

Cofinanciado por:

Mpart
música
participada

inet
instituto de etnomusicologia
centro de estudos em música e dança

universidade de aveiro

FCT

financiamento
científico e tecnológico

Lisb@2020 COMPETE
2020

PORTUGAL
2020

UNIO EUROPEA
EUROPEAN UNION
EUROPEAN REGIONAL DEVELOPMENT FUND

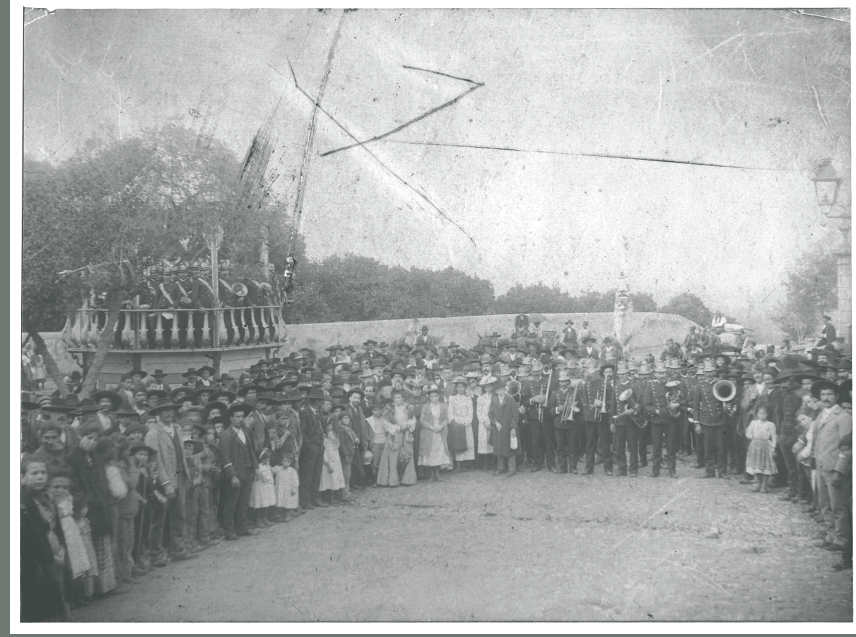


Edições Colibri

Orquestrar utopias: música, associativismo e transformação social

Orquestrar utopias: música, associativismo e transformação social

Maria do Rosário Pestana
Coordenação



ORQUESTRAR UTOPIAS

MÚSICA, ASSOCIATIVISMO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Maria do Rosário Pestana
(Coordenação)

ORQUESTRAR UTOPIAS
MÚSICA, ASSOCIATIVISMO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL



Edições Colibri

Este livro insere-se no projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020 – e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia: POCI-01-0145-FEDER-016814 (Ref.ª FCT: PTDC/CPC-MMU/5720/2014).

Título: Orquestrar utopias: música, associativismo e transformação social

Coordenação: Maria do Rosário Pestana

Editor: Fernando Mão de Ferro

Revisão dos textos: Marta Patrício

Capa: Álvaro Sousa

ISBN 978-989-566-082-7

Depósito legal n.º 509 052/22

Lisboa, Dezembro de 2022

Nesta edição foi respeitada a opção ortográfica de cada autor.

ÍNDICE

Introdução

Maria do Rosário Pestana 7

O sistema estatístico nacional e as práticas musicais locais

Maria João Lima 13

O 1.º de Maio em Lisboa entre 1890 e 1900.

Associações operárias e música nos espaços de reivindicação

Ana Alcântara 31

Um retrato do movimento filarmónico em Portugal na década de 1960: músicos, organologia, repertório, contextos performativos e modelo organizacional

Bruno Madureira 53

***Música em festa!* A Sociedade Filarmónica Maceirense: narrativas de dificuldades e oportunidades**

Carla Minelli 87

A Banda Real e outros agrupamentos de instrumentos de sopro e percussão ao serviço da monarquia (1707-1834): perfis profissionais, cerimonial de corte e práticas festivas

Cristina Fernandes 115

Para uma história das tunas em Portugal: música, associativismo e transformação social

Rui Marques 147

O Pequeno é Belo! Construção e partilha de conhecimentos, utopias e saúde no fazer musical da Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins

Moema Macedo 185

Construir a casa filarmónica portuguesa de Paris: um estudo sobre música e migração	
Maria Helena Milheiro	209
O ensaio como espaço de preparação da performance e aprendizagem musical: Um estudo de caso sobre a Tuna Souselense	
Rui Marques	233
Aprender e ensaiar, aprender a dobrar – A realidade das Bandas Filarmónicas	
Rui Bessa.....	265
Mulher, mãe, assalariada, doméstica e dirigente associativa <i>Histórias de vida</i> de Helena Oliveira, Susete de Jesus e Estela Marques	
Teresa Gentil	297
Notas biográficas dos autores	319

INTRODUÇÃO

Este livro é um dos resultados do projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)”¹ desenvolvido por uma equipa de investigadores a partir da Universidade de Aveiro. Aborda práticas musicais voluntariamente cultivadas em associações e coletividades, como as bandas civis ou filarmónicas, as tunas, os grupos corais e orquestras. O nosso principal objetivo consistiu em indagar as razões dessa atividade, perceber como, quem e porquê voluntariamente se organiza para, regularmente, fazer música. Nesse sentido, realizámos um conjunto de estudos de caso sobre práticas musicais amadoras, os sistemas de cooperação e transmissão de conhecimento que as sustentam e as dinâmicas sociais locais que geraram. As discussões sobre esta atividade musical tendem a problematizar o termo “amador”, uma vez que alimenta uma falsa partição e hierarquização da atividade musical (ver, por exemplo, Finnegan 1989; Smith 2006; Pestana e Lima 2020). Além disso, muitos dos nossos interlocutores no terreno de pesquisa não se autodefiniram como amadores. Considerando que a atividade amadora existe com e por referência à atividade profissional, intersetando-a e alimentando-se desta, seja na constituição e arranjo/adaptação do repertório, na seleção de solistas ou maestros/as, clarificamos o sentido que demos ao termo: usamos o termo “amador” inspirados na discussão aberta por Robert Stebbins (1992, 3), ou seja, para referir atividades de alguém que, para além da sua profissão, se voluntaria e regularmente se compromete com um coletivo para praticar e desenvolver competências musicais, conhecimento específico e experiência musical.

No desenho dos itinerários desta pesquisa fomos guiados pelo estudo que Ruth Finnegan (1989) desenvolveu na cidade inglesa de Milton Keynes. Finnegan trouxe à análise modos de participação regular na vida

¹ Este livro insere-se no projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020 – e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia: POCI-01-0145-FEDER-016814 (Ref^a FCT: PTDC/CPC-MMU/5720/2014).

musical dessa cidade agregados em “mundos da música”, uma noção que desenvolveu a partir do conceito “mundos da arte” proposto por Howard Becker. Assim como os “mundos da arte”, os “mundos da música” em análise por Finnegan, distinguem-se não só pelo estilo, mas também pelas convenções sociais que compartilham entre músicos e entre os músicos, as suas audiências, e todo um sistema de cooperação e aprendizagem individual e coletiva.

Ao aplicar a noção “mundo da música” a um estudo com uma escala local, Finnegan descortinou todo um oculto sistema de interações (entre músicos, entre ‘mundos’, entre famílias e vizinhos, entre o local e o trans-local/transnacional) alimentado pelas trajetórias individuais de cada um dos músicos.

Neste enquadramento, a noção “música local” tem um significado particular que importa aqui esclarecer uma vez que foi também matricial dos nossos estudos: refere-se a práticas coletivas ativas e reiteradas, comprometidas, frequentemente, com ideias de valorização da localidade e ou responsabilidade social, de continuidade ou transformação de certas visões de mundo. Esta noção pressupõe um recorte espacial micro, por comparação com as escalas de âmbito universal, global, transnacional, nacional, ou regional frequentes na análise social. Permite assim colocar a lente sobre pequenos grupos e músicos singulares ocultos frequentemente nos estudos musicológicos. Ao contrário da noção “música comunitária”, a noção “música local” oferece a percepção de um espaço heterogêneo, de consenso e/ou contestação, não reforça a ideia nostálgica de um coletivo ideal supostamente perdido e pode englobar diferentes mundos em torno de atividades musicais específicas, inclusive grupos com perfis comunitários, de bairro, de associações, ou coletividades. Tal como o estudo de Ruth Finnegan evidenciou a noção “música local” permite, ainda, enquadrar na análise as trajetórias de músicos por diferentes mundos da música. Nós acrescentámos a essas dimensões o diálogo com as escalas transnacional e nacional operacionalizado na música local, patentes nos capítulos assinados por Ana Alcântara, Maria João Lima ou Rui Marques.

Importou-nos perceber as dinâmicas da atividade musical local, não apenas nos momentos efervescentes de apresentação pública, mas também nos tempos resguardados de aprendizagem, acordo e aperfeiçoamento coletivo no qual indivíduos/as trabalham com afinco. Esta abordagem densificou o nosso terreno de pesquisa ao impelir-nos a trazer à análise dimensões menos estudadas como sejam o longo tempo de preparação coletiva e ensaio, um tempo-espaco ocultado na maior parte dos estudos sobre música; e os percursos de mulheres que assumiram papéis de liderança no movimento associativo.

Os estudos de caso aqui apresentados referem-se interações sociais mediadas pelo fazer-música promovidas e realizadas por organizações

musicais voluntárias, ou seja, de iniciativa da sociedade civil, algumas com raízes no movimento associativo que se consolidou em Portugal no século XIX (sobre este assunto ver Esposito 2016; Pestana 2015; neste livro o capítulo de Rui Marques sobre as tunas em Portugal). Este livro evidencia o facto de a sociedade civil participante neste movimento ser, historicamente, masculina e manter, no século XXI uma hiper-masculinização dos órgãos diretivos. É, por isso, um contributo para o estudo das dimensões sociais da participação na vida musical. Este foi também um dos eixos da investigação desenvolvida no âmbito do projeto “A nossa música, o nosso mundo”. Nessa linha, estudamos os modos de participação com a lente colocada no lado dos/as músico/as “amadores”, dos/as maestros/as, dos/as dirigentes das associações, e não tanto no lado dos espectadores ou da sociedade envolvente. Os elementos dos grupos e coletividades em estudo dedicam-se a fazer música, esforçam-se por adquirir competências musicais performativas e, em muitos casos, competências de leitura do pentagrama. O palco (ou a rua, enquanto espaço de apresentação) é o lugar almejado por todos, uma espécie de marco milenar no longo caminho percorrido pelas coletividades musicais, um lugar que os músicos alcançam com o objetivo de prosseguir a caminhada, um lugar para o qual trabalham em aturados e reiterados ensaios, como alguns dos estudos aqui publicados revelam.

Tal como os estudos publicados neste livro ilustram, percebemos que as ações das coletividades e grupos de músicos “amadores” que culminaram em apresentações públicas tiveram impacto na sociedade local onde se estabeleceram, gerando dinâmicas com reflexo na formação de sucessivas gerações de músicos, na produção e gestão cultural, na formação de novos grupos, na luta política e de classes, etc. Ancoradas num relacionamento face-a-face, habilitam a uma melhor integração de todos na sociedade local ao mesmo tempo que exploram, como os estudos aqui publicados bem demonstram, a possibilidade de juntos criarem as suas próprias utopias.

O estudo que desenvolvemos evidencia que a prática musical coletiva reiterada produz competências sociais, densifica o tecido social ao criar novos papéis e ao valorizar certo tipo de competências específicas, transmite e consolida conhecimentos gerais sobre a vida em sociedade e específicos da música, estes últimos habilitando, por vezes, os músicos ao trabalho musical profissional.

O livro começa com o artigo de Maria João Lima sobre a parcial percepção da atividade musical local pelo sistema estatístico nacional. Tomando como estudo de caso os grupos corais amadores, a autora compara os dados fornecidos pelo INE com os resultados de um inquérito aos grupos corais realizado no âmbito de um projeto de investigação desenvolvido a

partir da Universidade de Aveiro. Maria João Lima evidencia que os dados do INE invisibilizam grande parte da atividade dos grupos corais amadores em Portugal e descreve algumas justificativas para essa sub-representação, apelando a um maior rigor no levantamento e classificação e a um compromisso de todos nessa clarificação.

O capítulo seguinte, assinado por Ana Alcântara, é revelador do modo como bandas de música e outros agrupamentos musicais de diferentes tipos de coletividades ocuparam o espaço público ao lado de um movimento operário transnacional. A autora centra a análise num evento específico, a comemoração do 1.º de Maio na cidade de Lisboa, ao longo da última década do século XIX.

Bruno Madureira apresenta um estudo sobre o movimento bandístico em Portugal na década de 60 do século XX, um período menos estudado por ser considerado de decadência ou mesmo crise, dando particular destaque aos recursos humanos, organologia, repertório, contextos performativos e modelo organizacional. O autor analisa o número médio de elementos por banda e de bandas no território nacional e discute o impacto no repertório e atividade das bandas da carência e dificuldade de renovação de instrumentos. A relação entre o repertório, as competências musicais dos maestros e os principais contextos de apresentação pública das bandas é também discutida neste artigo.

No capítulo “Música em Festa!” Carla Minelli apresenta um estudo de caso sobre a “Música de Arnal”, ou seja, a Sociedade Filarmónica Maceirense, uma banda fundada na segunda metade do século XIX. A autora descreve a sua história na interseção com transformações que ocorreram na sociedade local, evidenciando as dinâmicas resultantes de conflitos internos e externos, nomeadamente as decorrentes da constituição da “banda da fábrica” de cimento e de outros agrupamentos musicais locais. Carla Minelli descreve o papel histórico de famílias, regentes e músicos e revela a importância que teve nos anos 80 do século XX, a abertura da banda a mulheres e a criação de uma escola de música.

O texto seguinte, assinado por Cristina Fernandes, dá a conhecer transformações que ocorreram em agrupamentos de instrumentistas de sopro e percussão ao serviço da monarquia entre 1707 e 1834, tais como a Banda Real, os quais viriam a ser uma referência para as bandas oitocentistas, não apenas na semantização de uma sonoridade representativa do poder, como também na dimensão funcional da sua atividade e na definição de um repertório que viria a tornar-se idiomático. A propósito da participação de bandas militares em celebrações da monarquia, a autora discute a sua constituição, contextos de atuação e repertório.

Rui Marques assina o primeiro estudo de âmbito nacional sobre as Tunas. Sustentado numa investigação histórica e de campo, realizada no

âmbito do seu doutoramento, o autor dá a conhecer o processo de constituição destes agrupamentos musicais em Portugal, correlacionando a sua emergência com a expansão e consolidação do associativismo em Portugal. No artigo, o autor dá a conhecer as constituições instrumentais, repertório e contextos de apresentação, sublinhando o modo como desde finais do século XIX até ao presente intervieram na sociedade local.

Moema Macedo analisa o impacto da Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins na sociedade local e no percurso individual dos seus músicos e dá a conhecer um contexto frequentemente oculto às audiências, o da preparação coletiva dos músicos durante os ensaios da orquestra. Desenvolve o estudo a partir das noções “música local” e “caminhos musicais” propostas Ruth Finnegan. A autora descreve ainda o modo como se estrutura esta orquestra e as suas muitas dimensões. Bandolinista profissional, para realizar este estudo Moema Macedo integrou a orquestra tendo participado nas suas atividades, inclusive como solista.

A partir do estudo de caso sobre a Filarmónica Portuguesa de Paris, uma banda criada por migrantes portugueses residentes em Paris, Maria Helena Milheiro analisa representações identitárias veiculadas e negociadas no seio dessa banda. A autora revela a importância do repertório musical para a afirmação da comunidade migrante no país de acolhimento e dá a conhecer redes de relações que sustentam a sua atividade musical.

