu-se o *stage plot* (ver anexo VI). Neste *rider* constou toda a monição necessária para a sonorização do concerto, desde o mais pequeno tripé ao maior *sidefill*, colunas utilizadas no palco, viradas para os artistas de forma a obter algum retorno daquilo que se estava a cantar ou tocar, permitindo que os músicos se escutassem melhor uns aos outros. O *stage plot* é um “mapa” que mostra a distribuição dos músicos pelo palco e as estantes necessárias para cada instrumento. A 12 de Abril inicia-se a divulgação do concerto nas redes sociais do Município de Montalegre e da Banda, *Instagram* e *Facebook*.

Depois de meses de ensaio e após a definição e experimentação de todos elementos técnicos de apoio à produção musical do concerto final, a 24 de abril foi feito um ensaio geral. Este ensaio, mais técnico, permitiu para testar o sistema de som e as luzes com a equipa técnica contratada para este efeito. A 25 de abril fez-se, ainda, um novo ensaio de colocação onde se tocam apenas breves passagens para acertar os últimos pormenores.

Foi no final desse mesmo ensaio que foi realizada a entrevista aos artistas de forma a conhecer a sua perspetiva sobre a região de Montalegre, sobre o trabalho com a

banda e de que forma este tipo de projetos contribui para a sua valorização, e como veem as bandas filarmónicas na sociedade e no meio musical português.

Às 21h30 teve lugar o concerto no pavilhão desportivo do Multiusos de Montalegre. Para ter uma melhor perceção daquilo que foi este evento, atente-se nas figuras abaixo.



*Figura 2 - Concerto "Músicas de Abril"*



*Figura 3 - Sofia Escobar a entrar em palco*

Foi interessante observar e acompanhar todas as ações que, para os músicos constituem uma experiência bem distinta daquelas a que estão habituados com a Banda. Tratou de um evento diferente, com um processo de preparação mais minucioso e cuidado.

Para o público também se mostrou uma experiência fascinante. Tiveram oportunidade de assistir a um concerto em que as canções do seu tempo foram interpretadas e celebradas pela “sua banda da terra” a tocar com grandes nomes do panorama musical português. Foi motivo de orgulho. A estratégia de recorrer a artistas conhecidos, conseguir, sem dúvida, chamar a atenção de novo público que, provavelmente, não conhecia a Banda Musical de Parafita. Assim, considera-se que se contribuiu para reforçar a ideia de que a banda é uma instituição que deve ser valorizada.

No final, há sempre espaço para uma conversa, uma fotografia e um autógrafo nas partituras dos músicos, isto demonstra a conexão e empatia que estes artistas têm para com o público, permitindo criar uma ligação emocional mais profunda. Este tipo de eventos traz incentivo aos músicos para enfrentarem novos desafios e carrega com eles um sentimento de pertença ainda maior. Os músicos ao verem um público composto por familiares e amigos, sentem uma maior proximidade e intimidade, veem o seu esforço a ser valorizado e sentem apoio emocional, logo, mais confiança ao tocar.

## **Fase de Avaliação**

### 3.5. Entrevistas semiestruturadas aos artistas convidados

#### *A perspectiva dos artistas convidados*

As entrevistas semiestruturadas contêm perguntas previamente preparadas com temas ou tópicos centrais, baseadas nos objetivos da intervenção. São flexíveis, permitindo ao entrevistador alterar a ordem das perguntas, permitindo a exploração de temas relevantes que surjam espontaneamente. Como existe esta flexibilidade, o entrevistador pode seguir a onda do entrevistado e fazer questões mais aprofundadas sobre certos pontos abordados na hora da entrevista. Como se trata de um projeto de investigação-ação, é útil realizar estas entrevistas no final da intervenção, ou seja, na fase de avaliação/reflexão, para ter uma perceção dos participantes sobre as ações implementadas, do impacto causado e para eventuais melhorias sugeridas. As entrevistas semiestruturadas geram dados qualitativos, e as respostas obtidas permitem compreender as experiências e as perspectivas dos participantes de maneira detalhada, algo muito importante para um projeto de Investigação-Ação.

Antes de realizar a entrevista, num conversar informal, os artistas foram contextualizados para o tema abordado, o autor Vilelas (2017) refere que “O investigador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas antes deve enquadrar as questões num contexto muito semelhante ao de uma conversa informal” (p. 307). A relação do investigador com o entrevistado deve basear-se na comunicação, na confiança e no respeito.

Como referido anteriormente, a entrevista semiestruturada tem como base um guião com perguntas que se caracterizam por serem descritivas, o entrevistado tem o poder de direcionar a entrevista, salientando os aspetos que considera mais relevantes, consoante o tema. Este tipo de entrevista leva a uma reflexão e análise, descobrindo-se assim as razões do fenómeno social (Vilelas, 2017).

Neste sentido, a entrevista semiestruturada aos artistas (ver guião no Anexo III) começa por questionar “Como é que receberam esta ideia do projeto com a Banda Musical

de Parafita?”. A resposta obtida salienta o repertório escolhido, neste caso, as canções de abril. As mesmas estão ligadas e representam um dia histórico em Portugal, a banda e o projeto ajudam a enraizar ainda mais este marco. Além disso, o artista vê este projeto como algo fora da sua zona de conforto e um desafio a ser ultrapassado, este sentimento acaba por se interligar com o sentimento dos músicos, como visto no questionário *online*. Os artistas ao colaborarem com a banda proporcionam à região uma atividade cultural diferente, tanto para o público, como para os próprios músicos. Quando é mencionado “sentido de responsabilidade” e “honra”, este artista reconhece a importância que este tipo de eventos tem para a banda e que a banda tem para a região. Este reconhecimento traz uma maior valorização da banda e reforça a sua participação como instituição cultural na região. Posto isto, foi um projeto aceite de bom grado por parte do artista.

Em seguida, foi questionado “Como é que está a ser participar neste projeto?” o Artista 2 destaca a importância de celebrar esta data, os cinquenta anos do 25 de Abril, e como é crucial reforçar a ideia de liberdade e democracia. Este projeto acarreta uma “responsabilidade enorme” de manter viva a memória desta data, principalmente nos mais jovens. É importante relacionar o que este artista referiu com a valorização das diferentes culturas, da comunidade e dos indivíduos. A participação nestes projetos desenvolve atitudes sociais positivas associadas a identidades, valores cívicos e democráticos como referido no Capítulo I no segmento da Cidadania Cultural. A música desempenha um papel educativo e de sensibilização acabando por influenciar a comunidade que assiste a este evento, quando se opta por um repertório deste tipo, estamos a interligar gerações e a permitir ao público que se conecte e se relacione ao relembrar canções daquele tempo.

À terceira questão “Qual é a vossa perceção da Banda e da região de Montalegre?”, os artistas salientam a hospitalidade da população e quão acarinhados são pela comunidade, os mesmos sentem-se “adotados por esta família” que é a banda. Isto demonstra o ambiente inclusivo que se vive dentro da instituição, que tanto acolhe músicos como visitantes. O Artista 2 compara Montalegre ao Alentejo, por ser um meio rural de contacto próximo com a natureza onde a banda acaba por ser uma extensão desta “paisagem cultural”. Ao sublinharem as palavras “carinho”, “cuidado”, “amor” e “generosidade” reforça-se a ideia de democracia cultural, pois os laços afetivos criados enaltecem a cultura enquanto preservam a história e o território montalegrense. Este artista faz uma comparação da vida nas grandes cidades com a vida em Montalegre, a região proporciona uma experiência e uma perspetiva até do próprio tempo, diferente. A

sensibilidade que a banda transmite acaba por reforçar a importância que esta instituição tem para esta realidade cultural enquanto a preserva e valoriza. Nas respostas a esta pergunta relacionam-se, mais uma vez, o sentimento de pertença no espaço com a comunidade local.