No capítulo “O ensaio como espaço de preparação” Rui Marques analisa o modo como músicos diferentes na idade, profissão e proficiência musical se preparam coletivamente para as apresentações públicas. O estudo revela que a Tuna agrega músicos não-profissionais, mas cujos itinerários na música perpassam por vários grupos e domínios musicais. A partir da noção “literacias musicais” discute as diferentes e complementares competências de cada um dos músicos e o modo como a maestrina otimiza essa diferença nos arranjos musicais. O autor analisa os códigos e registos de suporte e comunicação do repertório usados pela maestrina e descreve o modo como os músicos os “leem” diferentemente. A Tuna é, como refere o autor, “um contexto de ensino coletivo, pouco hierarquizado e permeável à aprendizagem entre pares”.

Os contextos de ensaio e de aprendizagem de música nas bandas filarmónicas estão no centro da análise do artigo de Rui Bessa. Partindo de um conjunto de entrevistas, o autor descreve processos e métodos de ensino recorrentes nas bandas nas últimas décadas e discute o impacto que tiveram na formação de músicos em localidades distantes de escolas de ensino especializado em música.

A participação das mulheres nos órgãos diretivos das associações musicais é o centro de estudo assinado por Teresa Gentil. A partir de três histórias de vida, a autora analisa e discute os caminhos percorridos por essas mulheres num contexto ainda no século XXI, esmagadoramente

dominado por uma maioria de homens e hiper-masculinizado. A esta condição, a autora contrapõe os casos observados, evidenciando o modo como as três mulheres assumiram lideranças distintivas, ajustadas às suas visões de mundo e à condição de mães e mulheres.

Referências

- Esposito, Francesco. 2016. “*Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal*”: associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853). Lisboa: Edições Colibri.
- Finnegan, Ruth. [1989] 2007. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown and Connecticut: Wesleyan University Press.
- Pestana, Maria do Rosário 2015. *Vozes ao Alto: Cantar em coro em Portugal (1880-2014)*. Lisboa: mpmp.
- Smith, Rosalynd. 2006. “Symphonic Choir: Understanding the Borders of Professionalism”. *Chorus and Community*, edited by Karen Ahlquist, 293-306. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Stebbins, Robert A. 1992. *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*, Montreal: McGill-Queens University Press.

PARA UMA HISTÓRIA DAS TUNAS EM PORTUGAL: MÚSICA, ASSOCIATIVISMO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Rui Marques

Resumo

Este estudo consiste num contributo para aprofundar o conhecimento sobre os fenómenos de emergência, multiplicação e institucionalização de tunas em Portugal. Começo por explorar algumas das dinâmicas que contribuíram para a disseminação de tunas à escala nacional, discutindo os modos através dos quais estes grupos e associações musicais concorreram, a partir das últimas décadas de oitocentos, para estabelecer espaços privilegiados de construção de novos posicionamentos sociais e de intervenção na sociedade local. Por fim examino as especificidades que, ao longo do tempo, caracterizaram as tunas enquanto modelo performativo, identificando as constituições instrumentais, os repertórios musicais e os contextos de apresentação que enformaram a ação destes coletivos musicais.

Introdução

As tunas¹ encontram-se documentadas em Portugal desde as últimas décadas do século XIX, de modo transversal a todo o território, em meios urbanos e rurais. No entanto, estes agrupamentos musicais têm permanecido à margem do interesse académico, inclusive do ponto de vista da historiografia.

¹ Este trabalho insere-se no projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020 – e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia: POCI-01-0145-FEDER-016814 (Ref.ª FCT: PTDC/CPC-MMU/5720/2014).

Como desenvolverei neste artigo, as tunas contribuíram para reforçar e ampliar um movimento de institucionalização de sociabilidades em torno de práticas musicais em curso em Portugal desde meados de oitocentos. Após uma breve síntese sobre a emergência e a consolidação do associativismo musical em Portugal, começo por enquadrar historicamente os fenómenos de emergência e disseminação de tunas, explorando alguns dos modos através dos quais as práticas musicais tecidas no contexto destas coletividades contribuíram para dar corpo a projetos de organização social e potenciaram oportunidades de intervenção dos cidadãos no espaço público.

No seguimento deste enquadramento, exploro as especificidades que, ao longo do tempo, caracterizaram as tunas enquanto modelo performativo, identificando as constituições instrumentais, os repertórios musicais e os contextos de atuação que enformaram a ação destes agrupamentos. A investigação fez sobressair que as tunas configuraram, desde o final do século XIX, um domínio de prática musical intersticial e dinâmico, razão pela qual o enfoque será colocado nas metamorfoses identificadas e nas intersecções entre este e outros domínios de prática musical.

O associativismo musical em Portugal: emergência e consolidação

O *associativismo contemporâneo* afirmou-se no decurso do século XIX como um fenómeno próprio de sociedades em vias de desenvolvimento industrial e crescimento urbano². Em Portugal, o movimento associativo expandiu-se sobretudo a partir de meados de oitocentos, num contexto marcado por profundas transformações sociais. Acompanhando a gradual redução do tempo de trabalho e a crescente procura de espaços e atividades de convívio e lazer, o associativismo diversificou-se nas últimas décadas da monarquia e no início da Primeira República, um período marcado pela expansão quantitativa e espacial de associações de cariz cultural, educativo e recreativo³. A música ocupou um papel central em muitas dessas associações.

² Emprego a expressão *associativismo contemporâneo* com o sentido que lhe é atribuído por Daniel Melo, para distinguir o associativismo que se desenvolveu desde meados do século XIX – com carácter voluntário e com autonomia relativamente ao Estado e/ou a confissões religiosas – de modelos de organização social preponderantes no Antigo Regime, como as irmandades e misericórdias, vocacionadas para a proteção social e para o culto religioso (Melo 2010, 353).

³ Para uma síntese sobre a emergência e a expansão do movimento associativo em Portugal entre meados do século XIX e o início da Primeira República, ver. Marques 2019, 24-27.

A partir do final da primeira metade do século XIX foram constituídas associações com o intuito de contribuir para a “elevação cívica” da população por meio da promoção da instrução, do recreio e da cultura durante o tempo livre do trabalho (Cordeiro 2010, 82). À luz deste ideário progressista⁴ multiplicaram-se em Portugal grupos e associações musicais formalmente organizados como as bandas filarmónicas, os orfeões e as tunas⁵.

Das estudantinas sem estudantes às tunas académicas

O fenómeno das tunas teve uma dimensão transnacional que, segundo a literatura disponível, teve início em Espanha, em meados do século XIX. Por serem maioritariamente constituídos por estudantes, estes grupos musicais foram inicialmente designados *estudiantinas* (Saus, Lagos e Gómez 2003, 23; Coelho *et. al.* 2012, 168; Martín Sárraga 2017, 44-45). Nas últimas décadas do século XIX a palavra “estudiantina” era comumente utilizada para designar grupos musicais de estudantes podendo, contudo, remeter para distintas tipologias musicais⁶.

⁴ Este ideário refletiu-se, por exemplo, nas designações atribuídas a diversas bandas civis, as quais incluem termos que exprimem virtudes e qualidades sociais, como *união, firmeza, amizade, lealdade* ou *harmonia* (Cascão 1998, 446).

⁵ Este fenómeno foi identificado em outros países europeus, sensivelmente no mesmo período temporal. Segundo Vincent Dubois, o movimento orfeónico em França, também estreitamente ligado às classes trabalhadoras, teve o seu auge no período compreendido entre 1850 e a Primeira Guerra Mundial (Dubois, Méon e Pierru 2013, 2). Em Portugal, o movimento filarmónico gerado em torno das bandas civis emergiu na confluência dos ideais do liberalismo, com “o desenvolvimento tecnológico e industrial que tornou acessíveis economicamente e tecnicamente os instrumentos musicais de sopro, a institucionalização das bandas militares, o interesse da igreja por estes agrupamentos musicais nas suas celebrações e festas e o alastramento às classes populares da vivência do tempo de lazer proporcionada pela progressiva conquista de direitos laborais (Pestana 2021); por sua vez, o movimento orfeónico surgiu em finais do século XIX enquadrado nos ideais republicanos, consolidando-se nas primeiras décadas do século seguinte ao ancorar-se no espaço social local, aliando-se aos poderes locais emergentes, tais como os municípios e a imprensa periódica moderna e positiva (Pestana 2015). A institucionalização de sociabilidades em torno de práticas musicais prolongou-se em Portugal sobretudo até à segunda década do século XX (Cordeiro 2010, 82).

⁶ Coelho *et. al.* referem que a palavra ‘estudiantina’ era, na sua aceção original, um nome coletivo utilizado para designar ‘os estudantes’, e exemplificam: “la Estudiantina de la Facultad de...” significava “os estudantes da Faculdade de...” (Coelho *et. al.* 2012, 168). No final do século XIX o termo ‘estudiantina’ foi comumente utilizado para aludir a grupos nos quais preponderavam instrumentos de corda. Todavia, este termo foi também utilizado para designar outros tipos de formações

Na pesquisa que desenvolvi constatei que, no final do século XIX e durante as primeiras décadas do século seguinte, os termos “tuna” e “estudiantina” foram utilizados em Portugal como equivalentes, sendo aplicados, por vezes no mesmo texto, para designar grupos musicais, independentemente de serem ou não constituídos por estudantes⁷. O mesmo sucedeu em Espanha: Saus, Lagos e Gómez referem que a palavra *estudiantina* foi utilizada neste país desde meados do século XIX para aludir a grupos musicais, independentemente de serem compostos por estudantes ou por indivíduos sem ligação ao meio académico (Saus, Lagos e Gómez 2003, 23).

Vários autores sustentam que o sucesso alcançado por grupos musicais de cariz estudantil no âmbito das suas atuações e digressões estimulou um fenómeno de imitação por diversos estratos da sociedade, que se traduziu na emergência de estudantinas⁸ sem qualquer ligação a contextos académicos (Sardinha 2005, 105-107; Coelho *et. al.* 2012, 168; Martín Sárraga 2017, 43). A existência destas *estudiantinas sem estudantes* está documentada em Portugal pelo menos desde a década de 1870⁹.

Os autores da obra *QVID TVNAE? A Tuna Estudantil em Portugal*

musicais. A título de exemplo, a *Estudiantina Suecca* que atuou em Portugal em setembro de 1879 era um quinteto exclusivamente vocal constituído por estudantes da Universidade de Uppsala (*Diario Illustrado* de 21 de setembro de 1879, 2).

⁷ Em 1905 o periódico *A Arte Musical* noticiou que o cônsul do Mónaco em Lisboa tinha dirigido um convite a cinco tunas portuguesas para participarem num “grande concurso internacional de estudantinas” a realizar no principado do Mónaco (*A Arte Musical* de 15 de outubro de 1905, 223). Esse convite foi dirigido à Tuna Académica da Escola Politécnica, à Tuna Académica de Lisboa, à Tuna Comercial de Lisboa, à Tuna do Ateneu Comercial de Lisboa e à Tuna Farense (*Ibid.*).

⁸ Coelho *et. al.* referem o aparecimento de “estudiantinas” episódicas (fenómeno particularmente recorrente nos festejos de Carnaval) e de outras, com carácter permanente e profissional, como a *Estudiantina Fígaro* e a *Estudiantina Pignatelli*, que realizaram digressões pela Europa e pela América, concorrendo assim para a divulgação e generalização deste modelo performativo (Coelho *et. al.* 2012, 168).

⁹ Pedro de Freitas refere a existência de estudantinas em Olhão desde cerca de 1870 (Freitas 1946, 154). Em 1878 foi constituída a *Estudiantina Portuguesa Fígaro*, em Lisboa, após a passagem da *Estudiantina Española Fígaro* por esta cidade (Coelho *et. al.* 2012, 171). No ano seguinte apresentou-se pela primeira vez, na cidade do Porto, a *Estudiantina Portuense* (*Voz do Povo* n.º 23, 1879, 2). Lia Ribeiro documentou a atuação de vários grupos com a designação ‘estudiantina’ em eventos promovidos por Centros Republicanos entre 1881 e 1910 (Ribeiro 2003, 157-223). Em 1905 apresentou-se a *Estudiantina Nicolino Millano* (possivelmente de carácter episódico) nos festejos de Carnaval em Lisboa (*Ilustração Portuguesa* de 13 de março de 1905, 294). Em 1926 foi fundada a *Estudiantina Recreativa de São Domingos de Rana* (Arquivo da CCCR) e, em 1934, uma estudantina em Loulé (*A Arte Musical* de 28 de fevereiro de 1934, 6).

sustentam que a apropriação da designação “estudentina” por agrupamentos musicais constituídos por “não-estudantes” decorreu de uma interpretação abusiva deste conceito¹⁰: inicialmente utilizada para indicar o meio do qual procediam os componentes dos grupos, a palavra “estudentina” passou a designar, genericamente, “orquestra de plectro” ou “grupo musical de cordas”, ou seja, um tipo de formação instrumental (Coelho *et. al.* 2012, 194; Silva 2017, 38).

Segundo os autores que venho a citar, a vulgarização do termo “estudentina” gerava ambiguidades e retirava “aos grupos efetivamente constituídos por estudantes a possibilidade de adquirirem um estatuto próprio” (Coelho *et. al.* 2012, 169). Visando diferenciar-se relativamente a outros grupos, os estudantes recuperaram o termo “tuna” (entretanto caído em desuso), que remetia para o modo de vida dos estudantes que formavam as antigas *bigornias*: os *corredores de tuna* ou *estudiantes de la tuna* (*ibid.*, 194; Martín Sárraga 2017, 43).

Enquanto em Espanha a opção pelo termo “tuna” surtiu o efeito pretendido, permitindo aos grupos musicais constituídos por estudantes diferenciar-se dos demais¹¹, o mesmo não sucedeu em Portugal (Coelho *et. al.* 2012, 194). Jean-Pierre Silva refere que, no nosso país, o termo nunca foi utilizado para designar grupos musicais compostos unicamente por estudantes (Silva 2017, 38). Com efeito, a investigação que realizei permitiu documentar uma ampla apropriação desta designação por coletivos musicais fundados quer em contextos urbanos, quer rurais, sem relação com o meio académico. Para se distinguirem destes grupos os estudantes passaram a justapor ao substantivo “tuna” qualificativos como “académica”, “escolar” ou “universitária”, bem como o nome da instituição de ensino da qual provinham (Coelho *et. al.* 2012, 194; Martín Sárraga 2016, 4).

O papel disseminador das tunas académicas

Os autores da obra *QVID TUNAE?* sustentam que as frequentes digressões de tunas espanholas em Portugal contribuíram para a disseminação deste tipo de grupos musicais à escala da península ibérica. Com efeito, os

¹⁰ Félix Martín Sárraga relaciona a apropriação popular do termo ‘estudentina’ com o aparecimento de “troupe” de Carnaval que envergavam a indumentária dos antigos estudantes e, por esta razão, eram chamadas studentinas (Martín Sárraga 2017, 43). O estudo de Sárraga centra-se exclusivamente no caso espanhol. Todavia, fotografias publicadas em periódicos portugueses, nas quais constam grupos musicais vestidos com trajes studentins, documentam esta prática em Portugal.

¹¹ Designados atualmente *rondallas* e *orquestras de pulso y púa* (Coelho *et. al.* 2012, 118-119).

periódicos dão grande destaque a numerosas visitas de tunas espanholas às principais cidades portuguesas, sobretudo a partir das últimas duas décadas do século XIX¹² (Coelho *et. al.* 2012, 167-172).

Os autores que venho a citar identificaram nestas décadas uma transformação do modelo de organização das tunas: até então grupos voláteis e de carácter episódico¹³, as tunas passaram a constituir-se como instituições permanentes (Coelho *et. al.* 2012, 168). Este processo de institucionalização foi enquadrado pelo movimento associativo de cariz musical que, como acima referi, se consolidou e expandiu na segunda metade do século XIX. Segundo José Alberto Sardinha, a institucionalização das tunas visou dotar estes agrupamentos de estatutos, estruturas hierárquicas e locais de ensaio que permitissem a realização de ensaios regulares e atuações “de boa qualidade musical” (Sardinha 2005, 95).

A Estudantina de Coimbra¹⁴, fundada em 1888, é reconhecida como a primeira tuna com carácter institucional em Portugal. António Manuel Nunes sustenta que a emergência desta entidade marcou “a passagem definitiva da tuna efémera à tuna enquanto grupo organizado que recruta novos associados, seleciona e ensaia repertório, promove espetáculos e digressões e alimenta produção iconográfica” (Nunes *in* Coelho *et. al.* 2012, 13).

¹² Coelho *et. al.* sustentam que o trânsito de estudantes portugueses e espanhóis foi impulsionado a partir de 1890, na sequência do Ultimatum inglês, que veio reforçar “os ideais de uma união ibérica [...] a que o forte sentimento antibritânico dá fôlego” (Coelho *et. al.* 2012, 167). Estes autores referem uma atuação da estudantina da Escola Médica de Lisboa (acompanhada por estudantes do Porto e de Coimbra) realizada em Madrid em 1890, assinalando este evento como “uma das primeiras manifestações académicas de indignação perante o Ultimato que a Inglaterra lançara a Portugal a 11 de janeiro desse ano” (*ibid.*, 191). Este movimento estudantil ocorreu também no sentido Portugal – Espanha (vd. Coelho *et. al.* 2012, 171-228). Francisco García refere várias digressões de tunas portuguesas à cidade de Salamanca durante a primeira década do século XX (García 2015, 12-13; 138-153). Em 1902, ano em que a Tuna Académica de Lisboa se deslocou a esta cidade, o ideal de uma união escolar entre os dois países ibéricos continuava presente (*ibid.*, 149).

¹³ Vários estudos sustentam que até ao final do século XIX a generalidade das tunas tinha uma duração compreendida entre os festejos de Carnaval e os meses de verão (por exemplo Coelho *et. al.* 2012, 168; Nunes *in* Coelho *et. al.* 2012, 12; García 2015, 11).

¹⁴ A Estudantina de Coimbra realizou a sua primeira apresentação pública em abril de 1888, sob a direção de António Simões de Carvalho Barbas. Extinguiu-se em 1891, na sequência de cisões internas. Em 1894 foi fundada a Tuna Académica da Universidade de Coimbra (TAUC), herdeira da experiência de 1888. Sobre a Estudantina de Coimbra e a TAUC ver, por exemplo, Sardinha 2005, 98-101; Granjo 2010, 1285-1287; Nascimento e Nascimento 2010 (período 1888-1913) e Coelho *et. al.* 2012, 173-190 (período 1888-1984).



Figura 1 – Estudantina de Coimbra no ano letivo 1888-1889.
Arquivo da TAUC.

A emergência da Estudantina de Coimbra foi impulsionada por uma digressão realizada pela Tuna de Santiago de Compostela a Portugal, no Carnaval de 1888 (Granja 2010, 1285; Nascimento e Nascimento 2010, 8). De acordo com Coelho *et. al.*, o sucesso alcançado pela tuna compostelana¹⁵ e a conseqüente fundação da Estudantina de Coimbra constituíram um estímulo à criação de tunas em várias localidades portuguesas, com especial incidência naquelas onde existiam instituições de ensino liceal¹⁶

¹⁵ A digressão realizada em 1888 pela Tuna de Santiago de Compostela instigou a constituição de tunas não apenas em Coimbra, mas também em Lisboa e no Porto, cidades em que também se apresentou. Coelho *et. al.* documentaram uma atuação, em 1890, da estudantina da Escola Médica de Lisboa, que identificam como o possível embrião da Tuna Académica de Lisboa, fundada em 1895 (Coelho *et. al.* 2012, 191). Na cidade do Porto, os mesmos autores destacam a fundação da Tuna Académica do Porto, em 1891 (*Ibid*, 214). O efeito “polinizador” da Tuna de Santiago de Compostela refletiu-se inclusivamente em localidades nas quais este grupo não se apresentou: em 1889 atuou no Funchal um grupo dirigido por Augusto José Miguéis com o nome “Tuna Compostelana” (Freitas 2008, 417); em 1890 apresentou-se, na Figueira da Foz, a “Estudantina Figueirense”, que copiou o traje da estudantina compostelana (Coelho *et. al.* 2012, 232); em 1903, nos festejos do Entrudo em Amarante, percorreu as ruas da vila uma “tuna da invocação de S. Gonçalo, imitando a tuna compostelana” (Jornal *Flor do Tâmega* de 1 de março de 1903 *apud* Sardinha 2005, 122).

¹⁶ Coelho *et. al.* documentaram tunas ativas em diversas localidades portuguesas entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Os autores optaram por

(Coelho *et. al.* 2012, 184). A constituição de tunas foi também documentada no espaço lusófono, nomeadamente no Brasil, em Angola, em Macau e em Goa¹⁷.

A pesquisa que desenvolvi permitiu documentar uma ampla multiplicação de tunas em Portugal a partir das últimas décadas do século XIX e até meados do século seguinte. Durante este período, a fundação de grupos e associações musicais designados como “tuna” ocorreu de forma transversal a todo o território nacional e a vários estratos da população. Na verdade, e como adiante desenvolverei, o *boom* de tunas em Portugal não se cingiu a contextos académicos. Contudo, é de supor que os concertos e digressões promovidos por tunas estudantis tenham contribuído decisivamente para a divulgação deste tipo de agrupamento musical. O papel da imprensa periódica nessa divulgação não é despiciendo: ao relatar as apresentações públicas das tunas académicas, salientando a sua ação nos planos artístico e social, os jornais concorreram para a promoção de instrumentos musicais, repertórios e comportamentos associados a este modelo performativo.

A proliferação de tunas à escala nacional enquadra-se num fenómeno social mais amplo. Refiro-me à expansão do associativismo de cariz cultural e recreativo encetada durante o liberalismo e intensificada nos anos que precederam a Implantação da República. Nos próximos subcapítulos identificarei e discutirei algumas das dinâmicas que concorreram para a ampliação deste fenómeno à escala nacional.

“referir as localidades onde existiram simultaneamente tunas de âmbito estudantil (liceal) e civil” (Coelho *et. al.* 2012, 229), entre as quais destacam Beja, Braga, Castelo-Branco, Espinho, Évora, Faro, Figueira da Foz, Funchal, Guarda, Setúbal, Viana do Castelo, Vila Real e Viseu (*Ibid*, 229-237). Os estudos de Manuel Freitas (2008) e Paulo Esteireiro (2010) apresentam também dados sobre várias tunas ativas na Madeira durante os séculos XIX e XX.

¹⁷ No que respeita ao Brasil, foram encontrados dados sobre a Tuna Luso Caixeiral, fundada em Pará em 1903 e posteriormente renomeada Tuna Luso Comercial, em 1926, e Tuna Luso Brasileira, em 1968 (Carvalho 2013, 364); a Tuna da União Sportiva de Manaus, ativa em 1918 (*Ilustração Portuguesa* de 16 de dezembro de 1918, 494) e a Tuna do Orfeão Português do Brasil no Rio de Janeiro, ativa em 1923 (*Ibid*, 17 de fevereiro de 1923, 198). Em Angola existiu a Tuna Luso-Africana de Luanda (*Ibid*, 8 de dezembro de 1923, 786). Coelho *et. al.* expõem dados sobre tunas em Macau, nomeadamente a Tuna Macaense, fundada em 1935, e a Tuna Camélia, ativa nesse mesmo ano (Coelho *et. al.* 2012, 245) e em Goa, designadamente a Tuna do Liceu Nacional Afonso de Albuquerque, ativa no ano letivo 1954-55 (*Ibid*, 248).

As tunas como veículo para a afirmação de identidades profissionais

A análise dos documentos revela que a constituição de tunas por profissionais de uma mesma área de atividade se iniciou no final do século XIX, intensificando-se nas primeiras décadas do século seguinte. Algumas destas tunas surgiram em associações profissionais pré-existentes, como os Ateneus Comerciais. Outras foram instituídas como entidades autónomas, por iniciativa de empregados de uma mesma empresa ou de indivíduos de uma mesma profissão.

A constituição de uma tuna configurou, muitas vezes, um ponto de partida para a edificação de instituições de carácter mais amplo, com um relevante papel social, cultural e educativo. Por esta razão, o termo “tuna” foi utilizado para fazer referência não apenas a agrupamentos musicais, mas também a associações com outras valências para além das tunas, tais como bibliotecas, centros de ensino, grupos dramáticos, grupos excursionistas e outros agrupamentos musicais.

A primeira tuna constituída em contextos profissionais, documentada no âmbito da pesquisa que desenvolvi, foi a Tuna do Diário de Notícias¹⁸, fundada em Lisboa em 1896 por tipógrafos deste jornal. Nas primeiras décadas do século XX foram fundadas tunas exclusivamente constituídas por profissionais de áreas de atividade específicas, tais como comerciantes, operários de fábricas e indústrias gráficas, marceneiros, barbeiros, costureiras ou alfaiates.

Destas tunas, as mais destacadas em jornais locais e regionais e em publicações periódicas especializadas em música eram constituídas por empregados do comércio. Em 1903 a revista *A Arte Musical* destacou a fundação da Tuna Comercial de Lisboa (TCL)¹⁹:

¹⁸ A Tuna do Diário de Notícias foi fundada em abril de 1896 por iniciativa da comissão de representação dos tipógrafos do jornal *Diário de Notícias*. Em 1897, ano em que comemorou o seu 1.º aniversário com uma *matinée* realizada no Teatro da Trindade, era composta por 17 funcionários do *Diário de Notícias*, sob a direção de Francisco Soares Nogueira. Os instrumentos utilizados por esta tuna (bandolins, bandoletas, violas e violão) foram construídos pelo luthier João Grácio. A Tuna do Diário de Notícias dispunha de uma sede na Rua da Atalaia, em Lisboa (Coelho e Silva 1897).

¹⁹ A TCL produziu iconografia (postais ilustrados e fotografias) e programas de concerto. Trata-se da única tuna destacada na obra *História da Música Popular em Portugal*, de Pedro de Freitas, que sustenta que a TCL resultou da fusão de dois grupos de bandolinistas: o da Associação de Caixeiros de Lisboa e o de Alcântara (Freitas 1946, 407-412).

Acaba de fundar-se uma nova aggremação musical, de caracter popular, sob o título de Tuna Commercial de Lisboa, e que como o nome o diz é formada por membros da classe dos empregados de commercio. Compõe-se de 150 executantes, cuja direcção foi confiada ao intelligente professor Miguel Ferreira. A comissão organizadora da Tuna, cuja sede é na Rua do Arco da Bandeira, 76, 2.º, dirigiu ao commercio lisbonense uma circular em que expõe nos seguintes termos os fins da collectividade: – Iniciar o associado n'uma das mais brilhantes e sublimes bellas-artes, a música; proporcionar, quanto possivel, ao associado e sua familia, todas as diversões ao alcance das suas habilitações financeiras, como um sarau anual n'um dos principaes theatros de Lisboa, para o qual o sócio e a família terão livre entrada; reuniões intimas na séde da associação, passeios etc. etc., sempre com a comparencia da tuna (*A Arte Musical* de 15 de novembro de 1903, 248-249).

Segundo esta notícia, a criação da TCL visou congregar os empregados do comércio da capital e respetivas famílias em torno de um projeto de elevação social potenciado pela prática musical. Os dados de que disponho revelam que esta tuna teve atividade contínua entre 1903 e 1909²⁰. Dotada de direções administrativas e sede própria, a TCL projetou oportunidades de sociabilização para os seus membros e alargou o seu plano de ação através da criação de um grupo dramático, de uma orquestra e de um orfeão. A atividade desta tuna estendeu-se também ao plano da educação em áreas como a música, a dança, o francês e a escrituração comercial.

A TCL apresentou-se em eventos realizados na sua sede e em algumas das mais relevantes salas de espetáculos de Lisboa, como o Teatro D. Amélia, o Real Coliseu de Lisboa, o Teatro D. Maria, o Coliseu dos Recreios e o Salão do Conservatório. As notícias revelam que esta tuna participou em saraus promovidos no âmbito de homenagens a figuras de Estado portuguesas e estrangeiras, da receção a grupos congéneres, em concertos de beneficência e em concursos de tunas. A TCL realizou também várias digressões a localidades do centro do país como Leiria, Tomar, Caldas da Rainha, Santarém e à cidade do Porto.

Também na década de 1900 existiu a Tuna do Ateneu Comercial de Lisboa, cuja atividade se encontra documentada em periódicos e progra-

²⁰ Durante este período a Tuna Comercial de Lisboa foi dirigida pelos maestros Miguel Ferreira (1903-1905), Ernesto Ciriaco (1905-1906), Costa Braz (1907) e Nicolau Júnior (1908). Não foram encontrados dados para os anos de 1910 e 1911, o que sugere que a TCL esteve inativa neste período. A TCL foi reorganizada em 1912 (*Echo Musical* de 8 de junho de 1912, 5).



Figura 2 – Tuna Comercial de Lisboa.
Ilustração Portuguesa de 25 de abril de 1904, 397.

mas de concerto produzidos entre 1905 e 1908. Tal como a TCL, este grupo apresentou-se em concertos e saraus (por vezes em conjunto com o Orfeão do Ateneu Comercial) e em concursos de tunas.

Em 1912, a revista *Ilustração Portuguesa* descreveu desta forma uma excursão da Associação dos Caixeiros de Lisboa e respetiva tuna às Caldas da Rainha:

Os caixeiros de Lisboa foram ás Caldas da Rainha n'uma excursão que foi encantadora. Há tempo que os empregados do comercio d'aquella vila desejavam que os seus colegas de Lisboa ali se apresentassem fazendo-se assim a ligação, de há muito [p]rojetada, entre os caixeiros de todo o paiz e que se vae obtendo com estas visitas a diversos pontos. Os excursionistas foram recebidos entusiasticamente trocando-se as mais afectuosas manifestações e sendo muito brilhante a recêção que lhes fizeram. Brevemente aquella coletividade realizará excursões a outras terras do país, onde o mesmo acolhimento lhe será feito realisando assim a obra de solidariedade da numerosa classe dos empregados do comercio portuguez (*Ilustração Portuguesa* de 19 de agosto de 1912, 264).

De acordo com esta notícia, as excursões promovidas pela Associação dos Caixeiros de Lisboa visavam estreitar relações entre comerciantes e associações comerciais de vários pontos do país. Os relatos em periódicos

revelam que as digressões de tunas constituídas por comerciantes foram uma prática comum nas primeiras décadas do século XX, sobretudo entre localidades ligadas pela linha ferroviária. Amplamente noticiadas, estas excursões concorreram para a afirmação desta classe profissional e parecem ter operado um efeito reprodutivo, ao estimular a criação de tunas em diversos pontos do país²¹. Com efeito, a fundação de tunas constituídas por comerciantes ocorreu de forma transversal a todo o território nacional.

No norte do país, a tuna mais destacada pela imprensa periódica foi a Tuna-Orquestra da União dos Empregados do Comércio do Porto, fundada em 1907. Para além de ter realizado vários concertos na cidade do Porto, esta tuna apresentou-se em localidades como Guimarães (1910), Lisboa²² (1912), Braga (1914) e Coimbra (1919). Também na região norte estiveram ativos grupos como a Tuna dos Caixeiros de Guimarães e a Tuna do Grémio dos Empregados no Comércio de Amarante (jornal *Flor do Tâmega* de 27 de novembro de 1910, *apud* Sardinha 2005, 66).

Na cidade de Coimbra existiu a Tuna do Ateneu Comercial de Coimbra. As notícias publicadas pelo jornal *Gazeta de Coimbra* em 1913 e 1914 relatam a participação desta tuna em eventos de angariação de fundos em benefício do Ateneu Comercial, da criação de escolas e de cantinas escolares. A sul do Mondego existiram, no primeiro quartel do século XX, grupos como a Tuna Comercial Torreense (fund. 1904), a Tuna Comercial e Industrial Tomareense (fund. 1909), a Tuna da Associação de Classe dos Empregados no Comércio e Indústria das Caldas da Rainha, a Tuna da Associação dos Empregados de Comércio de Santarém e a Tuna da Associação de Classe dos Caixeiros Leirienses.