Na quarta questão, “Consideram que este tipo de projetos contribui para a valorização da banda?”, ambos consideram que sim. O Artista 2 refere que tanto contribui para o crescimento e valorização da banda, como também enriquece o seu próprio percurso profissional e pessoal. Este intercâmbio de conhecimento e aprendizagem coletiva reforça o impacto que a banda tem nesta transmissão de valores culturais. Como referido no Capítulo I no segmento que aborda a Cidadania Cultural, Ulrike Giebner-Bogner (2024), referia-se a este tipo de projetos como algo que capacita os jovens para o desenvolvimento das suas competências para a resolução de problemas, enquanto promove o espírito de equipa. O mesmo diz o artista quando descreve “nunca há aquela mentalidade “nós é que estamos, de certa forma, a honrar a Banda de Parafita” sentimos precisamente, e não é falsa modéstia, que é um trabalho de equipa”, esta relação entre artistas e músicos não promove uma hierarquia, mas sim uma relação paralela entre eles, ou seja, há uma troca de conhecimento onde todos são valorizados e ouvidos de maneira que este projeto tenha êxito.

À última questão “Como veem o papel das bandas filarmónicas na sociedade e no meio musical português”, mencionam que as bandas filarmónicas são “grandes escolas de onde saem grandes músicos” o que acaba por reforçar a ideia de que o contributo da banda se revela muito importante no que toca à educação musical e na construção de identidades musicais. Quando se refere à “criação de quase famílias” por haver “cumplicidade e conexões muito bonitas” (Artista 1) dentro das próprias bandas demonstra como este espaço, não só contribui para a cultura, como reflete a ideia das ligações criadas e da coesão social existente. O Artista 2 relata que a banda “Vive deste legado que vai sendo passado de gerações em gerações” e de que “são pessoas mais velhas que ensinam outras mais novas, que ensinarão outras mais novas e assim se vai passando o legado destas filarmónicas e não é por acaso que depois temos algumas de repente centenárias”, é deste “passa palavra” que maior parte das bandas filarmónicas portuguesas são feitas, o acesso à música torna-se mais fácil através da banda, o que acaba por reforçar ainda mais a ideia de (re)construção de identidades locais e dos objetivos deste projeto. O artista acaba por fazer a ligação desta comunicação, com a que foi feita há cinquenta

anos a 25 de Abril de 1974, este feito “fez-se deste trabalho comunitário, fez-se do facto de várias vozes se juntarem em diferentes áreas e das pessoas, a uma só voz, com a sua individualidade, conseguirem transmitir uma mensagem que marca uma posição de mudança”.

### *A perspetiva dos músicos da banda e do público*

Neste segundo e último inquérito por questionário feito *online* via *Google Forms*, inserido na última fase da Investigação-Ação, a primeira questão colocada, “Qual o seu papel neste concerto?”, ajuda a entender o tipo de participação e as diferentes perspetivas de quem participou ativamente e de quem assistiu como público, isto permite segmentar as respostas identificando quem vivenciou o concerto “dentro” e quem o experienciou “de fora”.

A segunda questão colocada era uma questão de escolha múltipla. “Que sentimentos e emoções experienciou durante o concerto?” é uma questão baseada na *Wheel of Emotions* do psicólogo estado-unidense Robert Plutchik. Esta roda das emoções é um modelo que organiza as emoções humanas num círculo ajudando a identificá-las e a compreendê-las. As emoções estão organizadas por camadas de intensidade, no centro encontram-se as mais intensas e nas bordas as mais leves. A roda é composta por oito emoções principais – alegria, medo, surpresa, raiva, confiança, tristeza, nojo e antecipação - estas estão colocadas em lados opostos para mostrar a relação entre emoções opostas (por exemplo: alegria versus tristeza, etc.), além destas emoções principais, a roda mostra como se podem combinar emoções entre si e criar algumas mais complexas. Neste caso, não coloquei todas as emoções da roda, coloquei apenas aquelas que faziam mais sentido no meu ponto de vista e essas emoções foram: desgosto, irritação, fúria, horror, nervos, inseguro, assustado, pacífico, desejoso, nostálgico, encantado, exaltado, entusiasmo, otimismo, orgulho, felicidade, animação, satisfação, superação, espanto, confusão, atordoamento, desespero, negligência, vergonha, desapontamento, tristeza e sofrimento. Usar esta roda facilita a expressão e permite uma melhor e mais clara compreensão daquilo que se está a sentir, daí ser usada por profissionais como ferramenta de autoconhecimento emocional e análise de dados emocionais em pesquisas científicas.

A última questão “Qual é a sua opinião sobre o concerto realizado em Abril com os artistas Sofia Escobar e FF?” permite avaliar qualitativamente o concerto, ter *feedback* das pessoas que colaboraram e das pessoas que assistiram enquanto público, também permite analisar o nível de sucesso do concerto e se se cumpriram os objetivos propostos no início da investigação. Além disso, permite-me a mim enquanto investigadora e aos membros da direção da banda perceber se este tipo de eventos funciona, que aspetos podem ser melhorados quer na organização, quer na execução.

No fundo, este último questionário permite uma análise mais ampla do concerto de várias perspetivas e do impacto que teve nos músicos e na comunidade, acaba por oferecer uma base sólida para a reflexão e ajuste para que no futuro se possa corresponder às expectativas e necessidades dos músicos e do público.

Para conhecer as perspetivas de participação no Concerto “Músicas de Abril” na ótica dos músicos e do público, é necessário analisar as respostas obtidas segundo os objetivos da investigação. Como dito anteriormente, este inquérito é realizado na última fase da Investigação-Ação, na fase de avaliação/reflexão.

A este inquérito responderam trinta e seis pessoas, dezanove membros da banda e dezassete pessoas do público participaram neste questionário. Iniciou-se o inquérito com uma pequena questão de contextualização onde se perguntava se colaborou no concerto ou se assistiu como público, esta questão ajuda a compreender o tipo de participação e a partir daí reconhecer a sua perspetiva enquanto músico ou pessoa do público.

A segunda questão "Que sentimentos e emoções experienciou durante o concerto?", segundo a Roda das Emoções, mostra a intensidade e a variedade de emoções sentidas pelos músicos e pelo público ao longo do concerto. Entender o que cada um sentiu é crucial para saber até que ponto se envolveram e se deixaram envolver pela música. As respostas indicam, na sua maioria, as emoções: orgulho, felicidade, entusiasmo, animação, satisfação e superação. Segundo a roda, estas emoções revelam um impacto positivo e contribuem para aquele que era o objetivo da minha investigação, refletir sobre os contributos do projeto para a valorização da banda enquanto instituição promotora de democracia cultural. Para os músicos, os sentimentos de nervosismo e superação refletem o desafio e a responsabilidade que foi tocar com estes artistas nesta data. Já as emoções orgulho e satisfação mostram como se sentiram orgulhosos do seu trabalho, valorizados e parte de algo maior. Para o público, verificam-se emoções como

encantamento, espanto e nostalgia, isto mostra como o concerto foi uma experiência cultural significativa e prazerosa.

A terceira e última questão "Qual é a sua opinião sobre o concerto realizado em Abril com os artistas Sofia Escobar e FF?" permitia uma resposta extensa para que todos se possam expressar da maneira mais livre possível. Todas as respostas obtidas foram positivas, as pessoas que colaboraram no concerto, demonstram, em geral, uma forte ligação emocional com o evento. Quando, na questão anterior, responderam com as emoções de orgulho e felicidade, nesta resposta justificaram-no, foi o caso do Participante 8 "É um orgulho trazer o símbolo da Banda de Parafita ao peito!". Quando se referiam aos nervos, mas com sentimento de superação, nesta resposta justificam como uma superação do desafio de forma a alcançar o nível exigido para o concerto, o Participante 11 refere "Sinto mais vontade de estudar para ter um bom desempenho ao lado de grandes artistas". O entusiasmo e animação sentida, também se fizeram destacar quando os participantes mencionam palavras como "excelente", "incrível", "maravilhoso", "grandioso" e "magnífico".