²¹ Não foi possível documentar o contexto em que estas tunas emergiram nem sequer, em vários casos, o ano em que foram fundadas. Por conseguinte, os dados recolhidos não permitem estabelecer uma relação entre as digressões da TCL e da TACL e o aparecimento de tunas em outras localidades. Não obstante, a pesquisa em periódicos permitiu-me identificar várias tunas constituídas por comerciantes em várias localidades visitadas por estas tunas no âmbito das suas digressões. A título de exemplo, a TCL visitou Santarém (c. 1905 e 1908), Caldas da Rainha (1905), Leiria (c. 1905), Tomar (c. 1905) e Porto (1907; 1912), e a TACL visitou as Caldas da Rainha (1912).

²² Em setembro de 1912 este grupo deslocou-se à capital, tendo sido recebido pela sua congénere lisboeta, a Tuna Comercial de Lisboa (*Echo Musical* de 16 de setembro de 1912, 5), que nesta altura se encontrava em reorganização (*Ibid.*, 23 de setembro de 1912, 1-2). Tinha, neste ano, 60 instrumentistas (*O Zé*, de 6 de agosto de 1912, 5). No âmbito desta digressão realizou três concertos (um dos quais no Coliseu dos Recreios) sob a direção de Francisco Pinto de Queiroz (*Echo Musical* de 1 de outubro de 1912, 3; *A Arte Musical* de 15 de setembro de 1912, 15; *Ibid.*, 30 de setembro de 1912, 18).

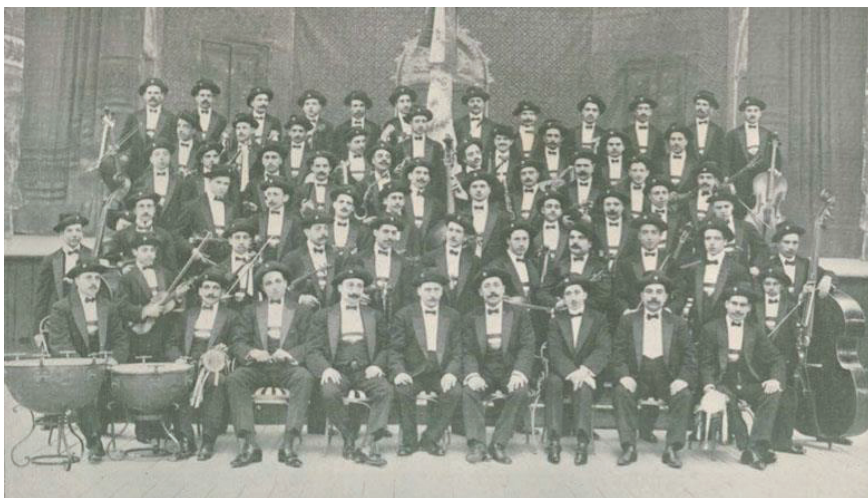


Figura 3 – Tuna-Orquestra da União dos Empregados do Comércio do Porto.
Ilustração Portuguesa de 17 de junho de 1912, 785.

A associação de comerciantes em torno da criação de tunas teve também expressão no Alentejo, onde surgiram grupos como a Tuna Caleira de Montemor, fundada em 1904²³, a Tuna dos Empregados do Comércio de Beja, fundada no mesmo ano (Freitas 1946, 165), a Tuna Comercial e Industrial Eborense (ativa em 1911), e o Orfeão e Tuna do Grupo Desportivo Comércio e Indústria de Elvas (fundado em 1930).

Nas primeiras décadas do século XX surgiram também tunas constituídas por trabalhadores da indústria, tais como a Tuna da Sociedade Operária Instrução e Recreio Joaquim António Aguiar, fundada em Évora em 1900 (SOIR, 2000); a Tuna Operária de Sintra, fundada em 1912 (Ramalho e Morgado 2012, 16-23); a Tuna União Operária, fundada em Coimbra em 1914 (*Gazeta de Coimbra* de 29 de abril de 1914, 3); e a Tuna da Casa dos Trabalhadores de Coimbra, ativa em 1915 (*Ibid*, 27 de novembro de 1915, 3).

O mesmo sucedeu no que respeita a outras áreas de atividade. Refiro-me, por exemplo, à Tuna Fraternal dos Alfaiates de Lisboa, fundada em 1907 (Coelho *et. al.* 2012, 200); à Tuna Musical dos Marceneiros da Portelinha, constituída em 1908 em Fânzeres, no concelho de Gondomar (s.a. 1955, 59); à Tuna Gráfica de Lisboa, fundada em 1913 (*Echo Musical* de 8

²³ A Tuna Caleira de Montemor foi fundada em Montemor-o-Novo em 1904 (Capela e Cruz 2010, 1282). Segundo Pedro de Freitas, foi organizada por “caixeiros” (Freitas 1946, 136). Em 1909 passou a ser denominada “Tuna 1.º de Dezembro”, nome que manteve até cessar atividade, em 1912 (*Ibid*).

de abril de 1913, 109); à Tuna de Oficiais de Barbeiro do Porto, fundada em 1914 (*Ilustração Portuguesa* de 12 de outubro de 1914, 480); à Tuna das Costureiras de Lisboa, ativa em 1914 (Correia 2013, 144); ou à Tuna Louzalense, fundada em 1931 pelos trabalhadores da Sociedade das Minas do Louzal, no concelho de Grândola (*Estatutos da Tuna Louzalense*, 1940).

As tunas no contexto do associativismo republicano

A primeira década do século XX foi marcada pela proliferação de “centros republicanos”, no seio dos quais foram constituídas várias tunas. Estas instituições desempenharam funções diversificadas que, segundo Joaquim Pintassilgo e Maria Manuela Rodrigues, “passavam pela militância política e pela formação ideológica, mas também pela ação cultural e pedagógica” (Pintassilgo e Rodrigues 2013, 624). Os autores que venho a citar notam que a importância atribuída pelos centros republicanos à causa da educação é ilustrada pelo facto de muitos deles terem criado escolas e de incluírem a expressão “centro escolar” na sua denominação (*Ibid.*, 625). Com efeito, estes centros adotaram como prioridades a instrução e a educação, elementos nucleares do projeto de regeneração social promovido pelas elites republicanas (*Ibid.*). Deste projeto fazia parte o estímulo à participação das classes populares em atividades culturais, consideradas um meio privilegiado para a disseminação do ideário republicano.

A historiadora Lia Ribeiro sustenta que a ação dos centros republicanos nos domínios político, eleitoral, lúdico e pedagógico foi reforçada e ampliada através da implementação de um plano de dinamização cultural dirigido às camadas populares (Ribeiro 2011, 18). Segundo esta autora, a promoção de eventos culturais permitiu aos clubes republicanos mobilizar os seus militantes e, simultaneamente, chamar a si novos partidários, quer alastrando a sua atuação para o exterior, quer atraindo a população para as manifestações que decorriam no seu interior (*Ibid.*). De acordo com Lia Ribeiro, o sucesso deste projeto de dinamização cultural beneficiou da articulação entre centros republicanos e outras instituições, nomeadamente associações culturais, recreativas e profissionais que acolheram, nas suas sedes, eventos culturais como récitas, saraus literários, musicais e dramáticos, festas, bailes e excursões (*Ibid.*, 75).

Lia Ribeiro constata também que a relevância atribuída pelos partidários do republicanismo às práticas culturais estimulou a criação, no seio dos clubes republicanos, de secções dedicadas exclusivamente à música, ao teatro ou à dança (Ribeiro 2011, 77). Ao promoverem a constituição de grupos performativos sob a sua tutela, estes centros alcançaram uma progressiva autossuficiência no que respeita à organização de eventos culturais (*Ibid.*, 78). Segundo Ribeiro, estes grupos concorreram para

otimizar o efeito propagandístico dos centros republicanos nos quais estavam inseridos (*Ibid.*). A autora que venho a citar acrescenta que a criação de secções culturais contribuiu para gerar, no interior dos centros republicanos, oportunidades de convivialidade e de estreitamento de laços de sociabilidade, considerados indispensáveis à vida em comunidade e facilitadores da assimilação dos valores democráticos associados ao regime que os republicanos pretendiam implementar (*Ibid.*). O aparecimento destas secções culturais veio também potenciar a intervenção das camadas sociais culturalmente desfavorecidas no espaço de produção, difusão e consumo artístico.

Entre os grupos musicais constituídos como secções de centros republicanos constam várias tunas, cuja atividade está documentada em periódicos publicados na reta final da primeira década do século XX²⁴. Os dados decorrentes da pesquisa realizada por Lia Ribeiro para o período 1881-1910 sugerem que a fundação de tunas vinculadas a agremiações republicanas ocorreu, sobretudo, nos três anos que precederam a Implantação da República.

Em 1907 foram fundadas a Tuna do Centro Escolar Fernão Botto Machado²⁵ (Ribeiro 2011, 58); a Tuna Democrática do Cartaxo, associada ao centro republicano desta localidade (*Ibid.*, 178); a Tuna da Sociedade Promotora de Educação Popular²⁶ (Ribeiro 2003, 289); a Tuna do Centro

²⁴ Lia Ribeiro refere que o movimento associativo republicano sofreu a sua maior crise na década de 90, fruto da Lei Censória de Lopo Vaz, aprovada em 1890. O ano de 1896 marcou o início de uma “nova era” para o movimento republicano, durante a qual o partido se reorganizou gradualmente e o clubismo entrou “em fase de reanimação” (Ribeiro 2011, 42). Segundo Ribeiro, o associativismo republicano expandiu-se com maior expressão a partir de 1906: “perante o cenário ameaçador da ditadura franquista, a resposta republicana traduziu-se no surto associativista corroborado pela variedade de núcleos organizados [...] e pelo carácter diversificado das atividades desenvolvidas” (*Ibid.*, 46).

²⁵ Esta tuna fez a sua primeira apresentação sob a direção do maestro Augusto de Serra Moura, num sarau realizado no Teatro da Trindade a favor das escolas republicanas, promovido pelo Partido Republicano Português (Ribeiro 2003, 170). Ainda em 1907, apresentou-se numa récita promovida pelo Centro Escolar Republicano Capitão Leitão, no salão da Incrível Almadense (Ribeiro 2011, 171) e realizou um sarau a favor do Centro Escolar Botto Machado, no qual estava inserida (*Ibid.*, 175).

²⁶ Na origem desta tuna esteve um grupo de bandolinistas criado em 1905 na Sociedade Promotora de Educação Popular (SPEP) (Ribeiro 2011, 58). A SPEP, instituição de inspiração republicana, foi organizada em 1904 na freguesia de Alcântara, em Lisboa. Do seu plano de ação fazia parte a lecionação de aulas de alfabetização, instrução primária, português, aritmética, escrituração comercial, francês, desenho, labores, música e história. A Tuna da SPEP comemorou o seu primeiro aniversário a 3 de janeiro de 1909. Era, neste ano, dirigida pelo maestro

Republicano Dr. Castelo Branco Saraiva (*Ibid.*, 290); e a Tuna do Centro Escolar António José de Almeida. No ano seguinte foram constituídas a Tuna Democrática 4 de Fevereiro de 1907 Santariense, no Centro Republicano de Santa Iria da Azoia (Ribeiro 2011, 237); a Tuna Democrática de Santarém, ligada ao centro republicano desta localidade (Ribeiro 2003, 290); a Tuna do Centro Republicano do Socorro e a Tuna do Centro Republicano de Alcântara (*Ibid.*). Em 1909 os periódicos dão conta da fundação da Tuna Musical do Centro Escolar Andrade Neves (*Ibid.*, 291) e da primeira apresentação da Tuna Democrática António José de Almeida²⁷, realizada na Sociedade Promotora de Asilos, Creches e Escolas (*Ibid.*, 209). Neste ano estavam também ativas a Tuna Democrática Portuguesa, sediada no Centro Escolar Republicano José Estêvão (Ribeiro 2011, 237) e a Tuna Ordem e Progresso, no Seixal (*Ibid.*, 197). No ano da Implantação da República surgiram a Tuna Democrática “A Liberdade”, vinculada ao Grupo França Borges e a Tuna Democrática Dr. Bernardino Machado (Ribeiro 2003, 292; 2011, 237).

Inseridas numa rede de clubes republicanos que, como atrás referi, foi progressivamente ampliada a outras associações, estas tunas participaram em concertos, récitas literárias, apresentações teatrais e excursões²⁸, bem como em comemorações de natureza cívica promovidas pelas elites republicanas²⁹. Trata-se de eventos ambivalentes, nos quais se cruzavam objetivos de inculcação ideológica e de educação pelas artes, e nos quais a música desempenhava um papel central.

Ao tomar parte nesses eventos, as tunas interpretaram um papel central no projeto de divulgação ideológica e cultural preconizado pelo associativismo republicano. Ademais, a participação ativa nestes grupos contribuía para a elevação artística dos seus elementos. Os eventos em que as tunas se

Alfredo Motta (SPEP 1909, 1).

²⁷ Em 1908 os membros da Tuna do Centro Escolar António José de Almeida desvincularam-se do Centro Republicano que a tutelava e demitiram o maestro. Em 1909, esta tuna ressurgiu como agrupamento musical independente, continuando a existir autonomamente até à Implantação da República com a designação “Tuna Democrática António José de Almeida” (Ribeiro 2011, 58-59; 246).

²⁸ A título de exemplo, a Tuna Fernão Botto-Machado organizou excursões fluviais a localidades como Almada, Barra, Trafaria, Porto Brandão e Vila Franca de Xira. A Tuna Democrática António José de Almeida organizou uma excursão fluvial a Trafaria, Seixal e Vila Franca de Xira. Em 1909, a Tuna Ordem e Progresso acompanhou o grupo excursionista “Os Democráticos” Teófilo Braga à Arrentela, para inaugurar o clube republicano local (Ribeiro 2011, 197-198).

²⁹ Estes eventos assinalavam frequentemente datas simbólicas para o movimento republicano. Refiro-me, por exemplo, a efemérides como a Restauração da Independência, a tentativa revolucionária do Porto, em 1891 (31 de janeiro) ou, a partir de 1911, os aniversários da Implantação da República.

apresentavam visavam também angariar fundos para financiar a atividade das escolas tuteladas pelos centros republicanos (Ribeiro 2011, 269) e para suprir necessidades básicas de estratos mais desfavorecidos da população.

Após a transição para o novo regime muitos centros republicanos interromperam a sua atividade. Todavia, algumas secções culturais perduraram após o encerramento dos centros a que estavam vinculadas (Ribeiro 2011, 58). Com efeito, algumas tunas criadas no seio de clubes republicanos continuaram ativas, como instituições autónomas. A Tuna Democrática Dr. Bernardino Machado, por exemplo, continuava ativa em 1912³⁰. No ano seguinte, a Tuna da Liga das Mulheres Republicanas Portuguesas participou num sarau no Teatro República, em homenagem ao Presidente Manuel de Arriaga (*Echo Musical* de 9 de outubro de 1913, 299). Note-se que alguns centros republicanos continuaram em funcionamento após a Implantação da República. É o caso do Centro Republicano de Santa Clara, em Coimbra, no interior do qual foi fundada, em 1912, a Tuna 5 de Outubro³¹.

O estudo de Lia Ribeiro revela que a fundação de centros republicanos – e, por conseguinte, das secções culturais que neles emergiram – ocorreu sobretudo nas áreas de Lisboa, Porto e Coimbra, tendo as restantes regiões do país permanecido menos representadas (Ribeiro 2011, 49). Ribeiro ressalva, contudo, que este fenómeno se alastrou a localidades periféricas relativamente aos principais centros urbanos, por iniciativa de figuras destacadas do movimento republicano (*Ibid.*)³².

³⁰ Neste ano, a Tuna Democrática Dr. Bernardino Machado comemorou o seu 2.º aniversário, para o qual convidou o seu patrono, Bernardino Machado. O timbre utilizado na correspondência da tuna (que contém um barrete frígio, um dos símbolos do republicanismo) revela que esta instituição adotou a data de 5 de outubro de 1910 como data de fundação (documento disponível na *site* Casa Comum – Fundação Mário Soares, em <http://casacomum.org/cc/visualizador? pasta=06678.013#!1>).

³¹ A Tuna 5 de Outubro estava ligada ao Centro Republicano de Santa Clara, onde realizava os seus ensaios (*Gazeta de Coimbra* de 21 de setembro de 1912, 3). Tinha, no entanto, autonomia relativamente a esta instituição, sendo dotada de corpos gerentes próprios (*Ibid.*, 23 de outubro de 1912, 4). O vínculo desta tuna ao ideal republicano reflete-se, por exemplo, na escolha das datas das suas apresentações públicas: a matinée de “inauguração da tuna” foi realizada no dia do 2.º aniversário da Implantação da República (*Ibid.*, 9 de outubro de 1912, 1) e o primeiro concerto da tuna foi realizado no dia 1 de dezembro do mesmo ano, data comemorativa da Restauração da Independência (*Ibid.*, 23 de outubro de 1912, 4). Em 1912 e 1913 a tuna participou em eventos de angariação de fundos a favor de instituições como a Cantina Escolar de Coimbra e em benefício da causa da instrução. Em 1913, os ensaios da tuna eram realizados na sede do Ateneu Comercial de Coimbra (*Ibid.*, 5 de abril de 1913, 2).

³² Os centros republicanos difundiram-se inclusivamente ao espaço da imigração portuguesa: na pesquisa que desenvolvi encontrei uma fotografia de um grupo com

Tunas no feminino – associativismo feminista e beneficência

No decurso desta investigação, não encontrei qualquer referência a tunas constituídas por indivíduos de ambos os sexos durante a primeira metade do século XX. Na verdade, os registos fotográficos a que acedi revelam que, até à implantação do regime democrático, em 1974, a generalidade das tunas foi constituída apenas por homens. Contudo, foi possível documentar a existência de algumas tunas exclusivamente constituídas por mulheres, nas primeiras décadas do século XX.

Segundo Lia Ribeiro, a Tuna da Sociedade Promotora de Educação Popular era, em 1909, “formada por meninas” (Ribeiro 2011, 58). Foi também possível documentar a existência de duas tunas organizadas no contexto da atividade de associações feministas. Refiro-me à Tuna da Liga das Mulheres Republicanas Portuguesas (*Echo Musical* de 9 de outubro de 1913, 299), constituída por associadas desta instituição, fundada em 1909 (Ramos 1998, 358) e à Tuna das Costureiras de Lisboa que, em 1914, se encontrava federada no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas³³ (Correia 2013, 9; 79; 144).

Entre as tunas constituídas por mulheres, a mais divulgada pela imprensa foi a Grande Tuna Feminina (GTF). Também designada, aquando do seu surgimento, Academia Musical de Amadoras, esta tuna foi fundada em 1907 com o objetivo de promover concertos “única e exclusivamente para fins de beneficência” (*A Arte Musical* de 28 de fevereiro de 1907, 48). A divisa adotada por esta tuna – *Faire le Bien pour Bien Faire* – refletia a sua missão beneficente. A GTF teve como antecedente uma tuna constituída por 27 mulheres, na sua maioria alunas do bandolinista e maestro Alfredo Mântua, que se apresentou em meados de 1906 numa festa a favor do Asilo Feliciano de Castilho para cegos. Em fevereiro de 1907 contava com 43 instrumentistas, sob a direção musical de Alfredo Mântua. Era sua Presidente Honorária a Rainha D. Amélia (*Ibid.*).

A primeira apresentação pública da GTF ocorreu no âmbito de uma “festa de caridade” em benefício do Asilo da Primeira Infância. Este evento, organizado pela própria tuna, foi realizado em março de 1907, no Salão do Real Conservatório de Lisboa (CPEM, 1546). A tuna era, nesta altura, constituída por 39 instrumentistas, sob a direção de Alfredo Mântua (*Ibid.*; *A Arte Musical* de 31 de março de 1907, 80).

as características de uma tuna, vinculado ao Club Republicano Português de New Belford (*Ilustração Portuguesa* de 11 de janeiro de 1916, 92).

³³ O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP) foi fundado em Lisboa em 1914 e dissolvido pelo Estado Novo em 1947 (Correia 2013, 5). Para um estudo aprofundado sobre o CNMP ver a dissertação de mestrado de Rosa de Lurdes Correia (Correia 2013).



Figura 4 – Grande Tuna Feminina. Fotografia publicada no jornal *Brasil – Portugal* de 16 de fevereiro de 1907, 28-29, in Coelho *et. al.* 2012, 211.

A GTF apresentou-se em algumas das mais destacadas instituições e salas de concertos da capital, em eventos de beneficência: em janeiro de 1908 promoveu uma festa dedicada aos seus sócios, no Salão do Teatro D. Maria II, na qual distribuiu peças de vestuário e brinquedos a crianças pobres (CPEM, 1667; *A Arte Musical* de 15 de janeiro de 1908, 1). Em junho do mesmo ano organizou uma “festa de caridade” a favor do Asilo Meninos de S. José, no Salão do Conservatório Real de Lisboa (CPEM, 1774; *A Arte Musical* de 15 de junho de 1908, 119). Em janeiro de 1909 promoveu uma “festa de caridade” dedicada aos sócios e realizada na Sociedade de Geografia de Lisboa (CPEM, 1850), e um “sarau de caridade” a favor dos sobreviventes de um terramoto ocorrido em Itália no mês anterior (*Ibid.*, 1855). Entre 1910 e 1912 a GTF participou em vários “concertos de caridade” realizados na Sociedade de Geografia de Lisboa (*A Arte Musical* de 31 de janeiro de 1910, 22; *Ibid.*, 28 de fevereiro de 1911, 29-30) e promoveu saraus de homenagem ao seu maestro, Alfredo Mântua, realizados no Teatro Nacional D. Maria II (*A Arte Musical* de 30 de junho de 1911, 102; *Echo Musical* de 1 de agosto de 1912, 1-2).

Um fenómeno em expansão – a proliferação de tunas em localidades na periferia dos centros urbanos

As tunas mencionadas nos tópicos anteriores foram constituídas, na sua maioria, nos principais centros urbanos portugueses ou em cidades e vilas de média dimensão. Com efeito, os dados de que disponho sugerem que, nos primeiros anos do século XX, a constituição de tunas foi um fenómeno com uma incidência essencialmente urbana. Porém, este fenómeno rapidamente alastrou a localidades de menor dimensão.

As notícias publicadas em periódicos constituíram uma das principais fontes de informação para documentar e compreender a multiplicação de tunas em Portugal. A pesquisa centrou-se em jornais e revistas especializados em música, bem como em publicações periódicas de âmbito local e regional. Os dados que resultaram dessa pesquisa (complementados depois através da consulta de estatutos de tunas e monografias de localidades) evidenciam que, durante a primeira metade do século XX, o fenómeno de proliferação de tunas em localidades periféricas relativamente aos grandes centros urbanos teve uma dimensão nacional, com particular expressão nas regiões centro e norte do país. No que respeita ao distrito de Coimbra, por exemplo, a pesquisa (naturalmente parcelar) permitiu-me identificar 37 tunas em atividade durante as primeiras quatro décadas desse século.

As notícias nem sempre esclarecem se as tunas às quais aludem tinham um carácter institucional ou se tiveram uma duração apenas episódica. Todavia, os estatutos depositados em bibliotecas e os registos de filiação em confederações de associações atestam que muitas dessas tunas foram organizadas como instituições permanentes, dotadas de direções administrativas, planos de ação e sedes próprias.

Conceição Capela e Leonor Cruz notam que a atividade das tunas entrou em declínio na segunda metade do século XX, por via do surgimento de outros domínios de prática musical e da difusão da rádio e da televisão, fatores que contribuíram para a perda de relevância das tunas e dos eventos em que se apresentavam (Capela e Cruz 2010, 1283). Com efeito, a pesquisa que realizei junto de vários músicos e instituições permitiu-me constatar que muitas tunas cessaram a sua atividade nas décadas de 1940 e 1950. As razões mais comumente apontadas por ex-tunos para a suspensão da atividade das tunas às quais pertenceram prendem-se com a emergência de *jazzes* e *conjuntos de baile* que, regra geral, redundaram na cisão das tunas, mas também com causas como o desaparecimento de figuras centrais das instituições, a emigração, a participação dos jovens na Guerra Colonial e o esmorecimento do associativismo independente durante o período do Estado Novo.

O instrumentário das tunas – metamorfoses e ambiguidades

Os dados que apresentei até este momento ilustram que o fenómeno de proliferação de tunas em Portugal teve a sua máxima expressão entre as últimas décadas do século XIX e meados do século XX. Não obstante o dinamismo destes agrupamentos musicais e a sua ampla implantação em meios urbanos e rurais, de modo transversal a todo o território nacional, os dicionários de música editados em Portugal durante este período não

incluem qualquer definição de tuna³⁴, facto que reflete a indiferença a que estes grupos foram votados em obras de referência sobre música.

Este desinteresse verifica-se também no que respeita aos instrumentos musicais mais frequentes nas tunas. A título de exemplo, num trabalho sobre instrumentação³⁵ publicado na revista *A Arte Musical* em 1930, os instrumentos de tuna são comparados com os instrumentos de orquestra, sendo-lhes atribuída menor importância:

[...] Ao 2.º grupo [instrumentos de cordas dedilhadas] pertencem todos os que são executados por meio de uma palheta (espécie de unha artificial) ou mesmo pelos dedos do executante e dos quais o único que se usa na orquestra, e portanto o mais importante, é a *Harpa*. Os outros, que se empregam em Tunas e nas modernas orquestras de Jazz, são os *Bandolins*, *Bandoletas*, *Banjos*, *Guitarras*, *Violas*, *Violões*, etc., etc., os quais têm apenas uma importância relativa (*A Arte Musical* de 10 de setembro de 1930, 3).

O instrumentário das tunas também não despertou particular interesse no âmbito da etnologia. Na obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Ernesto Veiga de Oliveira afirma que:

“Tunas” são conjuntos instrumentais compostos essencialmente de cordofones, ao serviço da música de género ligeiro, e de feição meramente profana, com exclusão rigorosa de quaisquer funções ou figurações cerimoniais costumeiras. As tunas mostram portanto certos aspectos das rusgas; mas, ao contrário destas, são pouco típicas e sem valor tradicional nem carácter tradicional definido.

Os instrumentos desses conjuntos constituem formas recentes e sem características locais nem populares, embora sejam agora também usados pelo povo (actualmente com sucesso decrescente) a apoiar e muitas vezes até em prejuízo dos velhos cordofones regionais, que vão sendo postos de parte. [...] De facto, as tunas, embora se ajustem a certas formas populares, nomeadamente à música mais simples das terras baixas, e apareçam por vezes ao lado do instrumental característico das rusgas, são sobretudo para conjunto de tipo urbano, tocando canções em voga, fados-canções, danças de sala, etc., e com muita frequência figuram como orquestras em clubes e agremiações recreativas da província, nos seus bailes e diversões [...] (Oliveira 1966, 157).

³⁴ Refiro-me aos dicionários de música de Ernesto Vieira (1890, 1.ª edição) e de Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça (1956).

³⁵ Este trabalho, intitulado “Noções gerais sobre Instrumentação” foi publicado em vários números, sendo o primeiro dedicado à classificação de instrumentos musicais (*A Arte Musical* de 10 de setembro de 1930, 3).

O desinteresse pelo estudo e documentação das tunas decorreu de uma perspetiva essencialista e dicotómica da cultura: as citações acima remetem as tunas para uma posição de subalternidade quando confrontadas com as orquestras “clássicas” e rejeitam o seu “valor tradicional” quando comparadas com as rusgas. Ou seja, as tunas não se enquadraram nos padrões de “erudição” considerados pela musicologia, nem nos padrões de “autenticidade” valorizados pela etnologia.

Na verdade, e como adiante documentarei, as tunas caracterizam-se, desde a sua emergência, pela diversidade da sua constituição instrumental, das obras e géneros musicais que praticam e dos eventos em que se apresentam. Por conseguinte, o termo “tuna” tem vindo a ser utilizado para fazer referência a grupos musicais bastante díspares entre si. O artigo da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* dedicado às tunas reflete esta multiplicidade: Leonor Capela e Conceição Cruz partem de uma abordagem histórica ao fenómeno das tunas para propor uma tipologia de grupos com esta designação (Capela e Cruz 2010, 1282). Estas autoras distinguem entre “tunas tradicionais”, “tunas-orquestra” e “tunas académicas” e categorizam estes grupos em função da sua implantação (urbana ou rural), do meio social do qual provêm os seus elementos, dos eventos em que se apresentaram e dos repertórios musicais que praticaram (*Ibid.*).

Os escassos estudos sobre tunas publicados em Portugal centram-se em grupos musicais com características distintas, nomeadamente tunas tradicionais e tunas académicas³⁶. Não obstante as particularidades de cada tipo de tuna, estes estudos identificam um denominador comum a todas as tunas: a preponderância de cordofones dedilhados³⁷.

³⁶ Refiro-me a estudos sobre as tunas em Portugal. Sobre as tunas tradicionais, também designadas “tocatas” ou “estúrdias”, ver por exemplo, Minhava 1984; Neves e Cristóvão 2001; Castelo-Branco, Neves e Lima 2003; e Sardinha 2005. No que respeita às tunas de cariz estudantil, o trabalho mais abrangente publicado até ao momento é a já citada obra *QVID TVNAE* (Coelho *et. al.* 2012).

³⁷ Veiga de Oliveira incluiu na categoria “instrumentos de tuna” cordofones como o bandolim, o banjolin, a bandoleta, a bandola, a bandolineta, o bandoloncelo, o *liuto*, a mandola, o violão baixo, o bandolão, o violino, o violoncelo, o contrabaixo (rabeção), o violão, a guitarra e o cavaquinho (Oliveira 1966, 157-158). Referindo-se a tunas rurais, circunscritas à região do Marão, José Alberto Sardinha aponta para a coexistência de cordofones dedilhados e friccionados (violinos e bandolins na “parte cantante”, violoncelo e violões na “parte acompanhante”) e para a utilização de outros cordofones, como o banjolin e o cavaquinho e de instrumentos de sopro como a flauta e o clarinete (Sardinha 2005, 219-220). Capela e Cruz referem que as tunas podem incluir instrumentos de corda friccionada, flautas, percussão e uma secção vocal (Capela e Cruz 2010, 1282). Coelho *et. al.* definem “tuna” como um grupo musical composto por “cordofones plectrados, dedilhados e

A pesquisa que desenvolvi permitiu, efetivamente, identificar a prevalência de instrumentos de corda nas tunas documentadas em Portugal durante o período em estudo. O cotejo dos documentos levantados permite sustentar que, ainda no final do século XIX, o termo “tuna” remetia para grupos musicais essencialmente constituídos por cordofones³⁸. Em 1888 a Estudantina de Coimbra – que, como acima referi, é considerada o primeiro grupo português deste género com carácter permanente e institucional³⁹ – era constituída por 40 instrumentistas, dos quais 30 tocavam instrumentos de corda⁴⁰. A Tuna do Diário de Notícias, fundada em Lisboa em 1896, incluía apenas cordofones dedilhados, nomeadamente bandolins, bandoletas, violas e violão (Coelho e Silva 1897, 2).

A preponderância de instrumentos de corda dedilhada está patente na iconografia de tunas ativas nas primeiras décadas do século XX, nas quais predominam os cordofones de plectro. Em 1904, ano em que realizou o seu sarau de apresentação⁴¹, a Tuna Comercial de Lisboa era maioritariamente constituída por instrumentos da família do bandolim (*Ilustração Portuguesa* de 25 de abril de 1904, 397). Em 1907 a maioria das instrumentistas da Grande Tuna Feminina eram bandolinistas⁴² (*O Século* de 14

friccionados, acompanhados de acordeão, flautas e percussão ligeira” e acrescentam que “nos agrupamentos de cariz estudantil, a pandeireta é ícone histórico indispensável” (Coelho *et. al.* 2012, 84).

³⁸ O mesmo foi verificado relativamente ao termo “estudantina” que, como acima referi, foi aplicado como sinónimo de “tuna” desde finais de oitocentos.

³⁹ Em 1879 o periódico portuense *Voz do Povo* noticiou a estreia da Estudantina Portuense, definida como uma “companhia de guitarristas nacionais”. Este grupo, dirigido por J. Antunes, L. Antunes e A. M. Saavedra, era constituído por 21 instrumentistas, designadamente: “7 guitarras, 6 violas francesas, 2 bandolins, 1 violão baixo, 1 requintino, 2 ‘guzlas’ (origem árabe), 1 tímpano e 1 obofone” (*Voz do Povo* n.º 23, 2). Não foi possível confirmar se este grupo musical teve uma atividade continuada.