Respostas como "este tipo de eventos enriquece a região culturalmente" (Participante 5) e "mesmo longe dos centros urbanos, é possível realizar grandes feitos" (Participante 11), refletem a perceção de que a banda está a desempenhar positivamente um papel importante na democratização da cultura, do acesso à cultura e na valorização da região. Alguns músicos mencionam também o impacto positivo que o concerto teve na colaboração, "Colaborar com estes artistas tão bondosos e talentosos é sempre uma mais valia, para eles e para nós" (Participante 8). Muitos destes músicos reconhecem o concerto como uma oportunidade de crescimento artístico e pessoal enquanto mencionam "Foi um concerto muito enriquecedor" (Participante 24) e "acho este tipo de concertos bastante desafiantes" (Participante 11).

Considero importante destacar toda a resposta do Participante 27 porque, no fundo, mostra aquilo que todos nós enquanto músicos sentimos ao longo de todo o projeto:

A nossa banda teve a honra de partilhar o palco com dois grandes nomes da música portuguesa: Sofia Escobar e FF. Este momento foi mais do que um simples concerto, representou um marco importante na nossa trajetória,

reforçando o nosso compromisso com a música e com a nossa região. Colaborar com artistas deste calibre não só engrandece o nosso trabalho, mas também coloca em destaque o talento local, mostrando que a nossa região é um berço cultural vibrante e cheio de potencial. Para nós, é extremamente motivador ver o impacto que a música tem na comunidade, unindo pessoas e criando memórias inesquecíveis. Este evento inspira-nos a continuar a crescer, a sonhar mais alto e a contribuir para o desenvolvimento cultural da nossa terra. É um testemunho de que, com dedicação e paixão, os sonhos podem tornar-se realidade. Estamos muito gratos por esta oportunidade e ansiosos por novos desafios e momentos inesquecíveis como este. (Participante 27)

Este participante destaca o concerto como um “marco importante na nossa trajetória”, apontando o crescimento que a Banda tem vindo a demonstrar com o passar dos anos, quando se refere a “Colaborar com artistas deste calibre ... coloca em destaque o talento local, mostrando que a nossa região é um berço cultural vibrante e cheio de potencial”, mostra como é importante reforçar o papel da Banda na região e na comunidade, pois contribui “para o desenvolvimento cultural da nossa terra”.

Já numa perspetiva do público, o concerto revela-se impactante em relação a várias dimensões: quanto à qualidade do espetáculo, à valorização e à conexão com o repertório escolhido e à mensagem transmitida. Na questão anterior mencionaram-se mais vezes as emoções de “encantamento” e “espanto” quanto à ligação entre os músicos e os artistas convidados “a ligação entre os músicos e os artistas... Algo soberbo.” (Participante 14). Mencionou-se também a nostalgia e o orgulho, pois compararam este evento à celebração desta data histórica, foi o caso do Participante 18, “A harmonia entre a banda e os cantores trouxe-nos muita emoção e nesse dia tão especial, um orgulho de ser português” e do Participante 26 “Acredito que foi uma boa homenagem para quem lutou pela liberdade”. Referiu-se também o impacto do concerto na região “Achei especial ver esta data tão importante a ser celebrada desta forma, algo tão grande num município mais pequeno” (Participante 14), “acho que são eventos enriquecedores, pois mostram que, mesmo estando tão longe dos centros urbanos, é possível realizar grandes feitos” (Participante 11), “Extremamente satisfeito com este tipo de iniciativas que tanto trazem

a estas regiões mais pequenas” (Participante 13). Muitos mencionaram o desejo por mais eventos deste tipo “Gostava que houvesse mais, deslocar-me-ia sempre que houvesse um evento deste género!” (Participante 4), “Foi um concerto muito bom! A repetir, caso haja oportunidade” (Participante 13).

Em suma, este concerto foi percebido como um sucesso, tanto para aqueles que colaboraram, como para aqueles que assistiram. Este evento fortaleceu a identidade musical e cultural de cada um, promoveu a democracia e cidadania cultural, foi um concerto enriquecedor que fez à maioria sentir orgulho. Muitos dos músicos viveram este concerto como uma oportunidade de aprendizagem e superação. O público, destacou o potencial que a Banda tem na vida cultural da comunidade e na maneira como eleva o nível dos espetáculos na região. No fundo, mostrou-se uma experiência enriquecedora para ambos lados, foi criado um vínculo emocional entre a Banda, os artistas e o público.

### *Reflexão e discussão dos resultados*

Com base na análise dos dados proporcionados pelo primeiro questionário realizado aos músicos da banda, conseguimos compreender que a variedade de idades, níveis de formação e profissões revelam a diversidade e inclusão existentes na banda. A percepção interna indica uma visão clara sobre o compromisso dos músicos para com a banda. Muitos reforçaram o orgulho e importância da sua participação, não só a nível técnico, mas também a nível de construção de identidades, como forma de se conectarem e contribuírem para a vida cultural da região. Outros veem a banda como algo fundamental nas suas vidas e na sua identidade.

A banda mostra-se um lugar dinâmico que facilmente se pode adaptar e desenvolver de acordo com as necessidades da comunidade. No fundo, está conectado com o que Cidade et al. (2024) mencionaram quanto à participação em grupos musicais, os aspetos musicais, sociais e pessoais estão interligados, a participação dos músicos nestes grupos está relacionada com criar amizades e a socializar. Trata-se de criar conexões sociais significativas entre eles (Cidade et al., 2024, p. 210).

Algumas respostas destacam a Banda como um lugar de aprendizagem, expressão e pertença. De acordo com o que foi mencionado no subtópico dos contributos das bandas

por Cidade et al. (2024, p. 203), as bandas funcionam não só como escolas onde se aprende música, vão além da aprendizagem musical, são também os lugares onde se desenvolvem habilidades como a comunicação e a interação entre gerações, onde cada um convive e partilha as suas experiências. Alguns manifestaram alguma preocupação quanto à percepção externa da banda e acham necessário reforçar a importância que a banda tem na comunidade, isto reflete o impacto que o reconhecimento e o apoio do público tem no crescimento e na sustentabilidade da instituição. A sugestão dos músicos para novos projetos abre um leque de possibilidades para projetos futuros ao mesmo tempo que mostram a disposição dos músicos para criar mais impacto na comunidade, seja por ainda mais concertos, atividades educativas ou parcerias com outras bandas. Estas propostas podem ser vistas como uma forma de investigação-ação, quando consideramos as propostas dos músicos para futuros projetos estamos a envolver os participantes nas ações da banda, enquanto cocriadores, o que contribui para uma prática cultural mais democrática onde os músicos têm um papel mais ativo no futuro da banda. Tendo em conta as características deste método de investigação, salientamos uma das características principais desta metodologia: a participação/colaboração.

Tanto as respostas ao questionário como as respostas à entrevista revelam que a banda toma um papel importante na cidadania cultural, pois é um lugar onde todos são livres de se expressar. A banda, ao proporcionar estas oportunidades de expressão e aprendizagem na prática musical, cria uma base para uma cidadania ativa, onde os envolvidos se sentem parte de um todo e valorizados. Tal como sugerido anteriormente por Milhano (2021a, p. 170), sem oportunidades de vivência e participação em experiências de prática musical, ficam limitadas as possibilidades de (des)envolvimento musical, estético, artístico, cultural e identitário, e assim a sociedade vê comprometida a possibilidade de beneficiar de contributos individuais e coletivos.

Através dos resultados da entrevista, percebe-se que os artistas destacam a qualidade musical da banda e a importância de valorizar este tipo de iniciativas nas regiões mais afastadas dos centros urbanos. A prática musical conjunta reforça a ideia de democracia cultural enquanto reconhece a inclusão de todos neste evento, ao promover esta igualdade, estamos a destacar o papel da banda como mediadora cultural, enquanto promove a música como linguagem universal.