⁴⁰ De acordo com um manuscrito de 1889 depositado no arquivo da TAUC, este grupo era exclusivamente instrumental e compreendia nove violinos, um violoncelo, um contrabaixo, seis bandolins, 13 violas, um clarinete, duas flautas, um *octavino* e um oboé. A Estudantina de Coimbra contava também com cinco percussionistas (instrumentos não especificados), um “porta-bandeira” e um grupo dramático com três elementos.

⁴¹ A revista *Ilustração Portuguesa* refere-se a esta apresentação como um “sarau magnífico em que pela primeira vez se tocaram os instrumentos de invenção de Miguel Ferreira, bandolão, bandoleta e requinta” (*Ilustração Portuguesa* de 25 de abril de 1904, 397).

⁴² Para além do bandolim e de instrumentos relacionados (como a bandoleta e o bandoloncelo, por exemplo) esta tuna incluiu violinos, violoncelos, ‘violas francesas’ e uma harpa (*O Século*, de 14 de março de 1907; *A Arte Musical* de 31 de março de 1907, 80).

de março de 1907). As fotografias de tunas a que acedi, em publicações periódicas e nos acervos de várias instituições⁴³, evidenciam que os cordofones de plectro ocuparam também um lugar central em tunas sediadas em localidades periféricas relativamente aos grandes centros urbanos.

Em 1908, num texto em que aborda a falta de sociedades orfeónicas em Portugal, Ernesto Vieira refere que:

[...] Em compensação, pululam por todo o país, até nas mais recônditas aldeias, as ‘sociedades philarmónicas’, constituindo bandas de música militar; são também muito populares as ‘tunas’ ou ‘sol-dós’, conjuntos formados principalmente por instrumentos de cordas dedilhadas” (Vieira 1908, 287).

Na base da constituição instrumental das tunas do início do século XX estavam, de facto, os cordofones dedilhados. Estas tunas foram, porém, permeáveis à introdução de instrumentos geralmente associados a outros tipos de agrupamentos musicais. Em 1912 a Tuna-Orquestra da União dos Empregados do Comércio do Porto apresentou-se em Lisboa com uma formação na qual, para além de instrumentos de corda dedilhada, existiam cordofones friccionados e timbales⁴⁴ (*Ilustração Portuguesa* de 17 de junho de 1912, 785; *Echo Musical* de 23 de setembro de 1912, 1).

A constituição instrumental de algumas das tunas documentadas no âmbito da pesquisa que desenvolvi sofreu uma transformação significativa a partir da década de 1930. Essa transformação, que identifiquei ao confrontar fotografias e partituras produzidas em décadas distintas e confirmei por meio da realização de entrevistas a músicos que integraram tunas nas décadas de 1930, 1940 e 1950, consistiu na crescente inclusão de instrumentos de sopro nas tunas e na progressiva substituição dos instrumentos da família do bandolim pelos da família do banjo⁴⁵.

⁴³ Refiro-me, por exemplo, à Tuna Louletana (*Ilustração Portuguesa* de 28 de julho de 1913, 127); à Tuna Pombalense 1.º de Maio (*Ibid.*, 9 de junho de 1923, 726); à Tuna Mozart Luz da Serra Carvalhense (AF-CMC); à Tuna Recreativa Penalvense (AF-SRP); ou à Tuna Mouronhense (AF-TM).

⁴⁴ O facto de este grupo integrar simultaneamente instrumentos musicais característicos das tunas e das orquestras “clássicas” poderá estar na base da adoção da designação “tuna-orquestra”.

⁴⁵ A Tuna de Travanca de Lagos era, no início da década de 1930, constituída por vários bandolins, bandolas, guitarras, violinos e um banjolim (fotografia do acervo pessoal de Isabel Madeira, publicada por João Duarte, no dia 2 de agosto de 2015, no blogue *Travanca com História*, disponível em <http://travancacomhistoria.blogspot.com/2015/08/a-tuna-travanquense.html>). Nos anos 1940 o banjolim tinha sido amplamente adotado em detrimento do bandolim (fotografia do acervo da Casa do Povo de Travanca de Lagos, reproduzida no mesmo blogue). O mesmo se

Como acima referi, a transformação das tunas em grupos musicais com atividade permanente foi acompanhada da sua institucionalização. Dotadas de existência jurídica, corpos sociais e sedes próprias, as tunas ampliaram os seus planos de ação à organização de festas, bailes e récitas. A promoção destes eventos impulsionou, em várias instituições, a constituição de grupos cénicos e de outros grupos musicais, nomeadamente orquestras, bandas e *jazzes*, nos quais eram usados instrumentos de sopro. A coexistência de distintos agrupamentos musicais no seio das mesmas instituições poderá ter concorrido para a introdução de instrumentos de sopro nas tunas. Acresce que muitos maestros de tuna identificados no âmbito desta pesquisa eram também maestros de bandas filarmónicas ou bandas militares. Para além disso, é natural que alguns dos músicos que tocavam em tunas estivessem também ligados a bandas. Esta circunstância, que favoreceu o trânsito de músicos e repertórios entre distintos agrupamentos musicais, pode ter também contribuído para a inclusão de aerofones nas tunas.

Nas entrevistas que me concederam, alguns ex-elementos da Tuna Souselense e da Tuna Recreativa Penalvense esclareceram que a substituição de bandolins e bandolas por instrumentos como o banjolim e a banjola teve como intuito reforçar a intensidade sonora das tunas em eventos realizados ao ar livre⁴⁶. Segundo estes ex-tunos, a insuficiência acústica dos instrumentos da família do bandolim era particularmente evidente no âmbito das *orquestras-jazz* que emergiram no seio de ambas as tunas e nas quais, para além dos membros das tunas, participaram instrumentistas procedentes de bandas filarmónicas sediadas em localidades próximas.

Apesar da permeabilidade das tunas a instrumentos procedentes de outros agrupamentos musicais, é a preponderância de cordofones dedilhados que as define como grupo performativo, diferenciando-as relativamente a formações como as orquestras, as bandas filarmónicas ou os *jazzes*. Os catálogos produzidos por lojas de instrumentos musicais e partituras refletem essa distinção. A título de exemplo, o *Catálogo de Instrumentos Músicos para tuna, orquestra, jazz, etc.* do estabelecimento

verifica relativamente à constituição instrumental da Tuna Recreativa Penalvense que, ca. de 1937 incluía bandolins, bandolas, um violino, guitarras, uma viola baixo e uma flauta e, em 1943, integrava já vários banjolins, em substituição dos bandolins (AF-SRP). A Tuna de Óis da Ribeira era, em 1931, constituída por bandolins, violinos e guitarras. Duas décadas depois mantinham-se apenas os violinos: os bandolins e guitarras deram lugar aos banjos, banjolas e violas-banjo e foram introduzidos instrumentos de sopro como o trompete, o clarinete e os saxofones (AF-AFOR).

⁴⁶ Refiro-me a António Costa, ex-elemento da Tuna Souselense (entr. 2011) e a Casimiro Sancho (entr. 2016), Horácio Martinho (entr. 2016) e Norberto Pereira (entr. 2016), que integraram a Tuna Recreativa Penalvense.

Valentim de Carvalho exhibe os diversos instrumentos pela ordem apresentada no título: as primeiras páginas deste catálogo contêm os preços e características dos instrumentos mais utilizados pelas tunas: bandolins, bandoletas, mandolas, violas, violões baixos, guitarras e cavaquinhos (Valentim de Carvalho s.d., 3-5)⁴⁷. A diferenciação entre instrumentos de banda, tuna, orquestra e *jazz* é também evidente nos anúncios publicitários a lojas de instrumentos musicais e partituras publicados durante a década de 1930 em jornais e revistas especializados em música⁴⁸.

Como acima mencionei, o surgimento de grupos como os *jazzes* e os *conjuntos* contribuiu para o declínio da atividade de algumas tunas, particularmente a partir da década de 1940. Muitas associações culturais e recreativas criadas em torno de tunas suspenderam a sua atividade musical, em alguns casos durante várias décadas. Algumas delas mantiveram, todavia, a sua existência formal e, em alguns casos, outras valências, como grupos cénicos ou desportivos.

As transformações políticas, sociais e financeiras ativadas após a Revolução de Abril de 1974 potenciaram um significativo incremento do associativismo em Portugal. O *boom* associativo do último quartel do século XX traduziu-se não só na fundação de novas associações, mas também na reativação de outras que, apesar de suspensas durante as décadas precedentes, preservaram a sua existência jurídica e as suas sedes. Neste contexto, foram reativadas instituições cuja denominação primitiva incluía a palavra “tuna”. Este termo passou então a ser utilizado em sentido lato, como equivalente de “associação cultural” ou “associação recreativa”⁴⁹. Algumas instituições promoveram a constituição de grupos musi-

⁴⁷ No que respeita a cordofones dedilhados, este catálogo inclui também banjos-bandolins, mandolas-banjos, violas-banjos e banjos-tenores, estes últimos com a indicação “próprios para orquestra de jazz” (Valentim de Carvalho s.d., 3-5).

⁴⁸ De que são exemplo os seguintes anúncios: “Custódio Cardoso Pereira & C.^a – Instrumentos de banda, orquestra e tunas” (*Arte Musical* de 1 de janeiro de 1930, 8); “Casa Musical Portuguesa, Lda. – Instrumentos nacionais e estrangeiros para Banda, Tuna e Orquestra” (*Ibid.*, 1 de maio de 1930, 9); “Casa Gouveia Machado – Instrumentos para Banda, Tuna e Orquestra” (*Ibid.*, 20 de outubro de 1931, 8); “Armazém Musical de Samuel H. Mucznik – Instrumentos para Banda, Tuna e Orquestra” (*Ibid.*); “Dias de Figueiredo & C.^a – Instrumentos para Banda, Orquestra e Tuna, de fabrico nacional e estrangeiro” (*Ibid.*, 20 de agosto de 1932, 4); “Salão Beethoven, Lda. – Instrumentos de Banda, Orquestra e Tuna” (*Ibid.*, 20 de setembro de 1932, 3); “Salão Beethoven, Lda. – Instrumentos para Tuna e Orquestra” (*De Música*, de outubro de 1935, 3); “Olimpio Medina – Os melhores instrumentos para Banda, Orquestra, Tuna e Jazz” (Medina 1936, 5).

⁴⁹ Algumas destas associações não privilegiaram sequer a constituição de grupos instrumentais. É o caso, por exemplo, da Tuna Operária de Sintra, que atualmente [2019] é um clube vocacionado para a promoção de atividades desportivas, ou da

cais que adotaram designações como *orquestra da tuna*, *banda ligeira da tuna*, ou *coro da tuna*. Em outros casos, os grupos musicais criados no seio destas associações foram designados apenas *tuna*. No entanto, a constituição instrumental de muitos desses grupos distanciou-se daquela que, na primeira metade do século, caracterizava as tunas enquanto grupo performativo.

Este fenómeno não foi analisado de forma extensiva no âmbito da investigação que desenvolvi. Porém, no âmbito da minha atividade enquanto maestro de uma tuna, organizei e tomei parte em numerosos intercâmbios e encontros de tunas, em eventos realizados sobretudo nas regiões centro e norte do país. Esta experiência pessoal permitiu-me identificar duas grandes tendências nas tunas criadas ou reorganizadas no decurso das últimas décadas.

A primeira dessas tendências traduz, na minha perspetiva, uma sobreposição do instrumentário das bandas filarmónicas ao das tunas. Com efeito, muitas das tunas ativas no século XXI são maioritariamente constituídas por instrumentos de sopro e de percussão, mais característicos das bandas, aos quais se juntam, em alguns casos, cordofones friccionados. Esta é, na verdade, a constituição instrumental preponderante na maioria das tunas sediadas em concelhos da zona norte do país⁵⁰. Tal como as bandas filarmónicas, estas tunas apresentam-se em concertos e tomam parte em festas religiosas acompanhando arruadas, missas e procissões.

Outra orientação, preponderante na região centro do país, reflete a aproximação das tunas a um modelo performativo divulgado pelas orquestras típicas que emergiram em Portugal nas décadas de 1940 a 1970 (Raposeira e Moreira 2010, 984-985) e, mais recentemente, por grupos de

União Desportiva e Tuna Vilafranquense, que enquadra uma equipa de futebol e um rancho folclórico.

⁵⁰ A Tuna de Óis da Ribeira (Águeda) tem, desde a sua reorganização, na década de 1990, a constituição instrumental típica das bandas filarmónicas. Embora o nome legal desta instituição tenha sido alterado de “Agrupamento Musical Tuna de Óis da Ribeira” para “Associação Filarmónica de Óis da Ribeira” em 2016, o grupo musical continua a ser designado por “tuna” pela população local. A Tuna Musical de Anta (Espinho) é constituída sobretudo por instrumentos de sopro e de percussão, incluindo também cordofones friccionados. O Grupo Musical Estrela de Argoncilhe, também designado Tuna de Argoncilhe (Santa Maria da Feira) tem uma constituição musical idêntica. O mesmo se verifica quanto à Tuna Esperança de Santa Maria de Lamas, que tem também uma secção vocal. Ainda no concelho de Santa Maria da Feira, o Grupo Musical de S. Paio de Oleiros, designado localmente Tuna de Oleiros, tem em atividade uma orquestra de instrumentos de sopro e de corda friccionada, um orfeão e um coro juvenil. A associação Tuna Orfeão de Grijó (Vila Nova de Gaia) tem em funcionamento uma orquestra de sopros designada “Orquestra Ligeira da Tuna Orfeão de Grijó”.

recriação de música tradicional. Algumas tunas adotaram denominações como *tuna popular*, *tuna e cantares* ou *tuna de cantares*. Trata-se de grupos que orientam a sua ação para a representação de tradições locais, através do recurso a instrumentos e repertórios musicais conotados com as localidades e regiões em que estão implantados. As performances destes grupos são geralmente realizadas em palco, com os músicos em pé e dispostos em semicírculo, forma de apresentação análoga à das tunas académicas que emergiram em Portugal a partir do final da década de 1980 (Capela e Cruz 2010, 1283; Coelho *et. al.* 2012 261-289). Estas tunas, que compreendem invariavelmente uma secção vocal, atuam em eventos diversificados como encontros de tunas e de grupos de música tradicional, festas locais e, com alguma frequência, festivais de folclore.

Pelas razões que acima sintetizei, o termo “tuna” é atualmente empregado para fazer referência a grupos muito díspares no que respeita às suas constituições instrumentais, aos repertórios musicais que interpretam e aos contextos em que se apresentam. Esta indefinição gera ambiguidades que dificultam a ação e a afirmação dos grupos musicais mais próximos do modelo performativo que, na primeira metade do século XX, definia as tunas. Refiro-me a grupos musicais exclusivamente instrumentais, maioritariamente constituídos por cordofones dedilhados e dirigidos por um maestro. Embora em menor número, continuam a existir grupos com estas características. Porém, a maioria das tunas em atividade no século XXI – as designadas “tunas tradicionais” e a generalidade das tunas académicas – afasta-se deste modelo. Visando diferenciar-se das demais, algumas tunas alteraram as suas designações⁵¹. Por outro lado, muitos grupos cujo modelo se aproxima daquele que caracterizava as tunas na primeira metade do século XX optaram por denominações como *grupo de cordas*, *grupo de bandolins* ou *orquestra de bandolins e guitarras*.

O repertório das tunas – contextos performativos e intersecções

O conhecimento dos repertórios musicais realizados pelas tunas em Portugal entre o final do século XIX e meados do século XX é dificultado por vários fatores. As publicações periódicas constituem uma importante

⁵¹ No final do século XX a Tuna Académica da Universidade de Coimbra (TAUC), que preservou a sua constituição exclusivamente instrumental, passou a designar-se Orquestra da TAUC, no sentido de se diferenciar das demais tunas académicas (Granjo 2010, 1286-1287). A necessidade de estabelecer uma distinção entre os vários tipos de tunas atualmente existentes poderá inclusive estar na base da utilização de designações como “tuna de bandolins”, “tuna bandolinística” ou “tuna de cordas” que, na verdade, tratam como exceção uma constituição instrumental que, no passado, constituiu a regra.

fonte de informação sobre a atividade das tunas durante este período. Todavia, as notícias divulgadas por essas publicações raramente indicam quais as obras musicais interpretadas pelas tunas. Por outro lado, os dados de que disponho sugerem que muitas tunas não produziram programas de concerto. A inexistência destes programas é particularmente evidente no que respeita às tunas constituídas fora dos grandes centros urbanos. Com efeito, no âmbito da investigação apenas encontrei programas relativos a concertos realizados por algumas tunas sediadas em Lisboa⁵².

Acresce que a atividade da generalidade das tunas foi pontuada por cisões e interregnos que, em muitos casos, conduziram à dispersão e ao extravio dos seus acervos documentais. Por essa razão, as pautas e partituras conservadas nos arquivos das instituições⁵³ são escassas. As poucas partituras que constam desses arquivos não estão datadas, circunstância que dificulta a compreensão da evolução dos repertórios praticados pelas tunas ao longo do tempo.

De acordo com Conceição Capela e Leonor Cruz, as tunas sediadas em meios urbanos atuavam sobretudo em salas de concertos, apresentando arranjos de música erudita europeia dos séculos XVIII e XIX, bem como valsas, rapsódias e mazurcas compostas pelos maestros (Capela e Cruz 2010, 1282). Efetivamente, os programas de concerto a que acedi revelam que algumas tunas sediadas em Lisboa⁵⁴ apresentaram excertos de óperas, bailados, sinfonias e zarzuelas, bem como marchas, *pasacalles*, *pasodobles*, rapsódias de fados, divertimentos, serenatas e fantasias.

O repertório praticado pelas tunas sediadas em localidades rurais abrangia, segundo Capela e Cruz, arranjos de música tradicional, “números” do teatro de revista e obras musicais divulgadas pela rádio, transcritas pelo maestro ou disponibilizadas em pautas comercializadas por lojas de instrumentos musicais (Capela e Cruz 2010, 1282). As pautas que consultei em arquivos de tunas e em espólios de ex-tunos⁵⁵ evidenciam que a música a que se referem Capela e Cruz ocupava, de facto, um lugar central nos repertórios dessas tunas. Desses acervos constam também pautas

⁵² Refiro-me às tunas instituídas fora do âmbito académico.

⁵³ Em algumas destas instituições não foi sequer possível confirmar se as pautas que constam dos seus arquivos se relacionam com tunas ou com outros grupos musicais que com elas coexistiram, nomeadamente ranchos, *jazzes*, orquestras, etc.

⁵⁴ Refiro-me a programas de concertos de grupos como a Tuna do Diário de Notícias (1897), a Tuna da Assembleia Lusitana (1903), a Tuna Comercial de Lisboa (1906, 1907 e 1908), a Tuna do Ateneu Comercial de Lisboa (1906) e a Grande Tuna Feminina (1907, 1908, 1909 e 1912). A maioria destes programas faz parte da *Coleção de Programas de Espetáculos Musicais* (CPEM) compilada por Miguel Ângelo Lambertini, disponível na BNP.

⁵⁵ AP-TS; AP-SRP; AP-TM; AP-AC; AP-CS; AP-NP.

de canções divulgadas pelo cinema, fados, marchas, *pasodobles*, *pasacalles* e valsas, bem como músicas de géneros coreográficos de matriz latino-americana como o bolero, o tango, o choro, o baião ou a marchinha, e de matriz norte-americana, como o *foxtrot*, o *one-step* e o *two-step*.

Ressalvo, contudo, que os documentos que acima referi foram produzidos em décadas diferentes e são manifestamente insuficientes para correlacionar o meio em que as tunas estavam implementadas (urbano/rural) com o tipo de repertório (erudito/popular) que praticavam. Fazê-lo seria dar continuidade a uma perspetiva dicotómica da cultura que tem vindo a remeter o estudo das tunas para *terra de ninguém*.

Na verdade, os dados que resultaram da pesquisa que desenvolvi evidenciam que uma das principais características das tunas é a sua polivalência. Como vimos, as tunas apresentaram-se em concertos e cerimónias cívicas realizados em locais especializados como os teatros, animaram bailes, acompanharam representações dramáticas promovidas por associações locais e tomaram parte em festas de cariz popular, nas quais tocaram, por exemplo, em desfiles. A multiplicidade de géneros e obras musicais tocados pelas tunas refletiu, naturalmente, a pluralidade de eventos e espaços em que se apresentaram. Por conseguinte, as tunas configuraram-se como coletivos musicais altamente plásticos e dinâmicos, em cujas práticas as fronteiras entre as categorias “erudito” e “popular” são ténues.

Os catálogos de lojas de partituras traduzem a pluralidade de géneros musicais praticados pelas tunas. Tomo como exemplo o *Catálogo de Músicas para Banda, Tuna, Solos, etc.* publicado pelo estabelecimento Valentim de Carvalho em 1935. Da secção “Músicas para Tuna” constam arranjos de excertos de óperas, uma sinfonia, rapsódias de fados e canções, *pasacalles*, *pasodobles* e valsas, bem como um maxixe, um tango, um *foxtrot* e um *black bottom* (Valentim de Carvalho 1935, 11). Esta parte do catálogo contém também obras como o hino *A Marselhesa*, frequentemente tocado no final da primeira década do século XX por tunas vinculadas a centros republicanos (Ribeiro 2003, 178) e *Sérénade d’Arlequin a Colombine*, do compositor N. Lambelet, selecionada pelo Conservatório Nacional de Música como peça obrigatória de um concurso de tunas realizado em 1908⁵⁶ (CPEM, 1753; Freitas 1946, 409). O catálogo divulga ainda obras compostas por maestros de tunas, como Costa Braz e Martins da Mota.

⁵⁶ Este concurso foi realizado no Coliseu dos Recreios no âmbito dos Jogos Florais da Cidade de Lisboa (CPEM, 1745). Inscreveram-se a Tuna Comercial de Lisboa, a Tuna Académica de Lisboa, a Tuna do Ateneu Comercial de Lisboa e a Tuna do Centro Escolar Fernão Botto Machado (*A Arte Musical* de 15 de junho de 1908, 119). A Tuna Comercial de Lisboa venceu o primeiro prémio deste concurso com a interpretação da peça acima referida (CPEM, 1753; Freitas 1946, 409).

Como acima referi, a constituição instrumental das tunas era flexível, pelo que não se justificava a produção de pautas e partituras impressas. Por este motivo, as *músicas* para tuna listadas neste e noutros catálogos eram vendidas exclusivamente sob a forma de manuscritos. Este procedimento, que identifiquei em lojas e editoras sediadas em Lisboa, no Porto e em Coimbra, contribuiu para diversificar os repertórios das tunas. Perante a impossibilidade de comercializar obras musicais *cristalizadas* em partituras impressas, estes estabelecimentos ofereciam serviços de transcrição e arranjo de obras musicais, em linha com as constituições instrumentais dos grupos que a eles recorriam. Ao socorrer-se desses serviços as tunas incorporaram nos seus repertórios obras originalmente compostas, por exemplo, para banda filarmónica. O facto de muitos maestros de tuna serem também músicos e maestros de bandas filarmónicas e militares poderá também ter concorrido para a utilização dos mesmos repertórios em ambos os tipos de agrupamentos (Capela e Cruz 2010, 1283).

Nas décadas de 1930 a 1950, as lojas e editoras de pautas e partituras comercializaram também coleções de folhas com transcrições de música vulgarizada por intermédio da rádio, do cinema, da indústria fonográfica e do teatro musical. Encontrei dezenas dessas folhas nos arquivos da Casa Olímpio Medina e do Museu de Etnomúsica da Bairrada, bem como nos acervos das tunas de Souselas e de Penalva de Alva. De acordo com alguns ex-elementos destas tunas, estas pautas correspondem a músicas *em voga* durante estas décadas. Estas músicas foram também objeto de instrumentações realizadas quer por compositores associados a casas comerciais, quer pelos maestros das tunas. Este procedimento permitiu às tunas atualizar continuamente os seus repertórios, de modo a acompanharem a produção musical dos campos hegemónicos da época.

Conclusão

O fenómeno das tunas teve uma dimensão transnacional que, segundo os dados disponíveis, teve início em Espanha em meados do século XIX. Em Portugal, este modelo performativo afirmou-se a partir das últimas décadas de oitocentos, nos principais centros urbanos, nomeadamente Lisboa, Porto e Coimbra. Progressivamente, as tunas alastraram a cidades e vilas de média dimensão e, com maior expressão durante a primeira metade do século XX, a localidades na sua periferia. Em meados do século XX este modelo performativo estava já amplamente disseminado em todo o território nacional.

A multiplicação de tunas em Portugal percorreu vários caminhos. Como documentei, as digressões de tunas académicas espanholas (que se intensificaram no final de oitocentos) e a sua divulgação pela imprensa

periódica concorreram para a disseminação deste modelo performativo. Como vimos, a primeira tuna instituída em Portugal foi criada precisamente no contexto estudantil, em 1888. Na transição para o século XX este fenómeno alargou-se a outras camadas da população portuguesa. Um dos *terrenos* mais férteis para a emergência de tunas foi o associativismo de cariz profissional. Para além da organização de tunas no seio de associações profissionais já existentes, como os Ateneus Comerciais, surgiram várias tunas como instituições autónomas, as quais reuniram funcionários de uma mesma empresa ou indivíduos com idênticas ocupações profissionais. Neste contexto, a prática musical – entendida como fator de desenvolvimento pessoal e de elevação social – potenciou a afirmação de classes profissionais emergentes que, paulatinamente, conquistaram um espaço de produção artística que, até esta altura, estava circunscrito a algumas elites sociais. A multiplicação de tunas em Portugal ocorreu num quadro de profundas transformações políticas e sociais em curso na reta final do século XIX. Nos últimos anos de vigência do regime monárquico os partidários do republicanismo fomentaram a criação de estruturas que, paralelamente à sua atividade política e educativa, desenvolveram uma relevante ação cultural que passou pela criação de secções dedicadas às práticas artísticas, entre as quais várias tunas.

A partir das últimas décadas do século XIX assistiu-se a uma significativa transformação do modelo de organização das tunas. Inicialmente com um carácter informal e episódico, as tunas passaram a constituir-se como grupos formalmente organizados, com existência jurídica e atividade permanente e, em muitos casos, dotados de sedes próprias. A institucionalização das tunas ocorreu no quadro da expansão e consolidação do associativismo musical em Portugal, em curso desde meados de oitocentos, e desenvolveu-se à luz de um ideário progressista e de inspiração iluminista que preconizava, por um lado, a emancipação pela instrução, pelo recreio e pela cultura e, por outro, o estímulo à intervenção dos cidadãos na vida pública. A institucionalização de grupos musicais compreendeu a determinação de normas de funcionamento interno, a instituição de hierarquias e de modelos de gestão baseados em deliberações coletivas, e o envolvimento dos cidadãos na gestão dos recursos das coletividades e no debate sobre assuntos do seu quotidiano. O associativismo musical contribuiu para desenhar modelos alternativos de organização social firmados na organização autónoma e voluntária de grupos de cidadãos que, deste modo, emergem como entidades coletivas, reforçando a sua capacidade de intervir na vida pública.

Em muitas localidades portuguesas, a constituição de um grupo musical estabeleceu o ponto de partida para a edificação de instituições de âmbito mais alargado, com impacto em diversos domínios da vida social. A institucionalização das tunas foi, em muitos casos, acompanhada da

construção ou aquisição de sedes próprias. Estas prerrogativas criaram condições propícias à criação de valências como escolas, bibliotecas e salas de leitura e impulsionaram a organização de secções desportivas, grupos de teatro e de dança e, inclusive, outros grupos musicais. Este dinamismo contribuiu para colocar as tunas no centro da vida social das localidades em que estavam sediadas.

O termo “tuna” tem vindo a ser genericamente utilizado para fazer referência a grupos musicais muito distintos entre si. Os dados coligidos revelam que a característica mais intrínseca destes grupos musicais é, provavelmente, a sua natureza *camaleónica*. Ainda assim, a sistematização desses dados tornou possível elencar algumas das metamorfoses que, ao longo do tempo, enformaram as tunas enquanto modelo performativo, mormente no que respeita a constituições instrumentais, repertórios musicais e contextos de atuação.

Como documentei, as tunas em atividade em Portugal no final do século XIX e nas primeiras décadas do século seguinte eram quase exclusivamente constituídas por cordofones dedilhados. Ainda neste período, as tunas foram permeáveis à introdução de outros instrumentos, nomeadamente cordofones friccionados e instrumentos de sopro da família das madeiras. No decurso da primeira metade do século XX o instrumentário das tunas diversificou-se, por via da crescente inclusão de instrumentos de sopro (incluindo metais) e de percussão. Vários fatores contribuíram para impulsionar esta transformação, designadamente o trânsito de músicos entre tunas e outros grupos musicais, e o facto de muitos maestros de tuna serem oriundos do universo das bandas civis e militares. Acresce que, como acima mencionei, muitas instituições criadas em torno de tunas promoveram a organização de outros grupos musicais. A coexistência de distintos grupos (bandas, orquestras e *jazzes*, por exemplo) no seio destas instituições poderá ter estimulado interseções entre diferentes formações instrumentais.

Durante o período do Estado Novo as tunas experimentaram um período de estagnação, transversal à generalidade das associações populares voluntárias em Portugal. Várias tunas suspenderam a sua atividade musical mantendo, todavia, a sua existência jurídica. O retrocesso do associativismo popular português apenas viria a inverter-se no quadro do regime democrático. A partir dos anos 1980 foram reativadas várias instituições cuja denominação original incluía o termo “tuna”. Em várias localidades portuguesas este termo passou a ser utilizado em sentido lato, como equivalente a “associação cultural”. Neste contexto, surgiram grupos musicais que, embora tenham adotado a designação “tuna”, privilegiaram constituições instrumentais bastante diferenciadas daquela que, no início do século XX, caracterizava as tunas. A ambivalência do conceito ‘tuna’ prevalece na segunda década do século XXI.

O estudo dos repertórios musicais praticados pelas tunas entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX é dificultado pela manifesta escassez de registos escritos. Efetivamente, na pesquisa que desenvolvi, não encontrei partituras editadas para tuna. Esta circunstância decorre do facto de a constituição instrumental das tunas não ser estandarizada, o que inviabilizou a edição de partituras em série para estes agrupamentos. Os manuscritos musicais especificamente produzidos para tuna são igualmente escassos, em virtude de grande parte destes grupos ter passado por interregnos que contribuíram para a dispersão e para o extravio de espólios documentais. Não obstante estas lacunas de informação, os dados coligidos em publicações periódicas, programas de concerto, catálogos de partituras, espólios de tunas e acervos particulares revelam que as tunas configuraram, desde finais do século XIX, um domínio de prática musical no qual se cruzaram obras e géneros conotados com universos musicais e sociais distintos. A multiplicidade de géneros musicais interpretados pelas tunas espelha o dinamismo e a plasticidade que caracterizam este domínio de prática musical: ao longo do tempo, as tunas ajustaram-se a distintos contextos de apresentação, atuando quer em concertos e cerimónias cívicas (em locais especializados como os teatros), quer em bailes e desfiles em contexto de festa (ao ar livre). Esta capacidade de adaptação refletiu-se, naturalmente, na seleção dos repertórios musicais.