Quanto ao último questionário, temos como principais resultados o impacto emocional e social causado na perspetiva do público, neste caso, constituído

essencialmente pela comunidade local. Sobressaem as emoções positivas como o orgulho, a satisfação e o entusiasmo que evidenciam o sucesso deste concerto em criar uma experiência transformadora da realidade. Ficou evidente o modo como o público valorizou o papel dos músicos da região a interação com os artistas convidados, expressando, claramente e reiteradamente o desejo por mais eventos deste género. Este concerto foi, também, entendido como uma forma bonita de celebrar a história de Portugal e uma data tão importante como o 25 de abril de 1974.

É possível, à margem dos objetivos do estudo e do enquadramento teórico realçar que o percurso da Banda Musical de Parafita permite colocá-la como elemento principal na preservação da cultura local, à semelhança do que foi dito no primeiro capítulo onde se faz o enquadramento teórico. Neste sentido as bandas filarmónicas reforçam a tradição, são os mais importantes suportes musicais, tanto pela versatilidade performativa, como pela sua capacidade de socialização e representação social (Granjo, 2017, p. 66-67). Esta banda não é vista só como uma instituição que promove a educação musical informal e a formação artística, mas também como uma entidade que carrega a história e a identidade de Parafita.

Ao ter o privilégio de ter sido simultaneamente observadora, dinamizadora e músico, consegui perceber, pessoalmente, o quão marcante e motivador foi este projeto. Além de ter uma carga histórica significativa, os músicos tiveram oportunidade de se envolver e sentir parte desta celebração, refletindo o impacto que a banda tem na comunidade ao ser uma ferramenta que promove a liberdade e a democracia. Ao estarem envolvidos no projeto foi notório o sentimento de pertença, o entusiasmo e a motivação que sentem ao transmitir uma mensagem com tanto significado que são os valores de abril. Conforme a idade, nota-se a diferente importância que esta data tem para os músicos, especialmente para aqueles que têm memórias do pré-25 de abril de 1974.

Em suma, os resultados do primeiro inquérito por questionário aos participantes da banda, das entrevistas semiestruturadas aos artistas, da minha observação participante e do último inquérito por questionário aos músicos e ao público evidenciam o papel fundamental que a Banda Musical de Parafita tem, não só na valorização cultural local, como na construção de identidades. Como destacado por Milhano (2012, p. 673) no subtópico do desenvolvimento das identidades musicais, o desenvolvimento das identidades musicais é moldado pelo ambiente, pelas pessoas com quem se convive, pelos grupos de que fazem parte, pelas situações em que se inserem e pelas instituições que os

rodeiam. Estes dados revelam que, através da implementação colaborativa deste projeto, a Banda atuou como agente de mudança enquanto interligava a música com a comunidade e com os valores históricos desta data. A interação entre todos os que participaram, direta e indiretamente, demonstrou como é possível estes eventos criarem experiências marcantes que transcendem o entretenimento e acabam por criar uma memória coletiva positiva. Além disso, este projeto demonstrou como a música funciona como ferramenta para superar barreiras geográficas, levando a cultura aos territórios mais pequenos que não têm tantas oportunidades para assistir a este tipo de concertos.

Em síntese, o conjunto de evidências recolhidas ao longo de todo o processo, adotado numa lógica de investigação-ação, foi necessário adequar, adaptar e ajustar algumas das ações e opções em função da dinâmica, dos recursos e das possibilidades existente. O desenvolvimento deste projeto evidenciou a importância da colaboração e participação efetiva e ativa e mostra como a Banda Musical de Parafita desempenha um papel central no desenvolvimento cultural e social da comunidade de Montalegre, reafirmando a importância de continuar a investir neste tipo de projetos.

## Conclusões

Para apresentar conclusões face ao estudo desenvolvido, é necessário rever, mais uma vez, os objetivos que se pretendiam ver respondidos com este projeto. Este projeto de Investigação-Ação teve como objetivo geral contribuir para a valorização do papel da Banda Musical de Parafita em Montalegre enquanto prática artística e cultural profundamente enraizada na comunidade local.

Quanto aos objetivos específicos, a banda foi apresentada como uma entidade cultural que supera a prática musical enquanto se mostra um símbolo de identidade local. O seu percurso mostra a evolução, a capacidade de renovação e adaptação refletindo o potencial que esta banda filarmónica tem como agente de mudança fora dos grandes centros urbanos. Quanto à perceção dos músicos acerca do seu contributo na participação, os próprios relatam sentimentos de realização, superação, entusiasmo e orgulho, enquanto salientam a importância deste tipo de eventos para a motivação deles mesmos, ao interagirem com artistas conhecidos, destacam essa experiência como enriquecedora e de elevada responsabilidade. Ao conhecer as perceções da comunidade, percebemos que o público que assistiu ao concerto o descreveu como um momento de orgulho, nostalgia e encantamento. Para eles, o concerto foi um momento marcante a nível cultural para a região, foi um momento de democracia cultural, onde mais uma vez, se mostra como aspeto central, visto ser um evento realizado numa zona de menor acesso a concertos deste género. Por isso, os dados recolhidos nesta investigação vão de acordo com os objetivos propostos. O objetivo principal foi alcançado, realmente, a Banda Musical de Parafita representa o papel principal na valorização cultural da região e os objetivos específicos também, segundo os inquiridos, a Banda tem potencial enquanto instituição ao mostrar o impacto positivo que tem nos músicos e na comunidade.

Da mesma forma que é importante referir os objetivos, também é importante perceber de que maneira foram alcançados e mencionar a metodologia ao associá-la às várias fases do projeto. A metodologia, Investigação-Ação, caracteriza-se principalmente pela participação ativa, pela reflexão contínua e pela transformação do contexto em que se insere.

Na primeira fase de diagnóstico (identificação e contextualização) foi feito: o primeiro questionário aos músicos, o levantamento teórico sobre bandas filarmónicas e

Bandas Militares que apoia toda a investigação e mostra a importância das bandas para a construção de identidades musicais.

Na segunda fase de planificação, estruturou-se o concerto “Músicas de Abril” enquanto se abordava uma questão importante, a data histórica do 25 de Abril de 1974. Aqui, os artistas envolveram-se neste projeto de forma a reforçar o diálogo cultural com intenção de proporcionar uma troca de experiências, valores e perspetivas. Este tipo de interações cria uma ligação entre artistas e músicos, onde os músicos acabam por ser mais valorizados localmente, e as diferentes bagagens artísticas e conhecimentos permitem uma troca de experiências muito mais enriquecedora. Isto, enquanto conseguiram atrair públicos diferentes que provavelmente não assistiriam a um concerto de uma banda filarmónica por si só.

Na terceira fase da implementação/ação, realizou-se o concerto e recolheram-se dados após o evento, a entrevista semiestruturada aos artistas e o último questionário aos músicos e ao público.

Na quarta e última fase, analisam-se todos os dados obtidos e reflete-se sobre o impacto desta intervenção nos músicos e na comunidade de acordo com os objetivos que se pretendiam ver respondidos.

Esta metodologia mostrou-se a mais adequada à investigação por se ver aplicada a colaboração entre músicos, artistas e comunidade, foi um projeto onde se integraram perfeitamente as práticas participativas, interventivas, criativas e autoavaliativas, promovendo sempre um impacto positivo e duradouro.

Em relação aos desafios, pode existir alguma dificuldade na sustentabilidade destas iniciativas, no que toca à parte financeira, logística e na contratação de artistas. Sem parcerias ou financiamento constante, a continuação destes eventos pode ser difícil. No que toca aos músicos, apesar de mostrarem entusiasmo e motivação, o esforço necessário para preparar este tipo de repertório e sendo ele tão extenso, pode ser desgastante a longo prazo.

Quanto ao projeto, este mostrou ser um projeto de intervenção e animação artísticas ao conseguir demonstrar como consegue transformar a música em união e contribuir para o fortalecimento da identidade musical dos músicos e da localidade, enquanto se proporcionaram aos investigados momentos diferentes daquilo a que estão

habituaados. Realizar este tipo de eventos cimanta a Banda Musical de Parafita como referênciã para a cultura na regiãõ, e o sucesso deste concerto mostra como existe potencial neste tipo de intervençãõ para atrair, ao concelho de Montalegre, turistas interessados.

No que diz respeito ao futuro, este projeto pode ser aplicado em diferentes contextos, muitas outras bandas filarmônicas podem beneficiar deste tipo de projetos enquanto exploram a sua aplicabilidade em diferentes realidades sociais e culturais. É sempre possível realizar outro tipo de pesquisas dentro deste tema, desde estudos comparativos com outras bandas filarmônicas que tenham realizado o mesmo tipo de concerto com artistas conhecidos, analisar de que forma estas experiências afetam a motivação e as habilidades musicais dos músicos, perceber se este tipo de eventos incentiva os músicos a seguir música como carreira profissional, etc. Para dar continuidade a estas iniciativas é necessário desenvolver estratégias, desde parcerias com escolas, academias ou conservatórios, procurar patrocínios ou propor incentivos às respetivas entidades. A meu ver, o uso da tecnologia pode ser uma opção, desde transmissões online em plataformas de *streaming*, vídeos de bastidores na preparação para concertos, datas comemorativas, momentos religiosos, gravar os testemunhos dos músicos, gravações dos próprios concertos ou de vídeos promocionais para depois serem publicados. Penso que seria algo que traria mais visibilidade às bandas e ao trabalho que é desenvolvido.

Concluindo, os resultados apontam que faz sentido dar continuidade a projetos que envolvam a música, a cultura e a cidadania como ferramenta para a transformação, especialmente fora dos grandes centros urbanos. Principalmente em lugares como este, faz sentido ver projetos a serem desenvolvidos porque em territórios em que o acesso a eventos culturais é mais escasso, este tipo de iniciativas funciona como ponte entre cultura e a comunidade, e ao se proporcionarem intervenções deste tipo, estamos a contribuir para a democratização cultural ao garantir que a comunidade tem oportunidade de participar enquanto se fortalecem laços entre público e banda filarmônica. No fundo, a prática musical mostra-se indispensável à construção de identidade e a educação musical desde cedo revela-se muito importante nisto mesmo.

A música, como linguagem universal, mostra-se indispensável à construção de identidades, com criatividade, colaboração e dedicação é possível transformar a realidade de cada um enriquecendo as suas vidas enquanto se fortalecem os laços comunitários. As

bandas filarmónicas desempenham um papel fundamental na sociedade, uma vez que preservam a tradição enquanto promovem a diversidade cultural, são fundamentais no que toca à cidadania cultural e à inclusão, e reforçam o sentimento de pertença à comunidade. São escolas de formação musical de muitos jovens e graúdos, muitas vezes acessível e gratuita que ajudam a desenvolver competências críticas e culturais que envolvem várias faixas etárias e classes sociais. A Banda Musical de Parafita mostrou não ser apenas uma representante da história local, mas também uma protagonista ativa na construção de futuros mais vibrantes e culturalmente ricos.

## Referências Bibliográficas

Alves, J. (2011, novembro, 28). *Ensino de excelência em Parafita*. Banda Musical de Parafita. <https://www.bandaparafita.net/cms/ensino-de-excelencia-em-parafita-escola-de-musica-em-destaque-na-imprensa/>

Banda Musical de Parafita. (s.d.). *Um pouco de história*. <https://www.bandaparafita.net/cms/acerca-da-banda/um-pouco-de-historia/>

Begonha, M. (2015). *5ª Divisão MFA, Revolução e Cultura*. Lisboa: Edições Colibri.

Benavente, A. (2015). O que investigar em educação? *Revista Lusófona de Educação*, (29), 9-23.

Bento, I. (2021). As artes como mediação interventiva. As artes enquanto efeito terapêutico em contexto de exclusão. In Magueta, L.G., Sousa, J., Milhano, S. & Lopes, M. S. P., *2º Caderno de Intervenção e Intervenção Cultural e Educação Artística* (pp.136-137). Escola Superior de Educação e Ciências Sociais.

Brucher, K. (2020). Musicking Locality with a Banda Filarmónica. In A. Granjo, A. Seixas, B. Madureira, D. Sagrillo, H. Milheiro, K. Brucher, M. Cardoso, M. R. Pestana, *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. (pp. 83-97). Edições Colibri. ISBN: 978-989-566-043-8

Carmo, H., & Ferreira, M. M. (2008). *Metodologia da Investigação. Guia para a Auto-Aprendizagem - 2ª Edição*. Universidade Aberta. ISBN em formato digital: 978-972-674-512-9 Disponível em: <https://portal.uab.pt/>

Casa da Música. (2024, Fevereiro 26). *Bandas Filarmónicas: 200 anos de Música em Comunidade*. <https://casadamusica.com/2024/02/26/bandas-filarmonicas-200-anos-de-musica-em-comunidade/>

Castelo-Branco, S. E. (2010). *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX – A Obra*, vol. 1 A-C, Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Cidade, J., Caramelo, J. & Costa, A. S. (2024). Las bandas de música civiles más allá de la educación musical: una revisión de alcance (2010-2021). *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 21, 201-227. <https://doi.org/10.5209/reciem.86433>

Coutinho, P. C., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J. & Vieira, S. (2009). *Investigação-Ação: Metodologia Preferencial nas Práticas Educativas*. Instituto

Superior Politécnico Gaya (ISPGaya). Centro de Investigação e Desenvolvimento. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/10148>

Cruz, B. (1998). *Histórias de Lana-Caprina*. Editorial Notícias.

DGEstE Ministério da Educação, Ciência e Inovação. (2023, Novembro 13). *Youth-action-culture; rumo à democracia – PNA – 13 e 14 de novembro 2024* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FQvJYir-FkA>

DGEstE Ministério da Educação, Ciência e Inovação. (2023, Novembro 13). *PNA - Youth-action-culture; rumo à democracia – 13 e 14 de novembro 2024. Tarde - 13 de novembro* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1MHOULgRq1Q>

DGEstE Ministério da Educação, Ciência e Inovação. (2023, Novembro 14). *PNA. Youth-action-culture; rumo à democracia – 13 e 14 de novembro 2024. Manhã: 14 de novembro* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-Xkio-wFcFk>

Eça, M. T. (2010). A educação artística e as prioridades educativas do início do século XXI. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52, 127-146. Disponível em <https://doi.org/10.35362/rie520581>

Eça, M. T. (2023). Educação artística em Portugal: entre a tradição e a ruptura. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, p. 26–36. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48439>

European Commission: Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture & Hammonds, W. (2023). *Culture and democracy, the evidence: how citizens' participation in cultural activities enhances civic engagement, democracy and social cohesion: lessons from international research*. Publications Office of the European Union. Disponível em: <https://data.europa.eu/doi/10.2766/39199>

Fletcher, J. (2023, Agosto 12). *How to Understand Your Feelings Using an Emotion Wheel*. PsychCentral. <https://psychcentral.com/health/emotion-wheel>

Granjo, A. (2017). Prefácio. In Sousa, M. P. *As Bandas de Música na História da Música em Portugal*. Fronteira do Caos.

Granjo, A. (2020). Historical, sociological and musicological notes on the evolution of the Wind Band in Portugal. In A. Granjo, A. Seixas, B. Madureira, D. Sagrillo, H. Milheiro, K. Brucher, M. Cardoso, M. R. Pestana, *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. (pp. 57-82). Edições Colibri. ISBN: 978-989-566-043-8

Gonçalves, R. (2018). A Cultura ao serviço da Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA. [Dissertação de mestrado]. Instituto Universitário de Lisboa.

Herbert, T. (2020). “The band is the instrument”: military bands, the martial paradigm, the crowd and the legacy of the nineteenth century. In Pestana, M. R., Granjo, A., Sagrillo, D. F. & Lorenzo, G. R., *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. (pp. 17-26). Edições Colibri. ISBN: 978-989-566-043-8

Magueta, L.G., Sousa, J., Milhano, S., & Lopes, M.S.P. (Org.) (2021). 2.º *Caderno de Intervenção Cultural e Educação Artística - Pensar a ação em investigação e intervenção artística*. Escola Superior de Educação e Ciências Sociais.

Magueta, L., Sousa, J., Milhano, S. (2022). O Papel da Intervenção e Animação Artísticas no Desenvolvimento Individual e Coletivo. In Sousa, J. & Mangas, C., *Inclusão Sociocultural e Intervenção Comunitária*. (pp. 131-142). Almedina. ISBN em formato digital: 978-989-40-0844-6 Disponível em: [https://scholar.google.com/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=pt-PT&user=ozO1F0AAAAAJ&sortby=pubdate&citation\\_for\\_view=ozO1F0AAAAAJ:M05iB0D1s5AC](https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=pt-PT&user=ozO1F0AAAAAJ&sortby=pubdate&citation_for_view=ozO1F0AAAAAJ:M05iB0D1s5AC)

Menezes, L., Cardoso, A. P., Rego, B., Balula, J. P., Figueiredo, M., Felizardo, S. (2017). Metodologias de Investigação na Formação de Professores: a Investigação-Ação e o Estudo de Caso. *Olhares sobre a Educação: em torno da formação de professores*. ISBN em formato digital: 978-989-96261 Disponível em: <https://repositorio.ipv.pt/handle/10400.19/4602>

Milhano, S. (2008). Escola e Identidade Musical. *Congresso Ibero-americano de Educação Artística*. Sentidos Transibéricos. Rede Ibero-Americana de Educação Artística, 223-229.

Milhano, S. (2012). *Contexts of music education: primary school children's opportunities and motivations in music*. Instituto Superior de Psicologia Aplicada. ISBN em formato digital: 978-989-8384-15-7 Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.12/5438>

Milhano, S. (2014). Contextos e oportunidades de aprendizagem e o desenvolvimento das identidades musicais das crianças. Fontes, A., Sousa, J. G., Lopes, M. S. P. & Lopes, S. M., In *Cultura e Participação: Animação Sociocultural em contextos Iberoamericanos* (pp. 189-198). Rede Iberoamericana de Animação Sociocultural/ Nodo

de Leiria. ISBN em formato digital: 978-989-20-5122-2 Disponível em: <http://sites.ipleiria.pt/congressoria/>

Milhano, S. (2021a). Prática musical: lugar de encontro e confluência de processos artísticos e pedagógicos no ensino superior. Sousa, J., Santos, M. J., Magueta, L. G., Lopes, M. S. P., Brites, L., In *Emoções, artes e intervenção – Perspetivas multidisciplinares*, 169-183. Portugal: Almedina. ISBN em formato digital: 978-989-40-0182-9 Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.8/6521>

Milhano, S. (2021b). Pensar a ação em investigação e intervenção musical – cruzamentos entre ação pedagógica, participação, prática artística e produção científica. In Magueta, L.G., Sousa, J., Milhano, S. & Lopes, M. S. P., *2º Caderno de Intervenção e Intervenção Cultural e Educação Artística* (pp.136-137). Escola Superior de Educação e Ciências Sociais.

Milhano, S. (2022). Processos e estratégias de educação musical ao longo da vida: continuidades e descontinuidades, In *O lugar da educação ao longo da vida, das práticas e dos intervenientes num mundo em (trans)formação*. (pp. 87-101). Almedina. ISBN em formato digital: 978-989-40-0790-6 Disponível em: [https://scholar.google.com/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=pt-PT&user=ozO1F0AAAAAJ&sortby=pubdate&citation\\_for\\_view=ozO1F0AAAAAJ:M05iB0D1s5AC](https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=pt-PT&user=ozO1F0AAAAAJ&sortby=pubdate&citation_for_view=ozO1F0AAAAAJ:M05iB0D1s5AC)

Ministério Da Cultura Da República De Portugal – Plano Nacional Das Artes (2021). *Carta do Porto Santo. A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia*. Porto Santo: MC - PNA. Disponível em: <https://portosantocharter.eu/wp-content/uploads/2022/04/PT-CARTA-DO-PORTO-SANTO-2022.pdf>

Moreira, B. (2014). Pontes Sonoras- Roteiro de Portugal. [Tese de Mestrado]. Universidade de Aveiro.

Mota, G. (2008). *Crescer nas Bandas Filarmónicas: Um estudo sobre a construção da identidade musical dos jovens portugueses*. Edições Afrontamento.

Mota, G. (2020). The context of Philharmonic Bands in Portugal: A long term commitment. In A. Granjo, A. Seixas, B. Madureira, D. Sagrillo, H. Milheiro, K. Brucher, M. Cardoso, M. R. Pestana, *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. (pp. 41-56). Edições Colibri. ISBN: 978-989-566-043-8

Pestana, M. R., Granjo, A., Sagrillo, D. F. & Lorenzo, G. R. (2020). *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Edições Colibri. ISBN: 978-989-566-043-8

Reily, S. A. (2020). The Power of the Brass Band. In A. Granjo, A. Seixas, B. Madureira, D. Sagrillo, H. Milheiro, K. Brucher, M. Cardoso, M. R. Pestana, *Our Music/Our World: Wind Bands and Local Social Life*. (pp. 27-37). Edições Colibri. ISBN: 978-989-566-043-8

Santos, J. R., & Henriques, S. (2021). Inquérito por questionário: Contributos de conceção e utilização em contextos educativos. Disponível em <https://doi.org/10.34627/3s9s-k971>

Sousa, M., P. (s.d.). A Música Militar em Portugal. *Proelium – Revista da Academia Militar*, pp. 99-128. Disponível em <https://ancacid.yolasite.com/hmp.php>

Sousa, M. P. (2013). *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas* [Tese de doutoramento]. Universidade Nova de Lisboa.

Sousa, M. P. (2017). *As Bandas de Música na História da Música em Portugal*. Fronteira do Caos.

Traqueia, A., Euzébio, C., Soares, D., Pacheco, E., Taveira, E., Bernardo, I. & Soares, T. (2021). *Reflexões em torno de Metodologias de Investigação: métodos*. 1º, 1ª. UA Editora. ISBN em formato digital: 978-972-789-676-9 Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/30770>

Vasconcelos, A. (2011). *Educação Artístico-musical: Cenas, Actores e Políticas*. [Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.

Vieira, E. (1899). *Diccionario musical*. Lambertini.

Vilelas, J. (2017). *Investigação - O Processo de Construção do Conhecimento*. (2ª Edição). Edições Sílabo.

# Anexos

## Anexo I – Cronograma de Atividades

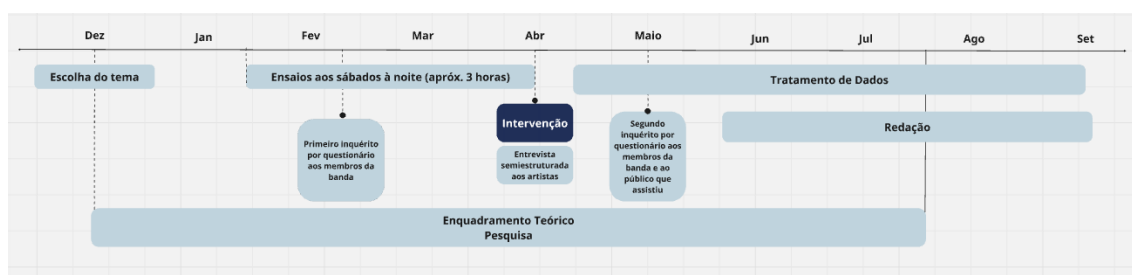


Figura 4 - Cronograma das atividades desenvolvidas

## **Anexo II - Guião do questionário aos músicos sobre a participação e contributos da Banda Musical de Parafita**

“O presente questionário destina-se aos membros da Banda Musical de Parafita e tem como objetivos conhecer as perspetivas de participação de cada um e refletir sobre os contributos do Concerto de 25 de Abril para a valorização da banda enquanto instituição promotora de democracia cultural em Montalegre.

Este questionário é realizado em âmbito académico, na unidade curricular de Projeto do 2º ano do Mestrado de Intervenção e Animação Artísticas, da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Politécnico de Leiria. As informações recolhidas são confidenciais, serão apenas utilizadas para fins académicos.

Demorará cerca de 5 minutos a ser respondido.

Qualquer dúvida ou questão, contactar o seguinte e-mail: [acatalinamartins@gmail.com](mailto:acatalinamartins@gmail.com)

Desde já agradeço a sua disponibilidade, Catalina Martins”

- Idade
- Sexo
- Área de formação
- Profissão
- Função desempenhada na banda
- É músico fora da banda?
- O que pensa sobre a banda?
- O que é que acha que as pessoas fora da banda pensam da banda?
- Acha importante reforçar a perceção da população local quanto à banda? Se sim, porquê?
- Tem alguma sugestão de projeto que gostasse de realizar com a banda?

### **Anexo III – Guião da entrevista aos artistas convidados**

Inicialmente, é pedida autorização do uso do nome dos artistas para fins académicos e referido que a gravação não irá ser divulgada.

Tempo aproximado da entrevista: 8 minutos

- Como é que receberam esta ideia do projeto com a Banda Musical de Parafita?
- Como é que está a ser participar neste projeto?
- Qual é que é a vossa perceção da Banda e da região de Montalegre?
- Consideram que este tipo de projetos contribui para a valorização da banda?
- Como veem o papel das bandas filarmónicas na sociedade e no meio musical português?

## **Anexo IV - Guião do segundo questionário aos músicos da banda e ao público que assistiu ao concerto**

“O presente questionário destina-se a todos os que colaboraram/assistiram ao concerto "Músicas de Abril" e tem como objetivos conhecer as perspetivas acerca do Concerto de 25 de Abril para a valorização da banda enquanto instituição promotora de democracia cultural em Montalegre.

Este questionário é realizado em âmbito académico, na unidade curricular de Projeto do 2º ano do Mestrado de Intervenção e Animação Artísticas, da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Politécnico de Leiria.

As informações recolhidas são confidenciais, serão apenas utilizadas para fins académicos.

Demorará cerca de 5 minutos a ser respondido.

Qualquer dúvida ou questão, contactar o seguinte e-mail:  
[acatalinamartins@gmail.com](mailto:acatalinamartins@gmail.com)

Desde já agradeço a sua disponibilidade,  
Catalina Martins”

- Qual o seu papel neste concerto?
- Que sentimentos e emoções experienciou durante o concerto?
- Qual é a sua opinião sobre o concerto realizado em abril com os artistas Sofia Escobar e FF?

## Anexo V – Imagens da Banda ao longo dos tempos



*Figura 5 - Banda Musical de Parafita talvez em 1949*



*Figura 6 - Banda Musical de Parafita em 1949*



*Figura 7 - Banda Musical de Parafita em 1990*



*Figura 8 - Banda Musical de Parafita em 1991*



*Figura 9 - Banda Musical de Parafita em 1993*



*Figura 10 - Banda Musical de Parafita em 1995*



*Figura 11 - Banda Musical de Parafita em 1997*



*Figura 12 - Banda Musical de Parafita em 1999*



*Figura 13 - Banda Musical de Parafita em 2000*



*Figura 14 - Banda Musical de Parafita em 2002*



*Figura 15 - Banda Musical de Parafita em 2004*



*Figura 16 - Banda Musical de Parafita em 2005*



*Figura 17 - Banda Musical de Parafita em 2009*



*Figura 18 - Banda Musical de Parafita em 2010*



*Figura 19 - Banda Musical de Parafita em 2011*



*Figura 20 - Banda Musical de Parafita em 2013*



*Figura 21 - Banda Musical de Parafita em 2016*



*Figura 22 - Banda Musical de Parafita em 2018*



*Figura 23 - Banda Musical de Parafita em 2022*



*Figura 24 - Banda Musical de Parafita em 2023*



*Figura 25- Membros da Banda Musical de Parafita vão às escolas*



*Figura 26 - Banda Musical de Parafita em celebração religiosa*



*Figura 27 - Despique de bandas em 2023*



*Figura 28 - Edifício "Padre Dr. Manuel Alves" - Sede da banda*



*Figura 29 - Vista da Sede para a Barragem do Alto Rabagão*



*Figura 30 - Sala de Ensaio: João Dias "O Guicho"*

## Anexo VI – Rider técnico do espetáculo e stage plot

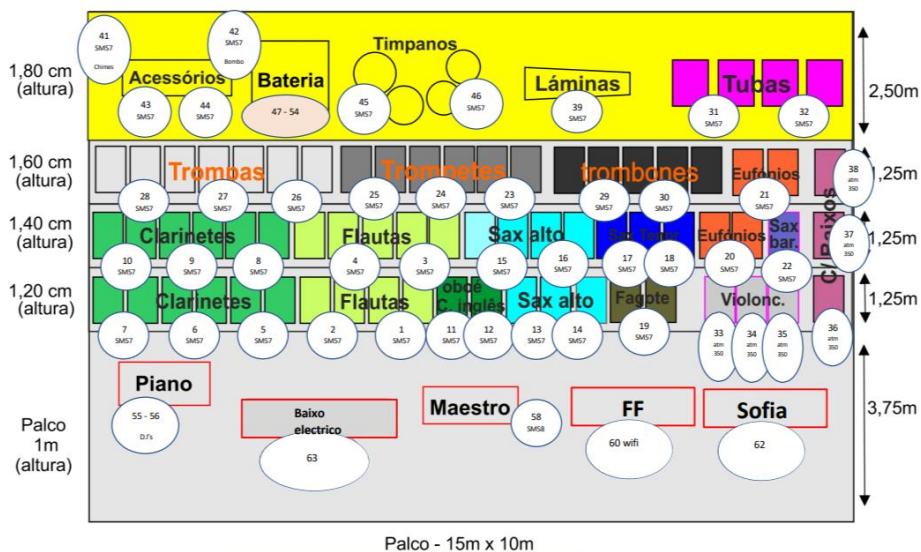


Figura 31 - Disposição da monição no palco

Canal	Instrumento	Captação	Suporte	Diversos/observações
1	1ª Flautas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
2	1ª Flautas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
3	2ª Flautas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
4	2ª Flautas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
5	1ª Clarinetes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
6	1ª Clarinetes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
7	1ª Clarinetes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
8	2ª Clarinetes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
9	2ª Clarinetes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
10	2ª Clarinetes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
11	Oboé	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
12	Corne Inglês	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
13	1ª Sax Alto	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
14	1ª Sax Alto	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
15	2ª Sax Alto	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
16	2ª Sax Alto	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
17	Sax Tenor	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
18	Sax Tenor	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
19	Fagotes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
20	1ª Eufónios	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
21	2ª Eufónios	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
22	Sax Barítono	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
23	Trompetas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	

Figura 32 - Tabela 1 referente à captação usada para cada instrumento

24	Trompetes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
25	Trompetes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
26	Trompas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
27	Trompas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
28	Trompas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
29	Trombones	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
30	Trombones	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
31	Tubas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
32	Tubas	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
33	Cellos	ATM 350	Clip	
34	Cellos	ATM 350	Clip	
35	Cellos	ATM 350	Clip	
36	Contrabaixo	ATM 350	Clip	
37	Contrabaixo	ATM 350	Clip	
38	Contrabaixo	ATM 350	Clip	
39	Glockenspiel	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
40	Canal SPARE			Quebra de secção e, na verdade sabemos lá nós o que ainda aí pode vir 😊
41	Chimes	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)		
42	Bombo Orquestra	D112 ou algo para bombo	Tripé Peg/Médio	Captar na pele de ataque!!
43	OH L perc	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
44	OK R perc	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
45	Timpanos L	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	
46	Timpanos R	SM-57 /SM-58 (ou equivalente)	Tripé Grande	

Figura 33 - Continuação da tabela 1 referente à captação usada para cada instrumento

47	BD	Beta 52 A (ou equivalente)	Tripé Pequeno	O BD estará furado? Vou rezar que sim...
48	SN TOP	SM-57	Tripé Grande	
49	TOM 3 (Low)	Sennheiser/shure/audix	clip	
50	TOM 2 (Mid)	Sennheiser/shure/audix	clip	
51	TOM 1 (Hi)	Sennheiser/shure/audix	clip	
52	Hi Hat	SM-57	Tripé Grande	
53	OH L	Sontronic/NT-5 (ou equivalente)	Tripé Grande	Pode ser condensador (com esponjas!)
54	OH R	Sontronic/NT-5 (ou equivalente)	Tripé Grande	Pode ser condensador (com esponjas!)
55	Keys L	D.I BSS, Clark Technik (ou equivalente)		
56	Keys R	D.I BSS, Clark Technik (ou equivalente)		
57	Herman	HandMic (wifi) - próprio	Tripé Grande	
58	Maestro	SM-58	Tripé Grande	(ou valerá a pena um Wifi para apresentar?)
59	SPARE Herman	Shure Beta 58	Tripé Grande	
60				
61		Sm58 ou equivalente		
62		Shure SM58 xS ou equivalente		
63	Baixo Electrico (Amp)	Sennheiser e602-II / Beta52 + DI		
64	TB	Micro com switch		Micro próprio
65	FX 1 L			
66	FX 1 R			
67	FX 2 L			
68	FX 2 R			

Figura 34 - Continuação da tabela 1 referente à captação usada para cada instrumento

**MONIÇÃO:**

2 Wedges – Sofia / FF

Wedges – Maestro

1 Wedge Piano

1 Wedge Bx. Eléctrico

1 Wedge Bateria

Ver opção de in-erars

**Posicionamento de sidefills para a banda**

(de acordo com as necessidades de profundidade do palco)

É pretendido não “inundar” o palco com som de monição, a fim de não

“mascarar” a mistura de frente mas, deixo o conceito da monição

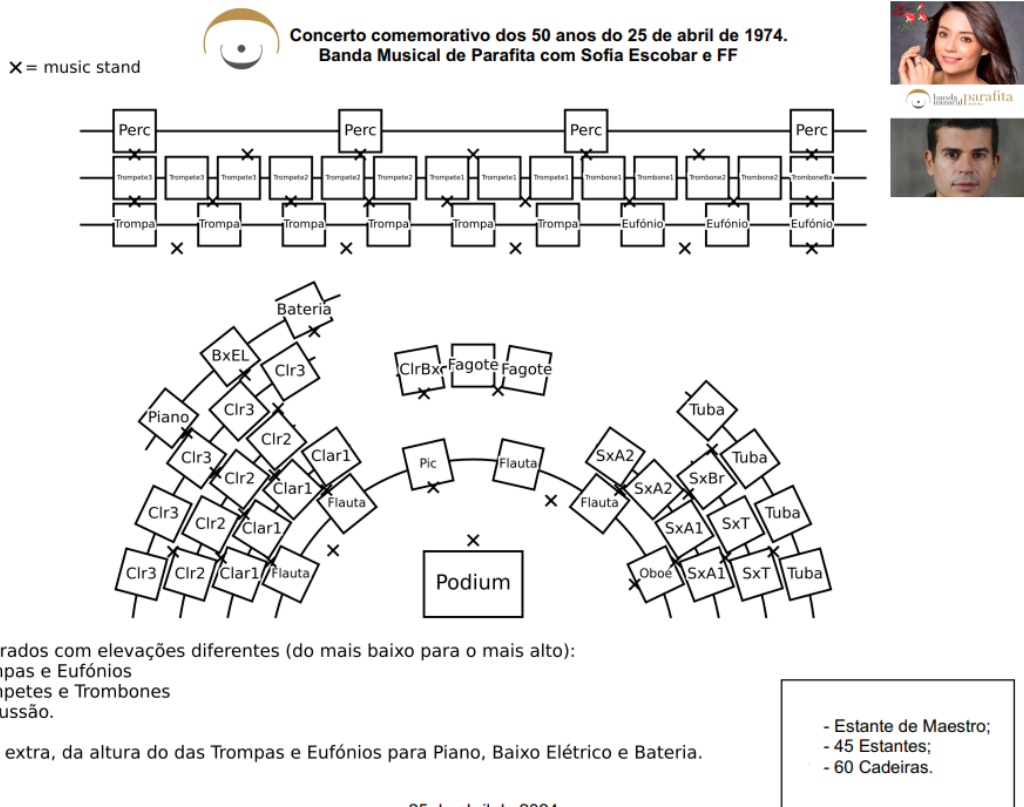
um pouco ao critério do técnico que vai operar (trocamos ideias no sentido de encontrar a melhor solução)

Podem ocorrer alterações no próprio dia relativas ao stage plot. Também aí encontraremos a melhor forma

de solucionar essas alterações.

**TEMOS AINDA DE TER UMA SOLUÇÃO SÓ COM EQUIPAMENTO DE MONIÇÃO PARA O ENSAIO GERAL DE DIA 23 E DIA 24 À TARDE (14h), PARA AMPLIFICAR VOZES, BATERIA(?), BX ELECTRICO E PIANO**

*Figura 35 - Monição e informações adicionais*



*Figura 36 - Stage plot*

## Anexo VII – Plano de ensaios e ordem do programa para o concerto



### Banda Musical de Parafita

Plano de ensaios para o Concerto de 25 de abril de 2024  
com Sofia Escobar e FF

Nº ensaios	Dia	Hora	Designação
1	16 março 2024	21h – 0h	Ensaio TUTTI
2	23 março 2024	21h – 0h	Ensaio TUTTI
3	30 março 2024	15h – 18h	Ensaio TUTTI
4	6 abril 2024	21h – 0h	Ensaio TUTTI
5	13 abril 2024	21h – 0h	Ensaio TUTTI
6	20 abril 2024	21h – 0h	Ensaio TUTTI
7	25 abril 2024	15h – 18h	Ensaio COLOCAÇÃO

Tabela 2 - Planificação dos ensaios proposta pelo maestro da banda

#### **Programa:**

##### **Abertura:**

Terra Morena – Xavier Ribeiro

##### **FF a Solo:**

E Depois do Adeus – Com arranjo; (sem nome)  
Desfolhada portuguesa – Arr. Pedro M. Costa  
Flor sem Tempo – Arr. Lino Guerreiro  
Índios da Meia Praia – Com arranjo; (sem nome)  
Tourada – Arr. Vítor Resende

##### **Sofia a Solo:**

Brumas do Futuro – Arr. Diogo Costa  
Amor a Portugal – Arr. Vicente Andrade.  
Tu e Eu meu Amor – Arr. Luís Figueiredo  
Canção de Embalar – Com arranjo; (sem nome)  
O Primeiro Dia – Arr. Lino Guerreiro

##### **Duetos:**

Grândola – Arr. Diogo Costa  
Vampiros – Com arranjo; (sem nome)  
Liberdade – Arr.  
Venham mais cinco – Arr.  
Traz Outro Amigo Também – Arr. Diogo Costa

Anexo VIII – Imagens da Intervenção realizada



Figura 37 - Cartaz da Intervenção



*Figura 38 - Público que assistiu à intervenção*



*Figura 39 - Sofia Escobar com a Banda Musical de Parafita*



*Figura 40 - FF com a Banda Musical de Parafita*