Referências bibliográficas

- Borba, Tomás e Fernando Lopes-Graça. 1956. *Dicionário de Música Ilustrado*. Lisboa: Cosmos.
- Capela, Conceição e Leonor Cruz. 2010. “Tuna”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1281-1284. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Carvalho, Marcos A. 2013. “Associativismo luso nas terras das mangueiras: o Grémio Literário Português e a Tuna Luso Caixeiral”. Em *De colonos a imigrantes: i(e)migração portuguesa para o Brasil*, org. José Jobson Arruda et. al., 339-350. São Paulo: Alameda.
- Cascão, Rui. 1998. “Vida Quotidiana e Sociabilidade”. Em *História de Portugal – O Liberalismo*, dir. José Mattoso; coord. Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque, 439-459. Lisboa: Editorial Estampa.
- Coelho, Eduardo, Jean-Pierre Silva, João Paulo Sousa, e Ricardo Tavares. 2012. *QVID TVNAE? A Tuna Estudantil em Portugal*. Porto, Viseu e Lisboa: CoSaGaPe.
- Coelho, Guilherme e José Silva, eds. 1897. *Diário de Notícias – número único comemorativo do 1.º aniversário da Tuna do Diário de Notícias*. Lisboa, 25 de dezembro de 1897.

- Cordeiro, Graça Índias. 2010. “Associações Recreativas”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 82-83. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Correia, Rosa de Lurdes Matias Pires. 2013. “O Conselho nacional das Mulheres Portuguesas: A Principal Associação de Mulheres da Primeira Metade do Século XX (1914-1947)”. Dissertação de Mestrado, FCSH-UNL.
- Dubois, Vincent, Jean-Mathieu Méon e Emmanuel Pierru. 2013. *The Sociology of Wind Bands – Amateur Music Between Cultural Domination and Autonomy*. Surrey e Burlington: Ashgate Publishing.
- Esteireiro, Paulo. 2010. “A difusão do bandolim na Madeira: origem, músicos e repertório (1889-1950)”. *Revista Xarabanda* 18: 3-15.
- Freitas, Manuel Pedro. 2008. “Grupos Musicais Madeirenses entre 1850 e 1974”. Em *A Madeira e a Música – Estudos (c. 1508 – c. 1974)*, coord. Manuel Morais, 401-513. Funchal: Empresa Municipal “Funchal 500 anos”.
- Freitas, Pedro de. 1946. *História da Música Popular em Portugal*. Lisboa: Custódio Cardoso Pereira & C.^a.
- García, Francisco José. 2015. *Orfeones, Tunas y Rondallas en Salamanca a Comienzos del Siglo XX*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia.
- Granje, André. 2010. “Tuna Académica da Universidade de Coimbra”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1285-1287. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Marques, Rui. 2019. “Tunas em Portugal: espaços de construção, negociação e transformação social através da música. Um estudo sobre a Tuna Souselense”. Tese de Doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.
- Martín Sárraga, Félix. 2016. *TVNAE MVNDI – Artículos de Investigación*. Vol. 2. https://www.academia.edu/28727624/TVNAE_MVNDI_Articulos_de_investigacion_n_Vol_2
- Martín Sárraga, Félix. 2017. “Tuna, evolución semántica desde el siglo XVII hasta la actualidad”. *Legajos de Tuna* 1: 42-49.
- Medina, Olímpio. 1936. *Prò-Música – Fôlha de propaganda e divulgação musical*. Coimbra: Casa Olímpio Medina.
- Melo, Daniel. 2010. “A força do povo: *photomaton* do associativismo popular”. Em *Como se faz um Povo*, coord. José Neves, 353-367. Lisboa: Edições Tinta da China.
- Melo, Daniel. 2013. “Associações e Clubes Recreativos”. Em *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, coord. Maria Fernanda Rollo, 289-295. Lisboa: Assembleia da República.
- Minhava, Ângelo. 1984. *Duas Tunas em Paralelo (Ermelo-Carvalhais)*. Vila Real: Minerva Transmontana.
- Nascimento, António J. e José A. Nascimento. 2010. *Estudantes de Coimbra em Orquestra: Tuna Académica da Universidade de Coimbra (1888-1913) e Associação dos Antigos Tunos da Universidade de Coimbra (1895-2010)*. Coimbra: TAUC/ AATUC.
- Neves, José e Artur Cristóvão. 2001. “Música Tradicional como Traço de Identidade do Mundo Rural: Um Estudo de Quatro Tunas”. Em *Atas do I Congresso de Estudos Rurais*. Vila Real, UTAD.

- Oliveira, Ernesto Veiga de. 1966. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pestana, Maria do Rosário, coord. 2015. *Vozes ao Alto. Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. Lisboa: mpmp.
- Pintassilgo, Joaquim e Maria Manuela Rodrigues. 2013. “Centros Escolares Republicanos”. Em *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, ed. Maria Fernanda Rollo, 624-628. Lisboa: Assembleia da República.
- Ramalho, Hélder e Fernando Morgado. 2012. *Tuna Operária de Sintra: 100 anos de Recreio, Cultura e Desporto*. Sintra: Tuna Operária de Sintra.
- Ramos, Rui. 1988. *A Segunda Fundação (1890-1926)*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Raposeira, Carla e Pedro Moreira. 2010. “Orquestra Típica”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 948-949. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ribeiro, Lia Sá Paulo. 2003. “A Popularização da Cultura Republicana: 1881-1910”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.
- Ribeiro, Lia Sá Paulo. 2011. *A Popularização da Cultura Republicana (1881-1910)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- S.a. 1955. *Número Comemorativo do 38.º Aniversário do Orfeão de Gondomar*. Gondomar: s.e.
- Sardinha, José Alberto. 2005. *Tunas do Marão*. Vila Verde: Tradisom.
- Saus, Antonio Luis Morán, José Manuel García Lagos e Emigdio Cano Gómez. 2003. *Cancionero de Estudiantes de la Tuna – El Cantar Estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Silva, Jean-Pierre. 2017. “Portugal – Un Museo vivo de la Tradición Tunantesca”. *Legajos de Tuna 1*: 37-41.
- SOIR – Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António d’Aguiar. 2000. *Revista do Centenário*. Évora: SOIR.
- Sociedade Promotora de Educação Popular. 1909. *A Tuna – Número único comemorativo do 1.º aniversário da Tuna da Sociedade Promotora de Educação Popular*. Lisboa: Sociedade Promotora de Educação Popular.
- Tuna Louzalenense. 1940. *Estatutos da Tuna Louzalenense*. 1940. Louzal: Tuna Louzalenense.
- Valentim de Carvalho. s.d. *Catálogo de Instrumentos Musicos para tuna, orquestra, jazz, etc*. Lisboa: Valentim de Carvalho.
- Valentim de Carvalho. 1935. *Catálogo de Músicas para Banda, Tuna, Solos, etc*. Lisboa: Edições Neuphart.
- Vieira, Ernesto. 1890. *Diccionario Musical: Contendo todos os termos technicos*. Lisboa: Gazeta Musical de Lisboa.
- Vieira, Ernesto. 1908. “A música em Portugal”. Em *Notas sobre Portugal. Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Publicações periódicas citadas

- A Arte Musical: revista publicada quinzenalmente* (1899-1915)
- A Arte Musical – Órgão Defensor dos Músicos Portugueses* (1930-1948)
- De Música – Publicação mensal* (1935)

Diario Illustrado (1872-1911)
Echo Musical: órgão defensor dos musicos portugueses (1911-1931)
Gazeta de Coimbra (1910-1930)
Ilustração Portuguesa (1903-1924)
O Século
O Zé (1910-1915)
Voz do Povo (1879)

Fontes da Internet

Fundação Mário Soares. s.d. “Casa Comum”. Acedido a 19 de novembro de 2021.

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06678.013>

Entrevistas

António Costa (2011, 16 de fevereiro, Coimbra).
Casimiro Sancho (2016, 10 de julho, Santo António do Alva).
Horácio Marques Martinho (2016, 17 de janeiro, Penalva de Alva).
Norberto Pereira (2016, 29 de maio, Penalva de Alva).

Lista de siglas

AF-AFOR – Arquivo fotográfico da Associação Filarmónica de Óis da Ribeira.
AF-CMC – Arquivo fotográfico da Comissão de Melhoramentos da Carvalha.
AF-SRP – Arquivo fotográfico da Sociedade Recreativa Penalvense.
AF-TM – Arquivo fotográfico da Tuna Mouronhense.
AP-AC – Acervo pessoal de António Costa (à guarda da Tuna Souselense).
AP-CS – Acervo pessoal de Casimiro Sancho.
AP-NP – Acervo pessoal de Norberto Pereira.
AP-SRP – Arquivo de partituras da Sociedade Recreativa Penalvense.
AP-TM – Arquivo de partituras da Tuna Mouronhense.
AP-TS – Arquivo de partituras da Tuna Souselense.
CCCRD – Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto.
CPEM – Coleção de Programas de Espetáculos Musicais compilada por Miguel Ângelo Lambertini (1736-1916), depositada na Biblioteca Nacional de Portugal.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Ana Alcântara é doutorada em História Contemporânea, pela FCSH-UNL. Tem mestrado em Ciência e Sistemas de Informação Geográfica (ISEGI – UNL) e licenciatura em História variante Arqueologia (FCSH-UNL). É docente na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal desde 2018 e investigadora do Instituto de História Contemporânea (FCSH-UNL) deste 2008. Tem-se dedicado ao estudo da História Urbana, do Operariado, da Indústria e dos Transportes portugueses no período final do século XIX/início do século XX e à aplicação das Humanidades Digitais à investigação histórica, por entender o território, o espaço físico habitado pelas comunidades, como variável fundamental para a compreensão dos fenómenos e processos históricos.

Bruno Madureira é licenciado em Ciências Musicais e Mestre em Ensino de Educação Musical pela FCSH-UNL e Doutorado em Estudos Artísticos na FLUC, investigador no HTC (CEF). É membro da Banda da Força Aérea e investigador integrado no projecto *A Nossa Música, o nosso mundo: associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)*, financiado pela FCT (PTDC/CPC-MMU/5720/2014).

Carla Minelli estudou Flauta Transversal e Musicologia na Universidade de Bolonha. Na década de '90, participou no *Progetto Tropica* (Universidade de Bolonha), realizando estudos sobre os rituais e a música de vários grupos indígenas da Amazônia. Desde 1997 vive em Lisboa. Em 2014 doutorou-se em Etnomusicologia (FCSH-UNL), com a dissertação “Sem música não há festa! Apresentação e participação cívica entre compromissos e brio na Pócarixa”. Atualmente, os seus interesses abrangem também a música no século XVIII em Lisboa. É professora no Agrupamento Escolas Eça de Queirós da capital.

Cristina Fernandes é investigadora contratada no INET-md, NOVA FCSH. Entre 2011 e 2017 realizou um pós-doutoramento sobre as práticas musicais e o cerimonial da Capela Real e Patriarcal de Lisboa (1716-1834), com uma bolsa da FCT, e entre 2015 e 2017 coordenou a linha temática do INET-md “Abordagens Históricas à Performance Musical”. Faz parte da equipa do

projecto europeu *PerformArt-Promoting, Patronising and Practising the Arts in Roman Aristocratic Families (1644-1740)* (CNRS, ÉFR-Rome, financiado pelo ERC) e é co-IR do projecto *PROFMUS-Ser Músico em Portugal: a condição sócio-profissional dos músicos em Lisboa* (NOVA FCSH/FCT). Tem publicado sobre diversos temas relacionados com a música e a cultura no século XVIII, com destaque para as relações musicais entre Portugal, Espanha e Itália. Leccionou em vários estabelecimentos de ensino, incluindo a Escola das Artes – UCP (Porto) e o departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. É crítica de música do jornal Público.

Maria Helena Milheiro é licenciada em Educação Musical do Ensino Básico (Escola Superior de Educação de Coimbra – 2007) e em Musicologia (Universidade do Minho – 2011) e mestre em Etnomusicologia (Universidade de Aveiro – 2013). Atualmente é doutoranda no programa “Música como Cultura e Cognição” (FCSH-NOVA), financiado pela FCT, tendo cossupervisão pela Universidade do Luxemburgo. Neste contexto desenvolveu trabalho de campo com observação participante na Filarmónica Portuguesa de Paris. Integra o Inet-md desde 2012, tendo participado em projetos de investigação no mesmo. Desde janeiro 2019 integra o ‘Advisory Board’ da Sociedade Internacional para a Investigação e Promoção de Música de Sopros (IGEB), como representante de país.

Maria João Lima é, desde 2013, assistente de investigação no CIES-Iscte e, desde 2018, investigadora do OPAC-Observatório Português das Atividades Culturais. Está atualmente a concluir o seu doutoramento em Sociologia, pelo Iscte, com uma tese sobre participação em coros amadores em Portugal. É mestre em Etnomusicologia e licenciada em Ciências Musicais pela FCSH-UNL. Foi investigadora do INET-MD (1995-2000) e do Observatório das Atividades Culturais (2001-2013). Tem colaborado em diversos estudos e publicações sobre políticas culturais locais e nacionais, públicos da cultura e participação cultural.

Maria do Rosário Pestana é professora Auxiliar na Universidade de Aveiro e integra o INET-md. Etnomusicóloga, desenvolve investigação sobre folclore e folclorização, música e emigração, música de expressão local e indústrias culturais. Coordenou o projeto “A música no meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)” e coordena atualmente dois projetos também financiados pela FCT: “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” e “Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI”.

Moema Macedo é bandolinista, licenciada em Música pela Universidade Federal de Pernambuco e mestre em Musicologia pela Universidade de Aveiro. Leciona bandolim Conservatório Pernambucano de Música e na Rede Municipal de Olinda. Participou como 1.º Bandolim na Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins (OPGB) no Porto, de setembro de 2015 a janeiro de 2018. Gravou vários CDs e participou em vários estágios e festivais nacionais e internacionais de música, tais como MIMO – Mostra Internacional de Música em Olinda, FITO – Festival Internacional de Teatro de Objeto, III Festival de Música de Plectro – Portugal, IV Festival Internacional de Música de Plectro – Portugal, III Estágio Internacional da OPGBAC com o Professor de Bandolim Daniel Ahlert – Portugal.

Rui Bessa concluiu o Doutoramento em Ciências Musicais em 2009 pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Mestrado em Ciências Musicais em 2001 pela mesma Universidade e Licenciatura em Professores do Ensino Básico – Variante Educação Musical em 1996 pelo Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação. É Professor Adjunto no Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação. Publicou artigos em revistas especializadas. Possui capítulos de livros. É docente nas áreas da História da Música, Pedagogia Musical, Formação de professores de música, educadores de infância e professores do 1.º ciclo. Nas suas atividades investigativas interagiu com vários colaboradores em coautorias de trabalhos científicos.

Rui Marques atua como investigador no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/ Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) e como docente na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. É licenciado e mestre em Educação Musical (ESEC-IPC) e mestre em Ensino de Música, com especialização em Teoria e Formação Musical (DeCA-UA). Em 2019, concluiu o doutoramento em Música, na área de especialização em Etnomusicologia (DeCA-UA), com a defesa de uma tese intitulada “Tunas em Portugal: espaços de construção, negociação e transformação social através da música. Um estudo sobre a Tuna Souselense”, realizada sob a orientação científica de Maria do Rosário Pestana e coorientação de Daniel Melo. Integra as equipas dos projetos “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” e “EcoMusic – Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI”, em curso na Universidade de Aveiro.

Teresa Gentil é compositora, intérprete e investigadora. É atualmente doutoranda em etnomusicologia e bolseira de investigação com o financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT – SFRH/BD/137392/2018). É mestre em etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa, licenciada em composição pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Porto) e pós-graduada em Educação – Conceção e Desenvolvimento de Projetos Artísticos e Culturais pela Universidade dos Açores. Compõe para orquestra, teatro, teatro musical, cinema, dança e colabora regularmente com o serviço educativo da Casa da Música, Fábrica das Artes (Centro Cultural de Belém), Plano Nacional de Leitura e Plano Nacional das Artes. Obras da sua autoria foram já apresentadas na Fundação Calouste Gulbenkian, no Teatro Nacional D. Maria II, no Teatro São Luís (Lisboa), Teatro Viriato (Viseu), Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), Théâtre de la Ville (Paris), entre outros. Tem editados cinco álbuns de música original tendo sido distinguida com o prémio Labjovem/Teatro e Labjovem/Música, atribuído pelo Governo Regional dos Açores, e com o prémio Zeca Afonso, atribuído pela Câmara Municipal de Almada.

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

Rua Major João Luís de Moura, Famões Park
– ARMAZEM AB – 1685 - 650 Famões
TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**
www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt
