UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES

DOUTORAMENTO EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

Ser-se, sentir-se, cantar-se: música e inclusão – olhares sobre projetos do Serviço Educativo da Casa da Música

Marta Dias Terra Rodrigues da Silva

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Doutora em Educação Artística, sob orientação da Professora Doutora Teresa Medina

2017

Agradecimentos

Obrigada...

Agradeço a todas as pessoas que me acompanharam neste percurso e o tornaram possível:

À minha família, por tudo.

À minha orientadora, Professora Doutora Teresa Medina, sempre presente para ouvir, analisar, dar contributos importantes e, também, para amparar as angústias…

A todos os meus professores e professoras do Doutoramento em Educação Artística, que proporcionaram momentos de debate e reflexão em torno da educação artística e contribuíram para um posicionamento pessoal perante esta e, necessariamente, perante o mundo, em especial ao Diretor e Professor Doutor José Paiva, cuja visão permitiu este Curso, com características ímpares.

Ao Jorge Prendas, pela total abertura e disponibilidade, por tão bem me ter acolhido na Casa da Música e no Serviço Educativo, e à sua equipa, especialmente à Anabela Leite pela sua disponibilidade constante.

A todas as pessoas que comigo partilharam as suas experiências e opiniões e tornaram esta partilha no que pode ser um debate mais amplo e profícuo, em particular aos participantes - isto não seria possível sem a vossa voz.

Ao Som da Rua

...obrigada.

Resumo

A tese que aqui se apresenta parte da necessidade sentida de aprofundar o conhecimento sobre projetos artísticos, com pressupostos de inclusão, dirigidos a comunidades ou grupos de pessoas específicas Para o efeito, a investigação desenvolvida, no âmbito do Doutoramento em Educação Artística da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, teve como objetivo central compreender como se desenvolvem dois dos projetos do Serviço Educativo da Casa da Música, os projetos Som da Rua e A Casa Vai a Casa (com foco nas ações realizadas nos bairros da Biquinha e do Seixo), procurando analisar, de uma forma global, a sua relevância para a formação, expressão e construção identitária das pessoas que nele participam.

Metodologicamente, a investigação foi desenvolvida no terreno, por um período de tempo alargado (2013-2017), por via da observação participante de várias ações, da interação com os diferentes intervenientes e com a recolha dos seus testemunhos e narrativas – mobilizadores das suas experiências e opiniões face ao projeto em que participam.

No nosso itinerário, percorremos não só os caminhos da arte e da educação, como dimensões que estão muitas vezes profundamente implicadas na vida das pessoas e no cerne das grandes problemáticas sociais (pobreza, exclusão social…) e dos desafios que nos afrontam, mas também enquanto projetos artísticos que, visando o trabalho com comunidades, podem ser portadores de mudanças positivas e significantes para estas e para os participantes envolvidos.

Neste quadro, assumiu-se como muito relevante a mobilização, ao longo da tese, de discursos de alguns dos principais intervenientes dos projetos em análise.

Palavras-chave: educação artística; música comunitária; inclusão social; Casa da Música.

Résumé

La Thèse en cours aborde l´exigence ressentie d´approfondir une connaissance plus spécifique et rigoureuse sur les projets artistiques, qui visent l´inclusion, dirigés aux communautés ou à des groupes de personnes spécifiques. Dans ce sens, l´investigation développée dans le domaine de ce Doctorat en Éducation Artistique de la Faculté de Beaux-Arts de l´Université de Porto, a eu comme objectif central comprendre comment se déroulent deux des projets du Service Éducatif de Casa da Música: «Le Son de Rue» et «La Maison Va à la Maison» (des études fondées sur les interventions réalisées dans les quartiers Biquinha et Seixo. On vise analyser, d´une forme globale, son impact sur la formation, l´expression et la construction d´identité des personnes qui participent dans ces projets.

Méthodologiquement, l´investigation a été développée « in loco » pendant une période élargie (2013-2017), ayant comme stratégies l´observation participative dans plusieurs activités, l´interaction avec les différents intervenants, ainsi comme le registre de témoignages et récits, représentatifs de leurs expériences et opinions en ce qui concerne le projet en question.

Cet itinéraire franchit non seulement les domaines de l´Art, de l´Éducation, ainsi comme toutes les dimensions qui sont profondément impliquées dans la vie des personnes et à l´origine des grandes problématiques sociales (la pauvreté, l´exclusion sociale…) et des défis affrontés. Néanmoins, en tant que projets artistiques, ils visent un travail précieux au sein des communautés, une perspective de changements positifs et significatifs pour tous les participants.

C´est pourquoi, le recueil de leurs témoignages au cours du développement de la thèse a assumé une importante primordiale et fondamentale pour l´analyse des projets en question.

Mots-clés: éducation artistique, musique communautaire, inclusion sociale, Casa da Música.

Lista de Imagens

Imagem 1 - Augusto Boal e Teatro do Oprimido, em Paris (1975). Autor Desconhecido. [Fonte: http://www.funarte.gov.br] 46

Imagem 2 - Imagem do Filme "Mudar de Vida" (1966), de Paulo Rocha. [Fonte: http://artigosjornaljoaosemana.blogspot.pt] 49

Imagem 3 - Construção do edifício da Casa da Música, da autoria do Arquiteto Rem Koolhas. Fonte: http://www.casadamusica.com. 72

Imagem 4 - Casa da Música, imagem do exterior. Fonte: Casa da Música. 73

Imagem 5 - Casa da Música, Sala Suggia. Fonte: Casa da Música. 74

Imagem 6 - BébéGrigri. Fonte: Casa da Música, autor – João Messias 85

Imagem 7 - BébéGrigri. Fonte: Casa da Música, autor – João Messias 85

Imagem 8 - Coro Infantil Casa da Música. Fonte: Casa da Música, autor - Alexandre Delmar 86

Imagem 9 - Concerto Final do Coro Infantil Casa da Música. Fonte: Casa da Música, autor - Alexandre Delmar 86

Imagem 10 - Nova Música Para Novos Públicos. Concerto do SdR com Remix Ensenble CdM. Compositor: Daniel Moreira. Maestro: Peter Rundel. Dezembro de 2016. Fonte: Casa da Música, autor – Alexandre Delmar 89

Imagem 11 - Concerto do SdR nos 10 Anos da CdM. Abril de 2015. Fonte: Casa da Música, autor - António Alte da Veiga 89

Imagem 12 – A Casa Vai A Casa. Fonte: Casa da Música, autor – João Messias 90

Imagem 13 – A Casa Vai A Casa. Fonte: Casa da Música, autor – João Messias 90

Imagem 14 - Romani. Espetáculo na Casa da Música, abril de 2015. Fonte: Casa da Música, autor - João Messias 91

Imagem 15 - Romani. Espetáculo na Casa da Música, abril de 2015. Fonte: Casa da Música, autor - João Messias 91

Lista de Abreviaturas e Siglas

ACVAC – A Casa Vai a Casa

ADEIMA – Associação para o Desenvolvimento Integrado de Matosinhos

BOC – Birmingham Opera Company

CdM – Casa da Música

CMM – Câmara Municipal de Matosinhos

RSI – Rendimento Social de Inserção

SdR – Som da Rua

SE – Serviço Educativo

Índice

Introdução 15

1. Digressões em torno da educação artística 23

1.1 Começo 25
1.2 A importância da educação artística 28
1.3 Arte e Política 31
1.4 Comunidade, Música e Arte Participativa 39

2. Inclusão, Exclusão… Noções, condições e implicações 53

3. A Casa da Música e o Serviço Educativo 69

3.1 Génese……71
3.2 Fundação Casa da Música……..74
3.3 O Serviço Educativo da Casa da Música……..76

4. Percurso Metodológico 93

4.1 Da delineação à ação 95
4.2 Do início da investigação no terreno à metodologia desenvolvida na investigação 102
4.2.1 A Casa Vai a Casa 106
4.2.2 Orquestra Som da Rua 113

5. Vozes – ouvir e analisar. Em torno do discurso dos intervenientes 119

5.1 Dimensão educativa dos projetos: processos de formação e de valorização pessoal 123
5.1.1 perceções dos participantes 123
5.1.2 perceções das técnicas sociais 145
5.1.3 perceções dos formadores 160
5.2 Dimensão inclusiva: papel dos projetos na inclusão social 169
5.2.1 perceções dos participantes 169
5.2.2 perceções das técnicas sociais 172
5.2.3 perceções dos formadores 176
5.3 Intervenção das instituições paticipantes 177
5.4 Um olhar sobre os projetos – perspetiva do responsável do Serviço Educativo 187

Considerações finais – Abertura 193

Referências Bibliográficas……207

Introdução

A cultura e a arte são fundamentais ao desenvolvimento do ser humano sendo a educação artística um dos seus direitos fundamentais que tem que ser assegurado. Ao promover o desenvolvimento emocional, a educação artística permite equilibrar o desenvolvimento cognitivo com o desenvolvimento emocional que, por sua vez, poderá levar o comportamento moral da sociedade do declínio à ascensão (Damásio, cit. in UNESCO, 2006: 7).

Neste quadro, será talvez bom ponderar sobre o que Natascha Sadr Haghighian refere, a propósito do conhecimento e da investigação artística:

> Muchas das cosas que comúnmente conocemos como cosas sabidas se hallan en cierto modo atrapadas. Se hallan inmovilizadas por medio de acuerdos tienen un hondo arraigo en la tradición de la Ilustración y están incrustadas en lo que se ha convertido en una economía del saber. Según mi propia práctica, mi ciento cada vez más incómoda con todo lo que implican determinados tipos de la producción del conocimiento y de la investigación.
>
> La investigación artística empieza a convertirse en otro marco de trabajo que inmoviliza el saber y forma con el paquetes manejables y controlables. Deshacer, desatar, desatornillar las cosas sabidas del marco de trabajo que se les sugiere es una tenca que parece exigir que incluso se deshaga y enmiende la propia práctica. (Haghighian, 2010:29)

Assim, investigar sobre educação artística pode não só constituir-se como um contributo para equacionar a importância da integração da arte na educação, mas também para criar um melhor entendimento de projetos e práticas que ocorrem no campo da educação artística, traçando coordenadas que permitam uma reflexão e posicionamento sobre estas e contribuam para delinear estratégias futuras. No caso concreto da educação artística em/com comunidades, com pressupostos de inclusão, entende-se ser fundamental ter em conta dimensões como a valorização pessoal e social dos cidadãos e cidadãs.

A presente investigação foi desenvolvida no âmbito do Doutoramento em Educação Artística da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal) e tem a particularidade de incidir sobre projetos e atividades musicais, de caráter educativo, que visam ir ao encontro de adultos e comunidades em situação de vulnerabilidade social. Ao longo da pesquisa,

procurou-se analisar práticas artísticas desenvolvidas pelo Serviço Educativo da Casa da Música e compreender as condições e implicações da participação destes públicos e as eventuais oportunidades proporcionadas pela música para a educação e inclusão social dos participantes. Apesar do proliferar de práticas e ações de educação não formal[1], nomeadamente em museus, estas tendem maioritariamente a dirigir-se ao público escolar, enfatizando a noção de que as oportunidades de aprendizagem parecem encerrar-se na infância ou adolescência e em contexto escolar.

Em Portugal, o trabalho desenvolvido pela Casa da Música (CdM) e pelo seu Serviço Educativo (SE) foi já alvo de diversos estudos e publicações, existindo mais de uma dezena de teses e artigos, publicados a nível nacional e internacional. De entre os artigos, alguns são de particular interesse para o estudo em curso, como os de Leite (2006), Ralha (2002; 2005), Ramalho (2011) e Terra (2014).

Ao nível das teses/dissertações, podem destacar-se: a dissertação de mestrado de Leite (2006), por se tratar do estudo do primeiro projeto de música comunitária desenvolvido pela CdM; a de Quintela (2010), no âmbito da mediação cultural e duas teses doutorais - uma sobre a CdM e o papel da cultura na formação de uma imagem da cidade, de Ramalho (2011) e uma outra, de Rodrigues (2013), sobre a instituição CdM, a partir dos discursos dos seus profissionais.

A CdM tem, desde a sua origem, evidenciado uma oferta ampla de projetos e iniciativas no âmbito da música, tendo em vista a promoção da inclusão social, motivo pelo qual se considerou de grande importância o estudo de alguns dos seus projetos, a este nível mais emblemáticos, os projetos Som da Rua (também denominado Orquestra Som da Rua) e A Casa Vai a Casa (ACVAC).

Partindo-se da especificidade do papel da música e da educação artística na sua articulação com processos educativos (de natureza não formal) com

[1] Situam-se neste quadro as atividades com objetivos educativos explícitos, organizadas e desenvolvidas por entidades diversas, fora do sistema formal de educação.

pressuposto de inclusão, a abordagem de problemáticas inerentes à exclusão social e à democracia cultural estão aqui presentes.

Do trabalho no terreno, partilham-se experiências vividas e reflexões, pretendendo-se que possam constituir um contributo à discussão de conceitos e questões inerentes à in/exclusão social, à educação e formação de adultos e ao papel da educação artística e da música na promoção de processos de mudança social.

Objetivos e foco de interesse

A expressão numérica de ações educativas desenvolvidas por diferentes instituições (museus, fundações ou outras) não é suficiente para elucidar a abrangência e implicações dessas ações nos diferentes públicos, nem os efeitos que estas podem ter a curto, médio e/ou longo prazo, naqueles que nelas participam.

Apesar da CdM e do seu SE terem já sido alvo de estudos e publicações diversas, a investigação a que este trabalho se refere distingue-se das demais por incidir nas perceções de diferentes intervenientes sobre atividades educativas musicais que visam facultar oportunidades e vivências positivas a pessoas em situação social vulnerável e, desse modo, analisar possibilidades proporcionadas pela música a nível educativo e de inclusão dos participantes.

No que ao nosso país diz respeito, as atividades musicais com comunidades ou com adultos em situação de maior vulnerabilidade social, encontram-se ainda pouco desenvolvidas, constituindo-se o SE da CdM um caso exemplar.

A investigação teve como uma das suas preocupações fulcrais a atenção aos destinatários dos projetos Som da Rua (SdR) e A Casa Vai a Casa (ACVAC)[2] e a sua valorização enquanto seres integrais, numa perspetiva que parte dos

[2] Neste caso, o estudo foi mais aprofundado nas sessões ocorridas nos Bairros do Seixo e da Biquinha, no ano letivo 2015/2016, que tinham como destinatários membros da comunidade cigana do bairro.

seus pontos de vista, das suas perceções e representações sobre as experiências vivenciadas.

O objetivo central é compreender como se desenvolvem estes projetos do Serviço Educativo da Casa da Música (interação entre os sujeitos e efeito das ações promovidas) para analisar, de uma forma global, a sua relevância para a formação, expressão e construção identitária das pessoas que nele participam, equacionando o modo como se pode potenciar os seus efeitos numa perspetiva formativa e de promoção da inclusão social.

Paralelamente, procuramos ainda atingir os seguintes objetivos:

- perceber a forma como o trabalho educativo desenvolvido toca, afeta e forma/transforma os participantes;
- estudar e refletir sobre a promoção da inclusão social através da música, partindo do ponto de vista da experiência e das perceções e representações dos participantes e demais intervenientes;
- entender o papel da educação musical na vida dos/as participantes, conhecer as suas perspetivas e compreender os efeitos do projeto nos próprios;
- construir um conhecimento aprofundado sobre dimensões e valências da implementação de projetos educativos musicais, de natureza não formal e de intervenção comunitária;
- analisar a forma como as atividades de um serviço educativo, como o da CdM, podem contribuir para uma educação holística e para um sentimento de valorização pessoal e de bem estar dos/as participantes;
- aprofundar o conhecimento sobre atividades artísticas (musicais) com comunidades e pessoas mais frágeis do ponto de vista social, psicológico ou físico;
- atender às implicações da dinamização dos espaços, das instituições e dos profissionais associados aos projetos, bem como aos efeitos da

promoção da formação e expressão artística nos indivíduos e suas comunidades.

Nas próximas páginas, no primeiro capítulo, intitulado **"Digressões em torno da educação artística"**, é feita uma abordagem à educação artística tendo em conta a sua importância (nomeadamente para o desenvolvimento do ser humano, da sua expressão, da sua criatividade, do pensamento crítico, configurando-se enquanto poder para uma reconstrução social) e trazendo à discussão temas e conceitos particulares implicados na presente investigação, como a vertente política da arte, música, comunidade, inclusão e exclusão. Esta abordagem é feita ao longo de quatro subcapítulos: "Começo"; "A importância da educação artística"; "Arte e política"; "Comunidade, música e arte participativa".

No segundo capítulo, **"Inclusão, exclusão… Noções, condições e implicações"**, abordam-se os conceitos e implicações referentes à exclusão, onde a pobreza não poderia deixar de ser trazida à discussão, pela dimensão corrosiva particular na vida de cada pessoa que sofre essa condição e, em geral, que afeta a nossa sociedade de forma nem sempre evidente para todos, porque também se tem vindo a atenuar o seu tratamento político.

Em, **"A Casa da Música e o Serviço Educativo"**, terceiro capítulo desta tese, faz-se um enquadramento, em três subcapítulos, a génese da Casa da Música, uma apresentação da Fundação e do Serviço Educativo, apresentando alguns dos projetos e atividades que fizeram/fazem parte da sua programação.

No quarto capítulo, **"Percurso Metodológico"**, procura-se dar conta do trajeto feito ao nível das opções metodológicas, desde uma primeira delineação das mesmas (no subcapítulo "Da delineação à ação") ao início da investigação no terreno e do que a experiência de contacto permitiu e motivou ao nível da metodologia desenvolvida (subcapítulo "Do início da investigação no terreno à metodologia desenvolvida").

O quinto capítulo, **"Vozes – ouvir e analisar. Em torno do discurso dos intervenientes"**, organizado em quatro subcapítulos – "Dimensão educativa

dos projetos: processos de formação e de valorização pessoal", "Dimensão inclusiva: papel dos projetos na inclusão social", "Intervenção das instituições participantes" e "Um olhar sobre os projetos – perspetiva do responsável do Serviço Educativo", traz-nos a partilha das perceções de vários intervenientes nos projetos em estudo, face ao seu próprio papel nos mesmos (participantes/formadores/técnicos sociais), permitindo um conhecimento em torno daqueles que são os seus pontos de vista, opiniões e experiências sobre os/nos projetos e atividades em que estão envolvidos.

Por fim, tecem-se considerações finais, no que se intitulou **"Abertura"**, por se entender que, embora se tratem das páginas finais da tese, não se encaram ou sentem as mesmas como "um fecho" mas como uma abertura a reflexões e ações que partem deste estudo.

1. Digressões em torno da Educação Artística

1.1 Começo

Começo…

sem saber por onde começar. Este “começo” é, na verdade, um dos começos possíveis. Começa-se, recomeça-se, ou, como quem diz, escreve-se, reescreve-se. Palavras. Como dar sentido ao sentido, como tratar o observado, o extraído, o decalcado, o pisado? Palavras… Mas como?

> atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. (Larrosa, 2002:21)

De acordo com Foucault (1970), para recuperarem o seu caráter de “acontecimento”, os discursos devem estar desprendidos de qualquer limitação (muitas vezes impostas pelas instituições). Essas limitações funcionam como uma censura a um espaço de diálogo e expressão das pessoas, das suas opiniões, concebendo uma hegemonia criada por alguns que acabam por impor a outros verdades (assim supostas) conjecturadas pelos primeiros.

Tecida de palavras (Larrosa, 2002), escrevo - as palavras que procuram dar sentido a uma experiência que, em boa verdade, é reflexo de uma multiplicidade de experiências, experiências pessoais, experiências de outros, de todas essas experiências que tornaram possível esta tese. Os outros não pegaram no papel e na caneta, não teclaram, mas o seu contributo foi essencial.

Mas de que se trata exatamente a “experiência”?

Larrosa (2002) diz-nos que a experiência é o “que nos acontece”, o autor entende que:

> A experiência é o que nos passa, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. (Larrosa, 2002: 21)

Referenciando Walter Benjamim[3], Larrosa aponta que Benjamin reconhecia a pobreza das experiências. Um dos motivos: o excesso de informação – que não deve ser confundido com a experiência, já que “a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência” (Larrosa, 2002:21):

> a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria” mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça.

O saber da experiência está, portanto, separado do “saber coisas”. Ao mesmo tempo, segundo Larrosa (2002), o excesso de opinião, que prolifera, torna a experiência como algo cada vez mais raro. Até porque,

> O sujeito moderno é um sujeito cada vez mais informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente própria e, às vezes, supostamente critica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. (…) Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre o que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse alguma coisa essencial. (Larrosa, 2002:22)

[3] O autor não faz referência a nenhuma obra específica de Walter Benjamim.

Assim, e retornando ao núcleo concreto da presente investigação, torna-se obrigatório pensar a experiência da própria investigação e da investigadora:

O que “se me passou”?

O que “se lhes passou”?

Como falar da experiência dos outros?

Como perceber tanto quanto possível essas experiências?

Como construir, então, essa narrativa que incorpora as experiências e inclui narradora e “ouvintes” (Benjamim, 1994)?

Talvez pela consciência que todo o processo de investigação se baseava na identificação e análise de uma multiplicidade de perceções, tenha sentido que foi um processo duro o de tentar perceber a forma como os vários intervenientes dos projetos se relacionam com os mesmos, como os vivenciam, o que os projetos significam para eles e encontrar o modo e a forma de lhes dar expressão.

> A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anónimos. (Benjamin, 1994:198)

Indo ao encontro do que Walter Benjamin (1994) refere, a construção da tese que aqui se apresenta procurou alicerçar-se em diferentes e variados discursos, apresentados na primeira pessoa, contemplando diferentes narradores das suas próprias experiências.

Segundo Larossa e Kohan (2002), no prefácio de uma edição de “O Mestre Ignorante” de Rancière, a experiência é o que dá sentido à escrita e à educação.

Ao escrever, fazêmo-lo não para transmitir o que sabemos mas para transformar o que sabemos.

Encaro assim que o ato de escrita me coloca/ou em confronto direto comigo, com os fragmentos que tenho/tinha e quero/quis colar e dar sentido, com a minha própria capacidade para o fazer. No processo, é possível perceber-se que nem sempre as peças encaixam umas nas outras. O confronto também não é só com uma voz, mas com várias vozes. Não sou eu, somos nós. Eu, os que estiveram comigo e deram também voz à escrita e os leitores – que podem ser também as vozes mencionadas ou os que assumem o papel de construírem e questionarem as percepções individuais e colectivas expostas na presente tese.

O processo da escrita, encarado não como meio de "transmitir o que sabemos" ou provar que sabemos o que quer que seja, acaba, então por ser exactamente "um processo", não um fim. O processo leva-me a construir o meu pensamento, direciona-me ao conhecimento. A escrita é o meio para chegar a… não para explanar que se chegou ao "saber", ao conhecimento.

A escrita da tese é uma outra viagem, por sinal, vem contar a viagem que fiz até cá chegar.

> "Quem viaja tem muito para contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. (Benjamin, 1994:198)

Efetivamente, sinto que vim de uma longa viagem, não vim de longe mas de bem perto. Onde pretendo regressar.

1.2 A importância da educação artística

Indispensáveis para a sociedade e para as pessoas, a arte e a educação artística têm vindo a lutar por ocupar um espaço na sociedade mais condizente com a importância que lhes é devida. Teme-se que, ainda neste já não tão novo século, a arte seja ainda entendida por um número considerável de pessoas como algo de acessório, secundário, um passatempo até, tão somente.

Inseparáveis, a arte e o ser humano não existem um sem o outro; não há arte sem ser humano e não há ser humano sem arte, como afirma Huyghe (1986). De acordo com o mesmo autor:

> a arte é uma função essencial do homem, indispensável ao indivíduo e às sociedades e que se lhes impôs como uma necessidade desde as origens pré-históricas. A arte e o homem são indissociáveis. Não há arte sem homem, mas talvez igualmente não haja homem sem arte. Por ela, o homem exprime-se mais completamente, portanto, compreende-se e realiza-se melhor. Por ela, o mundo torna-se mais inteligível e acessível, mais familiar. É o meio de um perpétuo intercâmbio com aquilo que nos rodeia, uma espécie de respiração de alma bastante parecida com a física, de que o nosso corpo não pode prescindir. O ser isolado ou a civilização que não tem acesso à arte estão ameaçados por uma imperceptível asfixia espiritual, por uma perturbação moral. (Huyghe, 1986:11)

Luta-se para que a educação artística esteja mais acessível a todos, mais inclusiva, colocando o objetivo criatividade à frente da criação, o ser humano mais que o artista, o/a cidadão/cidadã mais que o especialista (Fontanel, 1977).

Contudo, em pleno século XXI, a educação artística tende a não ter o seu papel reconhecido no currículo escolar, prevalecendo um currículo no qual as artes e humanidades se vêem confinadas a um espaço mais reduzido.

Teresa Eça aponta, precisamente, nesse sentido:

> Comme bien d'autres territoires, l'éducation artistique dépense beaucoup d'énergie dans la défense de son statut au sein de l'univers éducatif. Bien souvent, les gouvernements et les opinions publiques tendent à réduire son importance dans le curriculum. Devant des mythes comme ceux de la croissance économique, de la compétition, la loi des marchés et l'avancée technologique, le grand public croit plus facilement à un curriculum scolaire dominé par les sciences et les technologies que par les arts ou les humanités. Même devant une des plus grandes crises sociales de l'humanité on ne fait plus grande attention au pouvoir de reconstruction sociale de l'éducation et plus spécialement de l'éducation artistique.
>
> Dans les dix premières années de ce XXIe siècle, la place de l'éducation artistique n'est pas toujours reconnue comme fondamentale dans le curriculum, malgré l'opinion généralisée selon laquelle les industries

> créatives occupent une place significative dans l'ensemble de la croissance économique. (Eça, 2012:79)

Como aponta a autora, mesmo frente a uma grave crise social da humanidade, não se dá a devida atenção ao poder que a educação e, em especial, a educação artística, tem para a reconstrução social.

De facto, parece continuar a ser necessário chamar a atenção para a importância que a arte e a educação têm na promoção da criatividade (e tudo o que esta, por sua vez, possibilita), do pensamento crítico, enquanto espaço de resistência e emancipação, essencial à construção de um futuro sustentável. Como afirma Teresa Eça,

> a arte e a educação através da arte têm um papel importante na construção de um futuro sustentável porque promovem criatividade, inovação e pensamento crítico, capacidades fundamentais para uma cultura emancipadora, de igualdade e responsabilidade social, e condições essenciais para o desenvolvimento de um futuro sustentável. Pela sua natureza holística, a educação através da arte pode, quando direcionada para a educação para a cidadania e para os valores, transformar o currículo e recriar a escola por meio de projetos transdisciplinares, quebrando as barreiras entre áreas do saber e proporcionando espaços únicos de aprendizagem. No entanto, para que tal aconteça é preciso rever e reformular os paradigmas atuais da educação e as abordagens da educação através da arte e, sobretudo, apostar mais na formação de educadores e professores. (Eça, 2010 :13)

Em 2006, a União Europeia definiu a expressão cultural como uma competência essencial para a aprendizagem ao longo da vida, relevante para a criatividade e para a inovação (Eça, 2010). Para que haja uma maior recetividade, compreensão e respeito pelos valores e ideias das outras pessoas, é necessário que o indivíduo reconheça a diversidade de culturas. Como refere Teresa Eça,

> Perante a evidência de que a diversidade e os ambientes multiculturais podem estimular a criatividade, as políticas de educação inclusivas, destinadas a fomentar a tolerância e a compreensão mútua, encerram o

> potencial de transformar o crescente multiculturalismo das sociedades europeias numa vantagem para a criatividade, a inovação e o crescimento.
>
> Sem arte e educação através da arte a expressão cultural dos povos seria extremamente reduzida. A contribuição da arte para a cultura das comunidades é fundamental, assim como é fundamental que se promova educação de qualidade através da arte, atribuindo-lhe espaço e tempo curriculares adequados e estudando o seu impacto na sociedade. (Eça, 2010:21)

Perante as evidências expostas, importa prosseguir na defesa de um entendimento das potencialidades da arte, da educação e da educação artística em particular, por forma a que a educação artística possa ter mais espaço de atuação na sociedade atual.

É, portanto, necessária uma política educativa coerente com a importância e valor da educação artística, uma política educativa que "reconheça que as artes contribuem para a resolução de problemas, ajudando a pensar criativamente e a desenvolver a disciplina mental" (Hernández, Terrasêca & Paiva, 2013:7).

Investigar em torno da educação artística pode permitir-nos não só fazer o mapeamento necessário para o entendimento do papel que esta tem assumido como compreender os fios que a tecem, a forma como potencia o desenvolvimento do ser humano, das suas competências, da sua valorização pessoal, do seu empoderamento cívico…

A investigação que aqui se apresenta não é mais que um modesto contributo para esse mapeamento, circunscrita à particularidade dos projetos estudados do SE da CdM, no âmbito da música, que têm como objetivo a promoção da inclusão social.

1.3 Arte e política

Na perspetiva de Jacques Rancière, assim como na perspetiva de Chantal Mouffe (que teremos a possibilidade de perpassar em algumas páginas desta tese), arte e política não são duas esferas não relacionadas, sendo que a arte

pode, em si mesma, ser uma estratégia política e assumir um papel ativista na sociedade. Para Rancière,

> a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social, etc. (Rancière, 2012:52)

Essa possibilidade de se assumir enquanto estratégia de intervenção política, não significa que uma obra, em si mesma, seja revolucionária, enquanto obra, mas sim que esta pode vir a ocupar um espaço que não é visto como seu, podendo subverter ideias e promover outras. Rancière (2012) apresenta um apontamento histórico que aponta nesse sentido:

> Durante a revolução francesa de 1848, um jornal revolucionário operário, *Le tocsin des travailleurs*, publicou um texto aparentemente "apolítico", a descrição da jornada de trabalho de um operário marceneiro, ocupado a taquear um aposento por conta do patrão e do dono do lugar. Ora, o que está no cerne da descrição é a disjunção entre a atividade dos braços e a do olhar que subtrai o marceneiro a essas duas dependências.
>
> "Acreditando-se em casa, enquanto não termina o aposento que está taqueando, ele gosta de sua disposição; se a janela se abre para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um instante seus braços param e em pensamento ele plana para a espaçosa perspectiva, a fim fruíla melhor que os donos das habitações vizinhas" [4]
>
> Esse olhar que se separa dos braços e fende o espaço da atividade submissa destes para nela inserir o espaço de uma inatividade livre define bem o dissenso, o choque de dois regimes de sensorialidade. Esse choque marca uma subversão da economia "policial" das competências. Apoderar-se da perspectiva é já definir sua presença num espaço que não é o do "trabalho que não espera". É romper a divisão entre os que são submetidos à necessidade de um trabalho dos braços e os que dispõem da liberdade do olhar. (Rancière, 2012:61)

A história que nos conta Rancière (2012), remete-nos à possibilidade de entender que o espaço dado/criado pelo trabalhador que, "na jornada de trabalho", pára para olhar, é um espaço de empoderamento seu, de dar a possibilidade que o seu corpo seja "seu", numa atitude que invoca poder distanciar-se da dominação da entidade patronal sob o seu próprio corpo, ao

[4] Gabriel Gauny, Le Travaill à la journèe, in *Le Philosophe Plébéin,* cit. in Rancière, 2012.

deixar-se mover pela paixão do olhar que poderia ser entendida como inapropriada à sua condição de operário.

Segundo este autor, trata-se de uma apropriação estética que "define a constituição de um outro corpo que já não está 'adaptado' à divisão policial de lugares, funções e competências sociais" (Rancière, 2012:61).

É importante ter em conta que a conceção de "ordem policial" de Jacques Rancière passa pela esfera do político. Nas suas palavras,

> Não deveríamos pensar na ordem policial apenas como uma instituição. Não creio que a ordem policial seja a mesma que a polícia com seus bastões. Eu acho que é muito fácil dizer que a mídia é a polícia, que ela é uma grande máquina. A ordem policial (…) é uma espécie de distribuição daquilo que é dado à nossa experiência, daquilo que podemos fazer (…). (Rancière, 2010:82)

Ao referir a publicação, aparentemente apolítica, de Gabriel Gauny - "Le Travaill à la journèe", no Jornal *Le tocsin des travailleurs*, é possível entender-se que, para Rancière, a atitude política sobressai na "forma como o corpo operário" se dá espaço a ser um corpo que tem a liberdade e a vontade de olhar e contemplar.

A "ordem policial" abordada por Rancière é, pois, uma ordem do foro político, que prescreve a forma como os cidadãos e cidadãs se devem comportar na sociedade, do que devem ou não devem fazer nos diferentes espaços, condicionando o que se pode expressar, o que se pode ver, dizer ou fazer.

Para Rancière, o dissenso implica o entendimento de que não existe uma única forma de conceber a realidade mas que existem possibilidades de múltiplas perceções e significações. Segundo Rancière:

> Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sobre outro regime de perceção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo ao mesmo tempo a evidência do que é percebido, pensável e factível e a

> divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (Rancière, 2012:48-49)

Daí se partindo, é possível configurar-se uma noção de dissenso que passa pela possibilidade de um leque amplo de interpretações, visões, perceções por parte dos indivíduos, sem desprezar a reflexão em torno do político e do papel do que, individualmente, expressa a sua visão pessoal ou de um interlocutor cujo discurso se pressupõe traduzir uma perceção ou ideia comum a um grupo. Por hipótese, o florescer do dissenso acontece como uma forma de resistência às práticas sedimentadas, à ordem do instituído como "natural", assumindo-se como uma prática contra-hegemónica que confrontará as práticas sedimentadas (Mouffe, 2007).

Efetivamente, por norma, consenso é a palavra mais ouvida, que tende a emergir no quotidiano, sem se equacionar, muitas vezes, o que ela implica. Sobre o consenso, Rancière refere que:

> O consenso é bem mais do que aquilo a que o assimilamos habitualmente, a saber, um acordo global entre os partidos de governo e de oposição sobre os grandes interesses comuns ou um estilo de governo que privilegia a discussão e a negociação. É um modo de simbolização da comunidade que visa excluir aquilo que é o próprio cerne da política: o dissenso, o qual não é simplesmente o conflito de interesses ou de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a outro. O consenso tende a transformar todo o conflito político em problema que compete a um saber ou especialista ou a uma técnica de governo. Ele tende a exaurir a invenção política das situações dissensuais. (Rancière, 2010:57)

Indagar em torno do consenso e do dissenso, da forma como Rancière os coloca, permite-nos a capacidade de pensar no espaço criado pelo entendimento destes conceitos, um espaço onde pode ocorrer um diálogo mais rico porque mais participado, uma partilha de ideias e perceções, em comunidade, por vozes que tenderiam a estar sem volume.

Arte e política não são, para Chantal Mouffe, dois campos distintos, não relacionados. Para Mouffe (2007), existe uma dimensão de cada um desses

campos no outro, isto é, existe tanto uma dimensão estética na política como uma dimensão política na arte:

> I do not see the relation between art and politics in terms of two separately constituted fields, art on one side and politics on the other, between each a relation would need to be established. There is an aesthetic dimension in the political and there is a political dimension in art. This is why I consider that it is not useful to make a distinction between political and non-political art. (Mouffe, 2007:1)

Ou seja, Mouffe não vê utilidade numa distinção entre arte política ou arte não-política.

A partir da ideia de hegemonia, a autora defende que as práticas artísticas têm uma dimensão política, na medida em que estas podem desempenhar um papel na manutenção de uma determinada ordem simbólica ou na constituição de uma nova ordem simbólica. Nesse âmbito, é reconhecido por Mouffe às práticas artísticas críticas um papel que viabiliza, sob as mais diversas formas, a desarticulação ou rearticulação

A grande questão prende-se com o manancial de formas que a arte crítica pode assumir e em como as distintas práticas artísticas podem questionar a hegemonia dominante, a qual é construída, segundo Mouffe (2012), no “senso comum” ou na “sociedade civil”. Um confronto na ordem hegemónica é um confronto partilhado/que ocorre em diferentes espaços, onde as relações entre arte e política marcam presença e podem posicionar-se no confronto ou na desconstrução do senso comum ou na cristalização e difusão dessa hegemonia.

Segundo Mouffe:

> Clearly those who advocate the creation of agonistic public spaces, where the objective is to unveil all that is prepressed by the dominant consensus are going to envisage the relation between artistic practices and their public in a very different way than those whose objective is the creation of consensus, even if this consensus is seen as a critical one. According to the agonistic approach, critical art is art that foments dissensus, that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate. It is constituted by a manifold of artistic practices aiming at giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony. (Mouffe, 2007: 4-5)

Assim, de acordo com Mouffe (2007), segundo a abordagem agonística, a arte crítica é definida como a arte que promove o dissenso, pondo a descoberto o que o consenso dominante tende a ofuscar, dando espaço às vozes silenciadas daqueles que não pertenciam ao espaço da hegemonia dominante. Mouffe afirma que é necessário ver as intervenções do ativismo artístico como contra-hegemónicas para podermos compreender o seu caráter político.

Uma outra questão é, ainda, colocada por Mouffe: que tipo de identidade procuram as práticas artísticas? Esta questão implica aceitarmos que as identidades não estão nunca pré-determinadas mas surgem de processos construtivos de identificação.

Embora Mouffe (2007) acredite que, atualmente, os artistas não se podem assumir como a vanguarda da crítica radical, tal não deve levar a que se entenda que já não têm um papel político a desempenhar. A autora considera que continuam a ter um papel muito importante dada a influência que podem ter na subversão da hegemonia dominante e na formação/construção de novas subjetividades:

> They still can play an important role in the hegemonic struggle by subverting the dominant hegemony and by contributing to the construction of new subjectivities. In fact this has always been their role and it is only the modernist illusion of the privileged position of the artist that has made us believe otherwise. (Mouffe, 2007:5)

Contudo, Mouffe alerta que esse não é um trabalho que artistas possam levar a cabo sozinhos e que não deve pensar-se que apenas o ativismo artístico poderia levar ao estabelecimento de uma nova hegemonia.

> This does not mean, though, as some seem to believe, that they could alone realize the transformations needed for the establishment of a new hegemony. As we argued in *Hegemony and Socialist Strategy* a radical democratic politics calls for the articulation of different levels of struggles so as to create a chain of equivalence among them. For the 'war of position' to be successful, linkage with traditional forms of political intervention like parties and trade-unions cannot be avoided. It would be a serious mistake to believe that artistic activism could, on its own, bring about the end of neo-liberal hegemony. (Mouffe, 2007:5)

Na opinião da autora, as práticas artísticas podem dar um contributo na luta contra o capitalismo dominante mas, para tal, deve haver um entendimento das dinâmicas da política democrática, entendimento esse que passa pelo reconhecimento da dimensão antagonista na política e da natureza incerta da ordem social (Mouffe, 2007).

Um termo utilizado com alguma frequência por Mouffe é “artivismo”, decorrente da sua abordagem à arte e ao ativismo. Sobre o termo, Mouffe esclarece que este representa “um movimento contra hegemónico e contra a apropriação capitalista da estética, a fim de garantir o seu processo de valorização” (Mouffe, 2012:6), a fim de promover outras subjetividades – subvertendo o senso comum.
No artivismo, Mouffe reconhece as formas mais tradicionais, mas valoriza também as formas mais recentes de ativismo artístico, o que pode ser entendido como uma abordagem pluralista (Mouffe, 2012).

Para Chantal Mouffe (2007), as fronteiras entre o social e a política são fronteiras instáveis e requerem deslocamentos e renegociações constantes. Tendo em conta que o social é a expressão de uma estrutura particular de relações de poder, pode então entender-se o mesmo enquanto “político”, na medida em que:

> Power is constitutive of the social because the social could not exist without the power relations through which it is given shape. What is at a given moment considered as the ‘natural’ order - jointly with the ‘common sense’ which accompanies it - is the result of sedimented hegemonic practices; it is never the manifestation of a deeper objectivity exterior to the practices that bring it into being. Every order is therefore political and based on some form of exclusion. There are always other possibilities that have been repressed and that can be reactivated. The articulatory practices through which a certain order is established and the meaning of social institutions is fixed are ‘hegemonic practices’. Every hegemonic order is susceptible of being challenged by counter-hegemonic practices, i.e. practices which will attempt to disarticulate the existing order so as to install another form of hegemony. (Mouffe, 2007:2-3)

No que apelida de luta agonística, Mouffe considera que o que está em jogo são as relações de poder que estruturam essa determinada sociedade. A conceção de uma democracia agonística passa por reconhecer um caráter incerto, contingente, das articulações (hegemónicas) político-económicas que configuram a sociedade numa determinada altura:

> They are precarious and pragmatic constructions which can be disarticulated and transformed as a result of the agonistic struggle among the adversaries. Contrary to the various liberal models, the agonistic approach that I am advocating recognizes that society is always politically instituted and never forgets that the terrain in which hegemonic interventions take place is always the outcome of previous hegemonic practices and that it is never an neutral one. This is why it denies the possibility of a non-adversarial democratic politics and criticizes those who, by ignoring the dimension of 'the political', reduce politics to a set of supposedly technical moves and neutral procedures. (Mouffe, 2007:3)

Mouffe acredita que a crença na possibilidade de um consenso racional e universal colocou a conceção de democracia no caminho errado. Segundo a autora,

> a democracia exige um "consenso conflituoso": consenso sobre os valores ético-políticos de liberdade e igualdade para todos, e dissenso a respeito da interpretação desses valores. Portanto, deve-se traçar uma linha entre aqueles que rejeitam completamente esses valores e aqueles que, embora os aceitem, defendem interpretações conflituantes. (Mouffe, 2015:121)

O que importa destacar, é esta noção de consenso conflituoso, que se contrapõe ao objetivo maior de um consenso. Podemos entender as potencialidades de um consenso conflituoso ou do dissenso (Rancière, 2012) como a aceitação democrática da pluralidade de ideias e da legitimação de opiniões diferentes e até mesmo da legitimação do conflito (de que Mouffe também fala). Veja-se que, na esfera política,

> O que está em jogo na oposição esquerda/direita não é um conteúdo específico – embora, como destacou Norberto Bobbio, ela certamente se refere a atitudes contrárias com respeito à redistribuição social -, mas o reconhecimento da divisão social e a legitimação do conflito. Numa sociedade democrática, ela chama a atenção para a existência de uma pluralidade de interesses e reivindicações que, embora sejam

> conflituantes e nunca possam ser definitivamente reconciliados, devem, não obstante, ser considerados legítimos. O conteúdo mesmo de esquerda e da direita irá variar, mas a linha divisória deverá permanecer, porque seu desaparecimento indicaria que a divisão social está sendo negada e que um conjunto de vozes foi silenciado. É por essa razão que a política democrática é, por natureza, necessariamente adversarial. (…) Quando a divisão social não pode se manifestar em razão da pouca clareza da linha divisória esquerda/direita, as paixões não podem ser mobilizadas na direção dos objetivos democráticos e os antagonismos assumem formas que podem pôr em risco as instituições democráticas. (Mouffe, 2015:119-120).

Trata-se assim de um entendimento face ao político que passa por compreender que, apesar de, com certa frequência, ocorrer no seio das análises políticas (mais ou menos informadas, mais ou menos aprofundadas), a existência de dissensos, de oposições, isso não tem de ser entendido como um problema.

O grande contributo à discussão e reflexão, é o entendimento de que o consenso não tem de ser um objetivo último a atingir. Reconhecer as possibilidades de dissensos é dar a oportunidade à existência de um espaço de debate e, sobretudo, um espaço onde cada um(a) poderá fazer-se ouvir, sentir-se ouvido.

1.4 Comunidade, música e arte participativa

Antes de uma abordagem à Música Comunitária ou à Música em/com Comunidades, certamente fará sentido falar-se acerca do conceito "comunidade".

Ao falar-se em "comunidade", possivelmente a associação mais comum e direta é à ideia de um grupo de pessoas com algo em comum. O sentido do termo "comunidade" é, segundo Heller (1990), relacional, advindo da noção que a união entre um determinado grupo de pessoas se estabelece de acordo com os seus laços sociais e as qualidades da interação humana. Podemos entender estar perante uma comunidade, quando estamos na presença de uma situação de pertença a um território ou localidade geográfica e/ou quando estamos na presença de um grupo que mantém laços sociais e relações entre

os seus membros. Neste sentido, encontram-se redes de relações entre indivíduos que interagem em organizações/instituições formais ou grupos informais (Heller,1990; Leite, 2006).

"Comunidade" envolve, assim, um sentido de pertença, de algo em comum, algo que se partilha com outras pessoas. A noção de comunidade pode implicar, também, sentimentos de preocupação com os membros do grupo, de compromisso com este na manutenção de momentos e atividades comuns e de satisfação das necessidades do grupo, o que implica uma ligação emocional.

A força de uma comunidade depende, segundo Mcmillan & Chavis (1986), de formas positivas de interação, de eventos partilhados e de soluções encontradas por todos. Ou seja, ao sentido de comunidade está associado: pertença; influência; integração; satisfação de necessidades e ligação emocional partilhada.

Segundo Matarasso (2013), existem problemas reais, em diversas comunidades, como a injustiça, a desigualdade, a opressão das minorias, a repressão e o abuso de poder. Esses problemas são, segundo o autor, resultado da ação humana, e podem existir em comunidades de qualquer dimensão. Ainda assim, tendo em consideração que somos animais sociais, fazer parte de uma comunidade é algo a que muitos aspiram (Matarasso, 2013).

No que à música diz respeito, o conceito "comunidade" nem sempre é fácil de definir, havendo mesmo alguma relutância por parte de alguns músicos em fazê-lo, sendo que a maioria tenderá a considerar que comunidade se trata dos que participam nas atividades (Mckay & Higham, 2011). Esta ideia é partilhada pelo Coordenador do Serviço Educativo da Casa da Música, Jorge Prendas, que considera que, embora a definição do que é uma comunidade se possa entender como abrangente, esta pode ser entendida como um conjunto de pessoas que partilham uma ou várias características e um objetivo comum; a sua existência, enquanto comunidade, não depende necessariamente da sua existência prévia, enquanto grupo; um projeto específico que junta um grupo de pessoas num dado momento, pode dar lugar a uma comunidade, mesmo que esse projeto junte pessoas bastante diferentes que trabalham juntas no âmbito de um “desafio artístico”

Podemos entender que "música para a comunidade" e "música comunitária" se trata de conceitos diferentes. Enquanto o primeiro pode ser entendido como a prática de atividades musicais para/com comunidade(s), o segundo tem sido/é geralmente entendido como atividades musicais com comunidades específicas com pressuposto de inclusão.

Em todo o caso, pelo que se pode verificar, ao falar-se sobre música comunitária tem havido uma tendência para identificar as muitas características comuns, embora não universais, das experiências proporcionadas pelas atividades realizadas, não se observando propriamente o estabelecimento de uma definição formal. O pressuposto da inclusão e valorização da igualdade e acessibilidade, a valorização, de igual forma, da experiência dos participantes e do produto final, os benefícios de caráter extramusical, o caráter colaborativo presente, o foco no desenvolvimento, a participação voluntária, o fomento de um envolvimento ao longo da vida com a música, são características que se entendem comuns às atividades enquadradas na música comunitária (Thompson, 2014).

Mas, no que se refere ao entendimento sobre a arte comunitária ser ou não uma forma de arte específica, não existe um consenso. Para algumas pessoas, a arte comunitária, embora possa incluir as artes tradicionais (tanto de natureza amadora como de natureza voluntária), não pode ser confundida com uma arte específica em si, enquanto para outras pessoas a arte comunitária é uma forma de arte (Bezelga, 2015).

Em “Community Music Today”, Veblen (2013) afirma que o bem-estar dos/as participantes é tido como tão ou mais importante que a aprendizagem musical nalgumas iniciativas de música comunitária. O mesmo autor afirma que muitos estudos e críticos, entre meados dos anos setenta e meados de oitenta, transmitiam a ideia comum das artes comunitárias como promotoras de uma atitude face às artes, levando o cerne da questão para o *porquê* do trabalho/ na motivação do trabalho, ou seja, porque é que o trabalho é feito, em vez de se focar no produto (final) do trabalho. Um consenso que, porém, não era visível no estabelecimento de uma distinção entre artes comunitárias e artes

amadoras, por um lado, e nos conceitos "criação de música comunitária" e "música na comunidade" (Veblen, 2013).

Knox (2004) considera que a música comunitária se deve basear na inclusão social, sendo que, de facto, a maior parte dos projetos destina-se a grupos socialmente desfavorecidos e de menor poder económico. Pressupõe-se que a participação das pessoas seja voluntária, sendo o sentido de responsabilidade de cada um reconhecido como importante para o envolvimento no projeto.

Para Veblen (2013), as atividades de música comunitária, para muitas pessoas em situação de marginalização, desfavorecimento - como imigrantes, pessoas em situação de reclusão, vítimas de violência, jovens em risco, pessoas em situação de pobreza, podem ser promotoras de uma identidade individual e coletiva. Ao mesmo tempo, as atividades artísticas, em geral, e/ou as atividades musicais em particular, podem estimular, segundo o mesmo autor, a criatividade, a improvisação e a exploração/análise pessoal.

Para Veblen (2004), é possível caracterizar a música comunitária a partir de cinco grandes eixos de análise:

1) tipo de música e população musical (participação ativa na produção, incluindo aspetos criativos e de improviso);

2) interações dos líderes e dos participantes no programa (ênfase da aprendizagem ao longo da vida, do bem-estar social e pessoal, tão ou mais importante que a aprendizagem musical);

3) caracterização dos participantes;

4) interações entre ensino-aprendizagem, conhecimento e estratégias. Os projetos de música comunitária adotam, habitualmente, um processo avaliativo contínuo, construtivo, envolvendo a reflexão das partes;

5) relações entre contextos socioeducativos e culturais formais e informais.

O foco na inclusão remete a música para uma atividade destinada a todas as pessoas.

Admitindo-se que o objetivo não se centra nos resultados das criações musicais mas no processo, na prática e no resultado desta, importa referir que a música e, especificamente a música para comunidades/música comunitária, é tida como uma atividade que traz benefícios, nomeadamente ao nível da saúde mental: pelo compromisso individual numa atividade importante; pela aprendizagem de uma nova competência; pelo aumento da autoestima; pela oportunidade de se poder controlar algo que se faz ou pode fazer; pela socialização, pela oportunidade de conhecer pessoas; pelo relaxamento e contributo para processos de inclusão social.

> Os meus 24 anos como médico de família convenceram-me que muitas das queixas médicas repetidas pelos pacientes são de facto uma manifestação física de problemas psicológicos e emocionais. Para criar uma nação mais saudável, teremos de começar por assegurar relações inclusivas e harmoniosas numa sociedade onde tantos encontram-se socialmente excluídos. As principais causas de morte não são o cancro ou as doenças cardíacas mas a lacuna do suporte social, uma educação fraca e a estagnação das economias locais. (Rigler, M. cit *in* White, M., & Robson, M., 2003)

Em suma, a música comunitária promove atividades que permitem a educação e participação em diferentes experiências musicais, procurando-se a participação ativa dos indivíduos a quem se dirigem, variando as atividades de acordo com os projetos e características dos grupos. Uma das características que sobressai nos projetos de música comunitária, já anteriormente referida, é mesmo a procura e valorização do bem-estar dos participantes, aspeto considerado em igual ou mesmo maior medida que a própria aprendizagem musical.

Mas, o conceito e a forma como a "música comunitária" se nos apresenta hoje tem experiências antecedentes, um passado com muitas décadas em várias zonas do mundo.

Uma História completa ou muito abrangente da música comunitária poderia ser uma tarefa praticamente impossível já que, por um lado, as suas manifestações

são diferentes à volta do mundo e, por outro lado, a música comunitária tem crescido e continua a incluir muitas e diversas formas e tradições de representação (Thompson, 2014). Em todo o caso, não se pretende aqui traçar uma história com esse nível de abrangência mas sim trazer algumas linhas que possam, de alguma forma, dar uma noção, ainda que breve, dos antecedentes da arte e da música comunitária.

A música comunitária é foco de pesquisa/estudo bem sedimentado em alguns pontos do mundo, como é o caso do Reino Unido, dos Países Nórdicos e da América do Norte, onde inclusivamente há programas de apoio financeiro ao seu estudo (Thompson, 2014).

A arte comunitária é tocada por diversas influências. Da arte popular, às artes visuais, teatro e criações *site-specific*, o espaço público começou a ser mais trabalhado, com a colaboração crescente de "não artistas", não se sabendo exatamente quem influenciou quem ou o que é que influenciou o quê, onde e quando (Erven, 2015). Como refere Erven (2015), Jan Cohen-Cruz estabeleceu uma relação entre o movimento de vanguarda do século XX, as experiências prévias do Futurismo, do Dadaísmo e do Surrealismo (anos 20 e 30 do século XX) e a associação que estes faziam entre a arte e a vida quotidiana. Ideias semelhantes tiveram, como refere a mesma autora, compositores (John Cage, por exemplo) e coreógrafos (como Cunningham). A arte participativa foi ganhando novos contornos. O público passou a fazer parte do processo, a ser envolvido no ato criativo em experiências artísticas, onde o espontâneo era, para alguns artistas, preferível (como os *happenings*).

As artes comunitárias estão associadas, segundo a perspetiva de Matarasso (Erven, 2015), à iniciativa do desenvolvimento comunitário apresentada pelas Nações Unidas, em 1953, que visava melhorar, por meio de ações comunitárias e participativas, as comunidades (Erven, 2015), pois foram uma prática utilizada para esse fim.

A recognição da música comunitária enquanto movimento organizado na América do Norte teve lugar no século XIX, com influências visíveis de modelos semelhantes do Reino Unido e dos Países Nórdicos (Thompson, 2014).

Um paralelismo entre as artes comunitárias e formas populares de expressão, como é o caso dos adolescentes e do *hip-hop* ou mesmo dos contadores de histórias africanos, foi traçado por Cohen-Cruz (2005) que chama a atenção para «(…) uma prática mundial que está "comprometida com formas e conteúdos culturais que são a expressão de um grupo de pessoas ligadas pelo lugar, tradição, história e/ou sentimento.» (cit *in* Erven, 2015:79)

Da História da arte comunitária nos Estados Unidos emerge o exemplo do Teatro Bread & Puppet (Nova Iorque). No início da década de sessenta do séc. XX, mais precisamente em 1963, o Teatro foi criado por Peter Schumann e era caracterizado pela utilização de marionetas (construídas pelos próprios artistas), pela temática tratada estar associada a problemas atuais que sentiam e pela distribuição de pão ao público, no final de cada peça[5]. Essa associação de atividades artísticas com comida é, aliás, uma tradição que foi mantida e que ocasionalmente se pode verificar em algumas manifestações/eventos artísticos.

Já na segunda metade da década de 70 (séc. XX), o encenador brasileiro Augusto Boal trouxe ao espectador a possibilidade da participação na ação teatral, fazendo com que este deixasse de assumir um papel de espectador passivo, tornando-se num "spect-actor" ao participar, também, na acção dramática, numa mudança de mentalidade que é de salientar, ocorrida mais ou menos ao mesmo tempo na América Latina, Ocidente, África e Ásia (Erven, 2015).

[5] *In* http://breadandpuppet.org/

Imagem 1 - Augusto Boal e Teatro do Oprimido, em Paris (1975). Autor Desconhecido. [Fonte: http://www.funarte.gov.br]

Em Cuba, no que apelidaram “teatro de la comunidad” (teatro da comunidade), há também um historial de trabalho em/com comunidade(s): os/as artistas cubanos trabalhavam com não artistas, fazendo peças com agricultores ou outros trabalhadores (Erven, 2015).

No Reino Unido, as primeiras manifestações de música comunitária, ocorreram entre 1960 e 1970, com o intuito que a arte pudesse estar ao alcance de todos e, desde então, o movimento foi crescendo, mesmo ao nível do interesse manifestado por diferentes pessoas (Thompson, 2014).

O final dos anos sessenta é apontado por Matarasso como o início das manifestações das artes comunitárias britânicas, termo com origem oficial no ano 1973, com o radicalismo dos estudantes e, num momento que considera chave, em 1968, com a ocupação de uma escola de artes de Hornsey (Erven, 2015). O termo “artes comunitárias” foi poucos anos depois alterado para “artes participativas” (Matarasso, 2013).

No que especificamente à música comunitária diz respeito, as primeiras manifestações no Reino Unido envolviam músicos profissionais a dirigir as atividades musicais que tinham por objetivo que delas se retirassem benefícios além-música (Thompson, 2014). Em 1990, destaca-se um ponto alto do desenvolvimento da música comunitária neste país: a criação da Sound Sense, Association For Professional Community Music Workers. Esta associação, para músicos profissionais que desenvolvem trabalho na área da música comunitária/música participativa, tem publicações regulares, desde então, que dão conta do trabalho que foi e tem vindo a ser desenvolvido nessa área, dando um contributo ao conhecimento e investigação relacionada. Assim, a Sound Sense tem contribuído para uma definição e entendimento da música comunitária, estabelecendo-a enquanto quaisquer práticas que envolvam músicos que trabalham ativamente para o envolvimento das pessoas em atividades musicais, em qualquer tipo de comunidade. A intervenção social tem sido um foco destes projetos, podendo-se referir o projeto Sing Up (surgido em 2007), com o envolvimento de diversas organizações, nomeadamente governamentais, que num esforço conjunto pretendiam que este pudesse promover a expressão e autoestima das crianças e evitar o abandono escolar [6] (Thompson, 2014).

Atualmente, as artes comunitárias/participativas têm uma dimensão considerável no Reino Unido mas, segundo Matarasso, há que melhorar a qualidade artística e estabelecer novamente um compromisso político nessas manifestações (Erven, 2015).

A música comunitária nos países nórdicos[7] conta já com uma longa tradição na promoção de oportunidades de participação para pessoas com qualquer nível de conhecimento musical, deixando transparecer a visão destes países de atribuírem relevância às atividades musicais, uma importância subjacente em igual medida tanto para os resultados musicais como pela participação em si mesma (Thompson, 2014). Na Noruega, Suécia e Dinamarca, as escolas de

[6] Primary-aged children

[7] Embora o termo “música comunitária” não seja de utilização muito comum nessas regiões, opta-se por manter este termo.

música surgiram por volta de 1930 e passaram a contar com o apoio dos respetivos governos cerca de trinta anos depois. A visão dos países nórdicos em relação à arte e à música comunitária passa pelo desejo que todas as pessoas possam ter acesso às experiências proporcionadas por essas atividades que consideram ser experiências de desenvolvimento importantes (Thompson, 2014).

Na Holanda, é possível perceber a existência de uma vontade de envolvimento político com os assuntos/problemas da sua atualidade, por parte dos/as artistas, nas mais variadas áreas artísticas (artes visuais, teatro, música). Temos o exemplo do trabalho desenvolvido por algumas estruturas artísticas (como, por exemplo, as companhias de teatro Prollog e GLTwee) em que estava patente a intenção de politizar os trabalhadores fabris e o trabalho desenvolvido pelo Teatro Werktheater, com a produção de espetáculos de criação coletiva (Erven, 2015).

Como refere Erven (2015), a partir da segunda metade da década de 1970, houve a perceção por parte dos/as artistas progressistas holandeses que os destinatários do seu trabalho artístico, as comunidades rurais e os/as trabalhadores/as, podiam, eles mesmo, fazer, criar por si e para si. O começo do teatro comunitário holandês foi marcado por essa mudança - as pessoas (das comunidades) passavam elas mesmas a representarem as personagens que davam vida às suas histórias pessoais.

Atualmente, pode-se afirmar que a investigação em torno da música comunitária está a crescer em várias zonas do mundo além das referenciadas e cada experiência é um acréscimo ao seu entendimento (Thompson, 2014).

Imagem 2 Imagem do Filme "Mudar de Vida" (1966), de Paulo Rocha. [Fonte: http://artigosjornaljoaosemana.blogspot.pt]

Em Portugal, temos também exemplos de manifestações artísticas em/com comunidades muito anteriores às atuais. Se recuarmos ao ano de 1966, no cinema, temos o caso do filme "Mudar de Vida", realizado por Paulo Rocha numa comunidade piscatória de Ovar (Furadouro). O filme é marcante pelas mais diversas razões e uma delas é exatamente o envolvimento dos habitantes da região.

No teatro, a companhia de teatro "O Bando" é um bom exemplo do trabalho com/para comunidades. Esta companhia de Palmela surgiu em 1974, com "interesse específico na cultura local, criação colectiva, participação, e com uma relação sustentável de 40 anos com os habitantes do Concelho. Esta companhia é, sem dúvida, um importante percursor das artes comunitárias em Portugal (Pais, 2009; Erven, 2015:66). Na música, sobressai, pela tradição e abrangência, o trabalho das bandas e orquestras filarmónicas, que desenvolvem um trabalho na e com a comunidade local, juntando muitas vezes pessoas de faixas etárias diferentes, gerando momentos de aprendizagem mas também de convívio entre membros de uma população ou de um grupo.

Nos últimos anos, é possível verificar-se um crescimento ao nível de projetos artísticos, participativos, com comunidades e pode-se afirmar que a investigação em torno da música comunitária está a crescer em várias zonas do mundo além das referenciadas e cada experiência é um acréscimo ao seu entendimento (Thompson, 2014).

Ao nível de instituições internacionais, de alguma forma equiparáveis à Casa da Música, temos, a título exemplificativo, temos, em Inglaterra, a Royal Opera House e a London Symphony Orchestra (LSO), com programas educativos dirigidos a comunidades locais, nomeadamente o LSO Create. Como refere Terra (2014):

> Promovido pela London Symphony Orchestra (LSO), o LSO Create conta com vários anos de existência. Monday Club, um dos projetos, visa criar oportunidades a adultos com dificuldades de aprendizagem para participarem em workshops de criação musical. Os membros do grupo têm aprendido instrumentos de corda, podendo (vir a) acompanhar os músicos da LSO. O grupo não se encontra fechado, já que novos membros se podem juntar a qualquer momento. Como programa complementar ao Monday Club, a LSO tem também desenvolvido sessões em centros de dia, com Outreach Visits. Neste programa, trabalha com pessoas com dificuldades mais profundas, numa série de quatro workshops, pretendendo que o público participante desenvolva as suas aptidões musicais e, simultaneamente, leve à construção de confiança, competências comunicativas e nível de concentração. (Terra, 2014: 112)

"A Bridge Between Two Worlds", do La Monnaie de Munt, na Bélgica, é um projeto com contornos semelhantes aos projetos em estudo. Dirigido a pessoas em situação económica e social frágil, este projeto pretende (re)estabelecer os laços sociais, promovendo, também, o acesso à cultura e à música.

O L' Auditori de Barcelona (Espanha), tem um serviço educativo cujo trabalho desenvolvido é relevante. Apropa Cultura é um exemplo do compromisso que a instituição assume em promover o acesso à música para todos os públicos, especialmente para os que se encontram em situação de maior vulnerabilidade. Além de desenvolver atividades musicais que visam o desenvolvimento de

competências sociais e intelectuais, o programa social desta instituição disponibiliza, a preços reduzidos, bilhetes para concertos e espetáculos.

Os exemplos dados são uma ínfima parte dos projetos desenvolvidos na área da música/da arte com comunidades, e constituem, portanto, um breve apontamento acerca do trabalho que tem vindo a ser desenvolvido um pouco por todo o mundo. Pelo seu interesse, fazia sentido que fosse feito este enquadramento. Porém, não sendo este o cerne da investigação em causa, como referido anteriormente, não se pretendeu apresentar um estudo mais abrangente do panorama das artes participativas e da música comunitária pelo mundo.

2. Inclusão, exclusão... Noções, condições e implicações

Torna-se inevitável falar sobre inclusão/exclusão e suas implicações ao ter-se como foco central na música comunitária a questão da inclusão social.

> Falar-se da exclusão parece ter-se tornado um lugar-comum, um conceito de moda, um termo abrangente. Ora, para o sociólogo, a emergência de uma palavra e dos discursos que lhe são inerentes é um *facto social;* portador de um sentido, este termo merece ser explorado: que condições sociais presidem à sua formação? Quem é que fala de excluídos, quem são os excluídos e como é que se transformam em excluídos? Existem deslocações semânticas em relação ao seu uso? Que processos se tenta descrever? Qual é a eficiência desta noção: o que denuncia? O que faz suceder? Que opções da sociedade é que revela? (Clavel, 2004: 17)

Compreender a exclusão, passa por clarificar e refletir sobre conceitos e fenómenos que inevitavelmente caminham próximo desta, muitas vezes no mesmo percurso, ao mesmo passo. Desemprego, precariedade, perda de identidade social, solidão e tantas outras situações, tomam forma e lugar na vida de muitos, a ponto de marcarem (escreverem) a história de vida de cada um desses.

A exclusão é algo que manifestamente traz implicações diversas que, por si só, podem acarretar um acréscimo da própria exclusão. Estar-se ou sentir-se excluído é estar ou sentir-se à margem. Tal pode implicar a ausência de participação total numa vida social e profissionalmente ativa. Pode, ainda, implicar o decréscimo da autoestima perante uma diminuição da noção de poder sobre si próprio e sobre a sua situação e papel na sociedade.

Há várias décadas que, em vez de se falar em "pobreza", se tende a falar em "exclusão social" enquanto intérprete do "disfuncionamento da sociedade moderna" (Clavel, 2004).

> Esta alteração de terminologia tem um significado: traduz uma maneira nova de apreender o problema da pobreza num contexto económico e social em plena mutação. Ainda mais fundamentalmente, faz apelo a uma renovação da questão social. Todavia, olhando-a com mais minúcia, a palavra «exclusão» não tem o mesmo sentido para todos os que a usam (...). (Clavel, 2004: 21)

Clavel fez um enquadramento histórico do conceito de exclusão social, que tem como ponto de partida o ATD Quarto Mundo - Movimento Ajuda a Todo o Tipo de Infortúnio, tendo este Movimento sido responsável por levar esse mesmo conceito para o panorama político e social. O debate ocorrido na década de 70 em torno da temática "exclusão social", terá revelado que o sentido atribuído pelos meios políticos de então era distinto, já que confundiam "exclusão" com "inadaptação". (Clavel, 2004)

Num contexto de agravamento profundo das desigualdades sociais, com o alargamento do fosso entre os mais ricos e os mais pobres, a própria União Europeia, ao criar projetos e programas de apoio à resolução da inclusão/exclusão, teve um papel na disseminação do conceito "exclusão social" e no escamotear das suas causas mais profundas.

A exclusão social passou, assim, a fazer parte e a ocupar, de forma cada vez mais proeminente, os discursos, quer ao nível do senso comum, quer ao nível político e social. Múltiplas organizações internacionais preocuparam-se com esta problemática e dedicaram-se ao seu estudo.

A vulgarização do termo contribui para que este se tenha tornado um "termo abrangente", com diversos sentidos (Clavel, 2004). Segundo Lucídio Bianchetti e José Alberto Correia, a

> (…) noção de exclusão social se tornou uma espécie de "lugar-comum" que designa um conjunto heterogéneo de fenómenos sem os discriminar numa lógica em que a simples designação do fenómeno parece fazer a economia de sua explicação e da justificação das modalidades de intervenção social desenvolvidas. (Bianchetti & Correia, 2011:159)

Contudo, apesar dessa vulgarização, o uso indiscriminado da noção exclusão social não tem nem contribuído de forma decisiva para um maior conhecimento dos problemas sociais nem para a visibilidade social do sofrimento (Bianchetti & Correia, 2011).

Aliás, a própria mediatização intensa dos *fenómenos de exclusão social* impulsionou a exposição pública do modo de vida dos excluídos sem favorecer o conhecimento das suas próprias perceções (Bianchetti & Correia, 2011). Para

além disso, as pessoas em situação de exclusão tendem a ser apresentadas face ao seu sofrimento e face a características habitualmente negativas advindas da sua condição de exclusão.

> Esse processo de midiatização, além de não ter assegurado a expressão pública da palavra dos excluídos que, desse modo, são objeto de um silenciamento que os exclui do espaço público onde se produzem os "discursos legítimos" sobre a sua própria exclusão, não pode também ser dissociado das dinâmicas responsáveis pela banalização do sofrimento social. De fato, esse sofrimento, ao ser sistematicamente associado às qualidades, em geral negativas, atribuídas às vítimas desse sofrimento, tende a ser encarado como a agregação de um conjunto de situações pontuais produzidas, em parte, pela adoção de comportamentos inadequados que, mais do que o combate à desigualdade e à injustiça social, apelam para uma "ortopedia social" nas vítimas do "progresso social". (Bianchetti & Correia, 2011:162)

A pobreza é possivelmente a condição mais forte que remete a processos e situações de exclusão social das pessoas.

Em 1995, a pobreza foi descrita pela ONU na Declaração de Copenhaga, como a "(...) privação severa das necessidades humanas básicas, incluindo alimentação, água potável, saneamento, saúde, alojamento, educação e informação." (ONU, 1995:41).

A privação resulta, assim, da falta de recursos e é definidora do conceito de pobreza. Privadas de recursos elementares, das "necessidades humanas básicas", as pessoas ficam entregues a um cenário de pobreza, de más condições de vida, num cenário que dificilmente foge a uma situação de privação múltipla, já que, invariavelmente, há carências que influenciam o surgimento de outras carências (a má alimentação e falta de saneamento, por exemplo, poderão criar carência ao nível da saúde).

Alfredo Bruto da Costa refere mesmo uma consequência relevante ao nível da afetação que o contexto de privação pode ter no indivíduo que dela sofra:

> Com o passar do tempo, este contexto de vida vai afectando o pobre em aspectos da sua personalidade. Efeito este tanto mais profundo quanto mais tempo durar (persistência) e mais profunda for (intensidade) a situação de privação. Modificam-se os hábitos, surgem novos comportamentos, alteram-se os valores, transforma-se a cultura, ensaiam-

> se estratégias de sobrevivência, a revolta inicial vai cedendo o lugar ao conformismo, vai baixando o nível de aspirações, esbate-se a capacidade de iniciativa, enfraquece a auto-confiança, modifica-se a rede de relações, ocorre a perda de identidade social e, eventualmente, a perda de identidade pessoal. (Costa, 1998: 28)

Atente-se agora para a situação específica da falta de uma casa, de um espaço de abrigo próprio: as implicações desse cenário passam também pelo problema de não ter onde guardar pertences. Uma pessoa em situação de pobreza pode ser confrontada com a necessidade de desapego, abandono, perda de objetos pessoais, ficando ainda mais pobre – materialmente, referencialmente; e emocionalmente debilitada.

Carências ao nível das necessidades básicas para a sobrevivência, carecem de respostas imediatas. Como tal, a ação social ao nível da alimentação, vestuário, alojamento... tende a remediar essas mesmas carências. Contudo, uma intervenção que se limite a tratar o problema da privação não resolverá o problema da pessoa afetada, já que:

> a pessoa pobre permanecerá indefinidamente dependente da ajuda (pública ou particular) que recebe e de que necessita para vencer as carências.
>
> Essa dependência realça o papel da falta de recursos, enquanto causa da privação em caso da pobreza, e revela que não basta resolver a privação para que a pobreza fique solucionada. Esta só será ultrapassada quando estiver também resolvida a falta de recursos. Só então poderá dizer-se que a pessoa se libertou da pobreza. (Costa, 2008: 26)

Desta forma, resolver as carências não solucionará o problema da pobreza, privação e falta de recursos e, portanto, não assegurará também, de forma permanente ou, pelo menos, duradoura, o futuro da pessoa nessa situação. As últimas décadas, marcadas pelo avanço do neoliberalismo a nível global, arrastaram para a situação de pobreza extrema um número crescente de pessoas, cuja situação só poderá ser resolvida no quadro de profunda transformação a nível político, económico e social.

No entanto, as carências necessitam de uma resposta imediata (alojamento, alimentação, são exemplo disso) que exigem políticas sociais adequadas,

urgentes e dignificantes, o que dificilmente se configura com políticas assistencialistas que tendem a generalizar-se, quantas vezes geradoras, elas próprias, de processos de dependência.

Atente-se que, como alguns autores apontam, estar dependente de apoio por meios extraordinários não implica necessariamente que a pessoa esteja em privação (Costa, 2008). Esses apoios a pessoas com carência de recursos podem evitar uma situação de privação.

> Esta distinção entre meios de vida que implicam dependência e os considerados como normais ajuda-nos a perceber que podem existir situações em que as pessoas não estejam em privação, apesar de não terem recursos suficientes. Tal situação ocorre quando a pessoa é apoiada por meios extraordinários criadores de dependência e, por isso, deverá ser considerada como pobreza, embora se não verifique um dos elementos utilizados na definição (privação). (Costa, 2008: 26-27)

Ainda assim, importa salientar a situação de dependência criada. A condição da privação é resolvida com soluções de natureza assistencial das quais o/a beneficiário/a fica dependente para sobreviver. Dependente da ação assistencial, apesar de não estar em situação de privação, a pessoa permanece na pobreza e, para além disso, permanece sem condições para resolver ela própria a sua situação. Tal, significa que essa pessoa não se pode considerar autónoma.

Essa perspetiva de falta de autonomia é importante salientar pois uma das maiores e necessárias conquistas para a superação da pobreza é a criação de condições políticas e sociais para que possam ser asseguradas as condições de autonomia a que têm direito.

Essa autonomia não é apenas do ponto de vista económico. Trata-se, também, de um distanciamento face à "bondade" dos outros e aos estigmas em torno de sua situação enquanto “excluídas”, que colocam a pessoa numa posição ora de "dependente" e, por isso em inferioridade, ora de "aproveitador", como se o acesso a políticas sociais não fosse um direito seu. Formas de atuação por parte de algumas instituições podem, elas mesmas, enfatizar um enquadramento do beneficiário enquanto "aproveitador" (num sentido

pejorativo do termo), numa lógica que perspetiva os beneficiários/pobres como responsáveis pela situação em que se encontram. (Quantos de nós não ouvimos já que "não querem é trabalhar!"?...)

Neste quadro, e

> Como se constata, o trabalho de proximidade e de articulação inter-institucional que as organizações enfatizam funciona também como um mecanismo de controlo social, permitindo detectar se os indivíduos em situação de risco estão a usufruir, em simultâneo, da ajuda de diferentes instituições e, portanto, detectar eventuais fraudes cometidas pelos beneficiários (e potenciais beneficiários) dos apoios (...). (Neves, Cruz & Silva, 2010: 137)

Ao pensar-se que a disponibilidade monetária possibilita que as necessidades básicas sejam asseguradas, facilmente se concluirá que a existência de um trabalho remunerado permitirá a supressão dessas necessidades. Para além dessa inegável importância, está também implícito o domínio de relações sociais, um estatuto social e, como refere Clavel, o sentido dado à existência que o trabalho dá:

> A questão da relação com o trabalho está no centro da problemática da exclusão. Com efeito, o exercício de uma actividade permite assegurar, através dos rendimentos que ocasiona, a *satisfação das necessidades elementares* (alojamento, alimentação, vestuário, saúde, transportes, educação...) e a segurança que lhe está ligada; mas gera igualmente um *estatuto social*, isto é, uma posição identificada e reconhecida na sociedade, vasta cena em que as relações sociais se estabelecem pelo jogo da distinção social; o trabalhador está no centro de um conjunto de solidariedades que o fazem existir: no plano relacional (relações de trabalho, possibilidade de construir uma família...) ou institucional (protecção social...); ele sente que pertence a um grupo, a uma classe, a um sindicato, a uma cultura...; o espaço (trajectos quotidianos, lugar de trabalho...) e o tempo (horários, licenças...), estruturam a existência; todos estes elementos participam na construcção de uma identidade colectiva e pessoal; em resumo, o trabalho dá um sentido à existência, assegura a integração dos indivíduos na sociedade e a coesão social. (Clavel, 2004: 67)

Tomando-se essa referência, poderá retirar-se duas conclusões (interligadas): o desemprego pode, mesmo enquanto condição única, levar à exclusão; a mudança de condição de desemprego pode levar à inclusão do/a cidadão/ã.

Contudo, ressalva-se que é necessário acautelar que a condição de empregado não é uma condição que, por si só, signifique a anulação das condições que podem levar ou manter uma pessoa na exclusão, já que o facto de se receber uma remuneração não significa que essa remuneração seja suficiente para se sair da pobreza.

Uma das medidas de combate à exclusão passa, então, pela criação de condições que possibilitem acabar com o desemprego. Contudo, essas medidas nem sempre se concretizam sem questionamentos referentes à sua eficácia e forma de execução. Segundo Bianchetti & Correia (2011),

> (…) o desempregado dos anos 1990 também tende a perder o seu direito de cidadania, ou melhor, tem de mostrar "merecer" o estatuto de desempregado, envolvendo-se num ciclo infernal de ações (de formação) que visam repor as suas qualidades profissionais. O usufruto do direito de manter o estatuto de desempregado passa a ser indissociável do dever de se inscrever nas dinâmicas de uma *formativite aguda* que, embora possa contribuir para o acréscimo de qualificações profissionais, raras vezes tem em conta as dinâmicas que conduzem a uma possível *inempregabilidade* dos qualificados" (Castel 1995, p.495), que não resulta apenas dos seus *deficit* de qualificação. (Bianchetti & Correia, 2011:166)

O contributo destes autores permite-nos colocar de forma mais clara ideias que, parecem perdurar no tempo e que tendem a colocar o desempregado numa condição de inferioridade face às exigências do mercado laboral, tendo para isso que se empenhar na sua formação para eliminar esse *deficit* de qualificação.

Como se não bastasse, parece existir a tendência de retirar às pessoas em condições de desemprego e/ou pobreza as capacidades que têm, colocando-as numa esfera à parte, destituindo-lhes o seu potencial enquanto sujeitos sociais. São muitas vezes vistas como inúteis por não participarem/darem um contributo para a economia. Desprovidas de capacidade para assegurarem as suas necessidades básicas, desprovidas de um emprego, vão sendo distanciadas também do exercício pleno da cidadania (social e politicamente). Estar integrado/a no mercado de trabalho é uma forma de estar socialmente integrado/a.

> O pobre, pelo facto de ser pobre, está limitado no domínio das relações sociais. Sobretudo nos centros urbanos, estará excluído dos meios sociais correntes da sociedade, e terá um círculo de convivência muito restrito, circunscrito à família, aos vizinhos que vivam em condições semelhantes, aos colegas de trabalho. Se for desempregado, verá a sua rede de relações ainda mais limitada, perdendo, como atrás se disse, uma parte significativa da sua identidade social e um dos principais mecanismos de integração social (o emprego). (Costa, 1998: 29)

Privado de uma vida com as necessidades básicas asseguradas, o pobre está também privado de poder. Costa (1998) afirma mesmo que uma forma de definir uma pessoa em situação de pobreza é a de alguém que está totalmente destituída de poder. Acrescenta, ainda, que o combate à pobreza implica «(...) além do mais, a devolução do poder ao pobre. Refiro-me ao poder em todas as suas formas: poder político, económico, social, cultural, de influência, de pressão social, etc.» (Costa, 1998: 30).

O poder, como refere Maritza Montero (2003), está sempre presente nas relações humanas. Ao falar-se do mesmo, parece que se trata ora de um lugar que se ocupa, ora de algo que se possui ou não - como se de um objeto se tratasse.

Tendencialmente, a ideia de poder é associada a características negativas e dissociada dos fins benéficos que Montero (2003) acredita estarem também associados ao poder. Centrando-se mais especificamente no que diz respeito aos processos comunitários, a autora considera que todos os aspetos do poder, positivos e negativos, devem ser tidos em conta, já que estes têm implicações.

> Las expresiones asimétricas del uso del poder, aquellas contra la mayoría o la totalidad de los recursos deseados, generan situaciones cuyo desequilibrio puede producir efectos patológicos sobre las personas, las relaciones familiares e institucionales, afectando en general todas las expresiones de la intersubjetividad. Tanto el abuso cuanto la ausencia de poder, su exceso y su defecto son causa de procesos psicológicos con consecuencias en el campo psicosocial. (Montero, 2003: 31)

Poderá afirmar-se que os principais destinatários de projetos comunitários são grupos de pessoas ou comunidades com certas necessidades económicas

e/ou sociais. Esses grupos, com falta de poder até mesmo para transformar a sua vida, são tendencialmente vistos como "os pobres", "os excluídos", "débeis", "incapazes". Como Montero refere (2003):

> Esa es una expresión de la concepción asimétrica del poder, que naturaliza las carencias de determinado grupo (por ejemplo, económico, educativo), generalizándolas a todos los ámbitos de la vida del grupo y la situación de privación, de tal modo que tanto fuera como dentro del grupo pasa a ser la perspectiva dominante lo cual contribuye a reproducir y mantener esa situación.
>
> Esa naturalización es uno de los procesos fundamentales en la estructura de las relaciones sociales, y también uno de los más denunciados desde la perspectiva de la psicología social comunitaria. Estos procesos son denunciados, además, porque uno de los objetivos del trabajo comunitario es develar, atacar, erradicar las naturalizaciones que en nuestra vida cotidiana contribuyen al mantenimiento de situaciones dañinas para los individuos y los grupos. (Montero, 2003: pp. 33-34)

Essa naturalização leva as pessoas a considerarem-se incapazes de tomar decisões e frágeis quando, o mais provável, é que essa suposta "debilidade" resulte da naturalização histórica dos papéis dominadores/dominados (Montero, 2003).

Os papéis que as pessoas assumem, dentro dos próprios projetos, devem ser equacionados pois existe uma grande possibilidade desses mesmos papéis estarem a reforçar ideias sobre pressupostas debilidades dos sujeitos. Os/as participantes a viver uma situação mais debilitante devem ter a possibilidade e ser incentivados a assumir um papel onde haja lugar à participação ativa no que concerne às práticas, às atividades, à livre expressão e a tomar parte nos processos de decisão.

O empoderamento das pessoas significaria a existência de condições em que estas teriam o domínio sob uma série de componentes, nomeadamente ao nível do poder, da participação nos processos de construção e/ou decisão, da autonomia. Poder-se-ia agora aplicar um termo recorrente nos discursos relacionados com o empoderamento - "capacitação"; contudo, "capacitação das pessoas" poderá levar a um entendimento dúbio e primário, ao reforço, até, de algo a evitar, na medida em que, tendencialmente, parece transmitir a ideia que

é algo que se irá ensinar às pessoas, algo que elas não sabem e irão aprender quando se poderá tratar mais de lhes dar esse espaço, de lhes dar esse poder - já que muitas vezes elas entram com um papel secundário. Estaríamos, portanto, a falar de instituições, ações e/ou técnicos empoderantes. Não se excluindo, porém, a possibilidade da necessidade de reforçar a autoestima e desenvolver as competências das pessoas para o seu empoderamento.

Partindo da perspetiva de Zimmerman (1995), como refere Menezes (2007):

> (…) o empoderamento comporta três níveis (...). No nível *individual*, o empoderamento psicológico integra percepções da capacidade para exercer controlo sobre a própria vida, uma consciência crítica sobre o seu ambiente e uma postura participativa na vida comunitária; no nível *organizacional*, o empoderamento organizacional remete para as estruturas e os processos que suportam e capacitam para a participação e a mudança na comunidade; no nível *comunitário*, o empoderamento comunitário refere-se à acção colectiva, tanto de grupos e de indivíduos, como de redes de organizações e associações, para promover a qualidade de vida. Saliente-se que estes níveis estão mutuamente interrelacionados na medida em que cada nível influencia e é influenciado pelos restantes. (Menezes, 2007:58)

Concentrando-nos no empoderamento a nível individual, o empoderamento psicológico é, segundo a autora, caracterizado por três dimensões (distintas mas inter-relacionadas): intrapessoal, interacional e comportamental (Leite, 2006; Menezes, 2007).

No que diz respeito à dimensão intrapessoal, esta relaciona-se com a forma como a pessoa se vê a si própria, nomeadamente no que se refere à perceção das suas próprias competências.

Ao nível interacional, esta dimensão tem a ver com a perceção da pessoa sobre a comunidade a que pertence, seus aspetos políticos e sociais, com consciência crítica. Implica capacidade de mobilização de recursos, tomar decisões e resolver problemas.

No que concerne ao nível comportamental, este tem a ver com as ações e comportamento das pessoas para o alcance de determinados resultados, nomeadamente na participação e envolvimento na comunidade e organizações. (Leite, 2006; Menezes, 2007).

O empoderamento não se restringe ao nível individual, já que podemos falar também de organizações empoderadas e/ou empoderantes. No que a estas diz respeito, podemos ter organizações empoderadas que, nem sempre, sejam empoderantes.

> (...) uma organização empoderante caracteriza-se por propiciar o empoderamento dos seus membros, enquanto que uma organização empoderada é capaz de exercer controlo e influência na comunidade em que se insere (Peterson & Zimmerman, 2004). Ora, quantas vezes as organizações ligadas à intervenção comunitária são relativamente empoderadas mas pouco empoderantes? É neste sentido que Silva e Loreto Martinez (2004) enfatizam a noção de contexto empoderador remetendo para o ambiente ecológico e as oportunidades, normas e valores que favorecem (ou não) o empoderamento das pessoas, grupos, organizações e comunidades. (Menezes, 2007: 59)

Ora abordar esta questão pode ser de grande interesse, uma vez que implica uma noção, talvez nem sempre presente, que as organizações que desenvolvem intervenção comunitária podem nem sempre ser empoderantes.

Na cena política, Bourdieu aponta que uma das principais lutas/discussões é em torno da existência ou da não existência de classes sociais. Porém, não deixa de ressalvar que nos devemos lembrar que a divisão/categorização numa base económica e social passa por construções simbólicas – a partir dos interesses individuais e coletivos.

Bourdieu (1987) dá-nos um contributo fundamental para pensar as classes sociais. E estas, existem ou não?

Uma forma de caracterizar as classes pelo agrupamento dos indivíduos de acordo com certas características comuns, tendo em conta o espaço social que ocupam, o que se pode entender como distribuição do poder, com condicionantes e condições de existência semelhantes (Bourdieu, 1987). Trata-se de uma categorização das pessoas, por via de informações que podem ser concisas, contando com três coordenadas: trajeto social; volume global do capital; composição do capital.

Para Bourdieu,

> In a social universe like French society, and no doubt in the American society of today, these fundamental social powers are, according to my empirical investigations, firstly economic capital, in its various kinds; secondly cultural capital or better, informational capital, again in its different kinds; and thirdly two forms of capital that are very strongly correlated, social capital, which consists of resources based on connections and group membership, and symbolic capital, which is the form the different types of capital take once they are perceived and recognized as legitimate. Thus agents are distributed in the overall social space, in the first dimension according to the global volume of capital they possess, in the second dimension according to the composition of their capital, that is, according to the relative weight in their overall capital of the various forms of capital, especially economic and cultural, and in the third dimension according to the evolution in time of the volume and composition of their capital, that is, according to their trajectory in social space. Agents and sets of agents are assigned a position, a location or a precise class of neighboring positions, i.e., a particular area within that space; they are thus defined by their relative position in terms of a multi-dimensional system of coordinates whose values correspond to the values of the different pertinent variables. (Occupation is generally a good and economical indicator of position in social space and, in addition, provides valuable information on occupational effects, i.e., effects of the nature of work, of the occupational milieu, with its cultural and organizational specificities, etc.). (Bourdieu, 1987:4)

Como se pode constatar, o autor aponta como poderes sociais fundamentais:

1) O capital económico (nos seus diferentes tipos);
2) O capital cultural ou capital informativo (nos seus diferentes tipos);
3) O capital social e o capital simbólico (que concebe como dois capitais fortemente correlacionados).

Estes capitais, segundo o autor, estruturam as posições dos indivíduos, posicionando-os numa determinada ordem social, com diferentes níveis de poder. De forma objetiva, estes capitais são entendidos da seguinte forma:

- no capital económico, entram elementos como os bens materiais/económicos, remuneração, entre outros;

- no capital cultural, os conhecimentos, experiências, gostos;

- por capital social, podemos compreender a rede de contactos do sujeito, as relações sociais e, no que se refere ao capital simbólico, o prestigio atribuído ao sujeito.

Os diferentes capitais podem ser utilizados de forma a que haja movimentações nos diferentes campos (académicos, artísticos, etc.).

Focando-nos agora no capital cultural, julga-se oportuno fazer um enquadramento do conceito, ainda que atendendo a uma certa ambiguidade do mesmo.

Conforme refere Joppke (1986), há autores que consideram que, no âmbito do capital cultural, sobressaem o capital cultural institucionalizado e o capital cultural incorporado, capazes de atuar como mecanismos reprodutivos das classes sociais. Ao primeiro, podemos associar diplomas académicos, títulos, entre outros fatores relacionados com o processo escolar. Ao segundo, podemos associar saberes ou capacidades específicas que foram sendo adquiridas/transmitidas através da "socialização primária". O capital cultural incorporado pode exercer influência no capital institucionalizado, atendendo a que, pela forma como a escola se encontra estruturada, é promovida de forma mais fácil a sua passagem aos sujeitos que já possuam determinado capital. Como aponta Brubaker (1985), será o caso de uma certa cultura institucionalizada, entendida como legítima e erudita (na qual se pode incluir os concertos de música clássica, a música erudita, a título exemplificativo).

Na mesma instância, o *habitus*, um conceito muito utilizado por Bourdieu, é também ele um capital, um conhecimento adquirido (Bourdieu, 1989).

Setton, a partir da sua análise à teoria de *habitus* em Pierre Bourdieu, afirma o seguinte:

> Concebo o conceito de habitus como um instrumento conceptual que me auxilia pensar a relação, a mediação entre os condicionamentos sociais exteriores e a subjetividade dos sujeitos. Trata-se de um conceito que, embora seja visto como um sistema engendrado no passado e orientado para uma ação no presente, ainda é um sistema em constante reformulação. *Habitus* não é destino. *Habitus* é uma noção que me auxilia

> a pensar as características de uma identidade social, de uma experiência biográfica, um sistema de orientação ora consciente ora inconsciente. Habitus como uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas. (Setton, 2002:61)

De acordo com Bourdieu (1987), uma conceção possível do mundo social passa por entendê-lo como uma construção empírica de um espaço multidimensional, através da identificação dos fatores de diferenciação mais evidentes em determinado universo social, ou seja, pela identificação dos diferentes capitais (poderes).

As experiências de cada classe determinariam o que se pode entender como "*habitus* de classe", que pode ser inconsciente, o que reuniria condições, nas pessoas mais desfavorecidas, para funcionar como reprodução das condições de vida em que as mesmas se encontram. Essa perspetiva, poderia implicar uma "inconsciência de classe", podendo daí advir um certo conformismo com a sua situação e colocar as classe mais desfavorecidas numa posição submissa face a classes dominantes, reforçando ainda o poder destes.

3. A Casa da Música e o Serviço Educativo

3.1 Génese

A génese da Casa da Música vem da seleção, em 1998, da cidade do Porto como Capital Europeia da Cultura em 2001 (em conjunto com a cidade holandesa de Roterdão). Criada a Porto 2001, S.A., um dos projetos idealizados passava exatamente pela criação da CdM. Esta viria a ser uma instituição dedicada à música, não apenas à música erudita mas a diversos géneros musicais, com espetáculos, com um SE que tinha e tem de conceber e implementar atividades educativas no âmbito da música, que fossem usufruídas pelos mais diversos tipos de público.

Pretendia-se que a Casa da Música viesse a ter um edifício próprio e, nesse sentido, o Município do Porto e a Porto 2001, S.A., negociaram a cedência e usufruto de um terreno que servisse esse fim. O mediatismo em torno da obra e desta instituição começou desde logo nesta fase, dado que o local escolhido, na Praça Mouzinho de Albuquerque (Rotunda da Boavista), era o local onde outrora tinha sido a Estação Terminal dos Eléctricos do Porto e o local atual de recolha e reparação dos elétricos da Sociedade de Transportes Colectivos do Porto (STCP), e implicaria a demolição desse mesmo edifício. Apesar de outras hipóteses terem sido consideradas, o facto de se pretender para essa zona da Boavista, uma renovação e uma nova dinâmica e o facto do edifício estar bastante degradado e do seu valor histórico-patrimonial ter sido considerado menor, este foi o local escolhido.[8]

O Concurso de Arquitetura para o efeito teve início em 1999, com o convite direto a vinte e seis arquitetos (nacionais e internacionais) de reconhecido mérito, entre os quais estavam Siza Vieira, Hadid, Zumthor, Foster, Koolhas, Herzog e de Meuron. De acordo com informação constante no *site* da Casa da Música, a grande maioria dos arquitetos terá desistido na primeira fase dada a curta duração do Concurso (seis meses), vindo apenas a apresentar propostas sete arquitetos - Dominique Perrault, Norman Foster, Peter Zumthor, Rafael Moneo, Rafael Viñoly, Rem Koolhas e Toyo It. Contudo, foram apenas apresentado três projetos: o de Dominique Perrault; de Rafael Viñoly e o de

[8]*in* http://www.casadamusica.com/pt/a-casa-da-musica/a-obra/?lang=pt

Rem Koolhas. O projeto do arquiteto holandês Rem Koolhas viria a ser o escolhido pela Comissão de avaliação, composta por Pedro Burmester, Nuno Cardoso (então Presidente da Câmara Municipal do Porto), Manuel Correia Fernandes, Eduardo Souto de Moura, Ricardo Pais, Manuel Salgado, Artur Santos Silva e Álvaro Siza Vieira.

Imagem 3 - Construção do edifício da Casa da Música, da autoria do Arquiteto Rem Koolhas. Fonte: http://www.casadamusica.com.

A descrição do edifício da Casa da Música foi feita num artigo publicado na UPorto (Revista dos Antigos Alunos da Universidade do Porto) da seguinte forma:

> Parece um arrojado corpo que atravessou o universo e entrou pela atmosfera terrestre para se cravar no solo da Rotunda da Boavista. A Casa da Música tem esse duplo e raro efeito sobre quem a visita: convida à entrada e, simultaneamente, arrebata pela invulgaridade das formas. Koolhaas, o polémico urbanista e arquitecto, autor deste projecto e já comparado a Le Corbusier, terá partido da forma em caixa de sapatos (ideal para um auditório) e, através da justaposição de volumes, chegado à forma de diamante que o edifício aparenta. Inovador formal e estruturalmente, foi criado para, entre outros objectivos, democratizar o acesso à música. (UPorto, 2005:22)

Imagem 4 - Casa da Música, imagem do exterior. Fonte: Casa da Música.

Rem Koolhaas (1944), arquiteto holandês formado em Londres, já viu o seu mérito distinguido por inúmeras vezes, nomeadamente com o Pritzker Prize e o Prémio de Arquitectura da União Europeia Mies van der Rohe.

> O projecto da Casa da Música traduz a reflexão sobre a cidade contemporânea e as convicções de Rem Koolhaas em torno aos sinais de impossibilidade de controlar globalmente o seu evoluir. Assim, constitui proposta radical de transformação urbana, assumindo-se como um núcleo potencialmente organizativo da cidade. Parece-me, contudo, que a Casa da Música representa algo de novo na obra do autor. A sua autonomia, enquanto objecto arquitectónico, aceita e inclui o encontro com um ambiente preciso. (Vieira, 2005:29)

A CdM abriu em abril de 2005, e no espaço compreendido entre a sua abertura e o dia 20 de dezembro desse ano, realizou duzentos e setenta e oito eventos (na sua grande maioria produções próprias), com um número de espectadores

superior a cento e quarenta e três mil. No mesmo período, vinte e oito mil e duzentas pessoas fizeram a visita guiada ao edifício.[9]

Em 2007, a obra da Casa da Música obteve o prémio do Instituto Real dos Arquitectos Britânicos (RIBA), que considerou o edifício dinâmico, intrigante e inquietante.

Imagem 5 - Casa da Música, Sala Suggia. Fonte: Casa da Música.

3.2 Fundação Casa da Música

A Fundação Casa da Música surgiu em 2006 e foi desde cedo, e de forma clara, reconhecida como uma instituição de referência no domínio na Música. Estabelecidos os desafios a que se propunha (abertura, excelência, internacionalização e sustentabilidade), a Fundação reconheceu que logo no

[9] LUSA. (2005). Casa da Música: mais de 143 mil espectadores desde a abertura [versão eletrónica], *Público*. Disponível em https://www.publico.pt/2005/12/20/culturaipsilon/noticia/casa-da-musica-mais-de-143-mil-espectadores-desde-a-abertura-em-abril-1242441

primeiro triénio (2006-2008) houve um grande progresso na consolidação dessas políticas. Aos Agrupamentos Residentes desde 2006 - a Orquestra Nacional do Porto (atualmente denominada Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música), o Remix Ensemble, a Orquestra Barroca[10]; juntou-se o Coro da Casa da Música[11], constituído em 2009.

Desde o início, segundo a própria Fundação, a programação da Casa da Música foi sendo delineada com o intuito de uma abertura às formas de expressão musical mais variadas. Em 2008, as alterações no modelo de sustentabilidade económico-financeira permitiram que Fundação viesse a aumentar progressivamente a sua intervenção e a sua atividade. [12]

A Casa da Música veio a assumir-se com um papel preponderante no contexto cultural em Portugal, nomeadamente por ser um espaço que promove a criação e o desenvolvimento artístico na área da música.

Nos primeiros três anos, no seu primeiro mandato, o foco do Conselho de Administração foi, essencialmente, o estabelecimento de uma organização capaz de moldar e propiciar um desenvolvimento constante do projeto artístico da Casa da Música, o desenvolvimento dos quatro Agrupamentos Residentes (já anteriormente mencionados), que vão permitindo uma parte relevante da programação artística da Casa da Música, bem como a reestruturação do Serviço Educativo que, claramente, evidencia/foi evidenciando uma preocupação em trabalhar em prol da inclusão social.

Num balanço desses primeiros três anos, o enfoque recaiu no trabalho e envolvimento com os músicos, com os públicos (que foi fidelizando) e enaltecem a vontade de ir ao encontro de toda a comunidade, acolhendo bem os que necessitam de cuidados especiais.

Depois desse trabalho desenvolvido nos primeiros três anos, para o segundo mandato (com início em 2009) a Fundação assumiu a preocupação com a

[10] Relatório de Contas de 2008

[11] Relatório de Contas de 2009

[12] Relatório de Contas de 2008

internacionalização do seu trabalho, tendo aumentado o número de parcerias com instituições internacionais, o que permitiu que os Agrupamentos Residentes pudessem mostrar o seu trabalho em palcos internacionais reconhecidos como relevantes. Efetivamente, a Casa da Música viria a marcar presença em inúmeros palcos, nomeadamente em Amesterdão, Antuérpia, Barcelona, Colónia, Estrasburgo, Luxemburgo, Madrid, Marselha, Milão, Salzburgo, Valladolid e Zurique.[13]

O Presidente do Conselho de Administração, José Manuel Dias da Fonseca (à data), considerou (em 2012/2013) que a programação artística e educativa credível, a abertura à música, a projeção internacional das produções dos Agrupamentos Residentes bem como uma sustentabilidade económica baseada numa oferta cultural atrativa e no envolvimento da sociedade, constituía o que a Casa da Música tinha de mais valioso. Para além disso, reconhecia que o Serviço Educativo se tinha tornado essencial ao projeto da Casa da Música.[14]

3.3 O Serviço Educativo da CdM

Segundo documentos oficiais[15] desde o início que o SE da CdM manifestou a sua intenção de proporcionar a possibilidade de todos (de todas as faixas etárias, com ou sem necessidades especiais, de qualquer comunidade ou profissão, com ou sem experiência musical) poderem construir uma relação/relações com a música. Encontramos duas ideias fundamentais na sua filosofia: a educação não se restringe à escola e a música vai muito além de uma atividade feita por músicos para que outros contemplem. Por isso, são desenvolvidos por ano acima de um milhar de eventos, havendo uma programação quase diária de atividades do SE. Ainda que a maior parte das atividades se desenvolva dentro das portas da Casa da Música, é possível

[13] Relatório de Contas de 2009

[14] Relatório de Contas de 2012

[15] A partir de vários documentos oficiais: Relatórios de Contas, Programação Anual da CdM, Programação do SE

verificar que houve sempre uma preocupação com o trabalho no exterior. A ópera "Wozzeck", apresentada no primórdio do então denominado Departamento Educativo, resultou do trabalho deste com a Birmingham Opera Company (que, com Graham Vick como diretor artístico, tinha já experiência de vários anos com este tipo de modelo de trabalho) e com habitantes do Bairro de Aldoar e do Bairro Fonte da Moura. "Wozzeck" fez parte da programação do Porto - Capital Europeia da Cultura e tinha o objetivo claro de aproximar a arte/ópera de pessoas que não teriam, à partida, contacto (frequente) com a mesma. Esse trabalho conjunto permitiu muito mais do que uma obra ou um espetáculo e uma experiência artística aos participantes; a Birmingham Opera Company era portadora de uma ideologia artística que a própria Casa da Música e o seu SE pareceu aspirar e vir a refletir como sendo sua também.

> (...) este "Wozzeck" não foi pensado para os melómanos comuns, embora lhes possa proporcionar uma experiência intensa, mas para aquelas pessoas que nunca pisaram um teatro de ópera ou uma sala de concertos. Vai mesmo mais longe, ao envolvê-las activamente, ao procurar mexer com as suas vidas desprovidas de bens essenciais, de sentido e de esperança. Esta é a filosofia da BOC, fundada em 1987 por Graham Vick, responsável entre muitas outras por uma obra de culto como "West Side Story" e com produções assinadas nos maiores teatros e festivais do mundo. (...)
>
> Jean Nicholson não esconde a sua satisfação. "(...) Chegaram a um resultado muito profissional. É gratificante ver pessoas com tantos problemas envolvidas numa coisa tão positiva. Este deve ser o papel do teatro e da ópera: mudar as suas vidas." Claro que há também o reverso da medalha, "a sensação de abandono no fim do projecto". Em Birmingham tem-se tentado levar a cabo actividades posteriores, como a formação de um coro ou de um pequeno grupo teatral, uma questão que está também presente na consciência da equipa da Casa da Música.[16]

A experiência de "Wozzeck", decorria o ano de 2001, despertou a sensibilidade para questões que surgem em projetos que, em certa medida, se podem considerar emotivos, envolventes e que têm uma duração restrita, um fim,

16 Fernandes, Cristina. (2001). "Wozzeck", ópera-manifesto [versão eletrónica], *Público*. Disponível em http://www.publico.pt/noticias/jornal//wozzeck-operamanifesto-156186.

podendo gerar uma espécie de "sensação de abandono" que é, por vezes, referenciada por alguns participantes neste tipo de situações, designadamente por alguns que podem já sentir/ter sentido isso noutros momentos ou situações da sua vida. Essa sensibilidade por parte da Casa da Música está patente nas ações posteriores com os participantes: foram oferecidos bilhetes para que pudessem assistir a vários concertos de música e peças de teatro; ainda em 2001, foram feitos três concertos, todos em Aldoar - um no Centro Paroquial (por Pedro Burmester) e dois deles nos próprios bairros - um no bairro de Fonte de Moura (Remix- Ensemble Casa da Música) e um no bairro de Aldoar (Drumming). O facto dos espetáculos serem nesses locais, criou a possibilidade de o público que queria assistir se deslocasse a Aldoar e aos referidos bairros. Já no final de 2001, como refere Leite (2006), iniciaram-se diversas oficinas em Aldoar com a finalidade de se criar, nos bairros, uma ópera de raiz. "Demolição - a história que ides ver", viria a ser fruto desse trabalho, em que os participantes da freguesia de Aldoar não se limitavam a ter papel de figurantes, sendo também personagens com interpretação vocal, com a composição musical a cargo de Carlos Azevedo e Fernando Lapa (Leite, 2006). Já depois desta ópera, a Casa da Música manteve contacto com Aldoar, oferecendo mais bilhetes para espetáculos e a possibilidade de, como figurantes, participarem num recital que viria a ser apresentado em Aldoar, resultante do trabalho de Tara Harrison (da Birmingham Opera Company) com o Estúdio de Opera e os aldoarenses participantes.

Percorrer aqueles que foram os primeiros passos do SE entende-se ser pertinente, na medida em que aquilo que hoje se conhece do trabalho desenvolvido pelo SE se identifica muito com esses primeiros projetos. Daí, poder-se-á verificar uma espécie de identidade que a própria Casa da Música e o seu SE entenderam como sua, semelhante, como atrás já foi referido, à filosofia da Birmingham Opera Company. Algo que foi sendo assumido no próprio discurso da Fundação e que tem visibilidade na sua agenda.

Com um aniversário de dez anos feito, o SE apresenta-se em 2017 aos que ainda não o conhecem (bem) da seguinte forma:

> Quem Somos?
>
> Dez anos cumpridos e pela frente é só caminho... Tudo o que já construímos valida a continuidade de um projecto salutarmente insatisfeito, com a Música a pedir acção. Muita acção. É de matéria viva, emocional e emergente, que se faz uma Casa aberta, arejada por correntes criativas que trazem a novidade e a permanente sensação de estreia, com tectos para todos os sons, alicerces de melodias e afectos, encontros e descobertas em cada canto.
>
> Fomos felizes no que realizámos, mas desejamos ainda mais, sempre melhor. É exigência e vontade. É sobretudo um prazer imenso. Estes primeiros dez anos, de muitos que queremos contar, foram de aprendizagem e afirmação de um programa educativo com sentido numa instituição precursora, habitada por exploradores, criadores, investigadores, músicos e não-músicos; comprometida a envolver a sociedade inteira em processos enriquecedores de viver/fazer/sentir a música.
>
> Tivemos uma década fecunda em produções inéditas, várias já com currículo internacional; em projectos artísticos e comunitários, com muitos a alcançarem a autonomia; em abordagens musicais pioneiras, experiências multidisciplinares e práticas regulares de inovação à escala global, patente, por exemplo, no espaço Digitópia. Sobretudo, tivemos uma década de aproximação efectiva a cidadãos dos diversos contextos sociais e grupos geracionais, fazendo-os parte de nós.[17]

Mais ainda, refere-se que uma casa se faz todos os dias e que a verdade da Casa da Música é, assim, como o é também a natureza da música, uma residência universal na qual há espaço para todas as pessoas, que nela podem criar o seu próprio lugar. A equipa está empenhada na sua existência com música válida, criativa e absoluta. A agenda anual tenta refletir esse mesmo intuito. Todos os anos, das atividades regulares fazem parte projetos artísticos e comunitários, workshops, ações de formação e espetáculos que entendem serem assumidamente inovadores e destinados a públicos específicos. Reconhecem que a sua proposta é ousada e, em igual medida, legitima.

> A nossa proposta é tão ousada quanto legítima: através de processos simples e métodos originais, ouçam e divirtam-se, mas sobretudo façam, intervenham; criem mundo, expressem vida.

[17] *in* http://www.casadamusica.com/pt/servico-educativo/institucional-servico-educativo-casa-da-musica/quem-somos/?lang=pt , disponível em março de 2017

> A estas actividades junta-se um processo continuado de pesquisa artística e intervenção social. O Serviço Educativo remete, com efeito, para um espaço de criação ocupado por iniciativas Fora de Série: referimo-nos a orquestras e outras formações que estabelecem novos paradigmas musicais, propondo linguagens alternativas, mas também a acções que vão ao encontro dos cidadãos mais arredados de uma existência musical activa e inclusiva, capaz de regenerar a autoestima ou contribuir para a identidade de grupo e o sentido de pertença.[18]

De forma mais visível nos últimos anos, tem havido um maior número de atividades no exterior, naquele que é também um reconhecimento por parte de instituições internacionais do trabalho desenvolvido pela Casa da Música. Japão, Brasil, Espanha... são exemplos de países por onde o trabalho desenvolvido pela Casa da Música e pelo SE passa.

Os objetivos do SE estão definidos desde há vários anos e têm-se mantido os mesmos[19]:

> 1) Catalizar e nutrir a criação de laços com a música: promover o interesse pela sua descoberta — ouvir, fazer, criar, saber;
>
> 2) Contribuir para a aquisição de ferramentas de compreensão musical: proporcionar instrumentos para a fruição e criação livre e autónoma;
>
> 3) Tocar um espectro largo de pessoas, tendo em conta as suas diferenças e necessidades específicas: indivíduos, famílias, escolas, comunidades; bebés, crianças, adolescentes, jovens, adultos, idosos; especialistas, amadores de música ou simples “curiosos”;
>
> 4) Colmatar deficits de oferta no campo da educação e da música, nomeadamente abrindo a educação a “várias músicas” e a outras artes e tecnologias;
>
> 5) Explorar o papel da música enquanto factor de reabilitação e de geração de afectos: promover a inclusão de comunidades desfavorecidas e de pessoas com necessidades especiais;
>
> 6) Contribuir para uma concepção integrada de projectos artísticos, promovendo a emergência de discursos artísticos verdadeiramente transversais e descomplexados;

[18] Apresentação Institucional do Serviço Educativo da Casa da Música (em 2017). Disponível em http://www.casadamusica.com/pt/servico-educativo/institucional-servico-educativo-casa-da-musica/?lang=ptmusica.pdf?lang=pt

[19] Informação que me foi transmitida directamente pelo SE da CdM, em agosto de 2017

7) Intervir em áreas de formação e investigação que possam sustentar projectos educativos dentro da filosofia da Casa da Música: formar pessoas, investigar processos e metodologias, criar ferramentas;

8) Inspirar outros agentes educativos, sociais e culturais: criar ideias e projectos-piloto que possam posteriormente ser dinamizados e desenvolvidos por agentes especialmente vocacionados para alguns tipos de trabalho com escolas, comunidades e outros.

Para ter uma ideia geral sobre o trabalho levado a cabo pelo SE, para além de uma programação frequente dirigida ao público infantil, apresentam-se de seguida alguns projetos e atividades levados a cabo, com base na apresentação institucional dos mesmos[20]:

Ensemble de Gamelão Casa da Música

Fusão da música do ocidente com música jazz, rock e música improvisada com o som de um instrumento ancestral, oriundo de Java, concebido para ser tocado em simultâneo por várias pessoas, o Gamelão. O repertório deste projeto artístico composto por doze elementos é, assim, miscigenado.

Orquestra de Guitarras e Baixos Eléctricos

Como o próprio nome indica, esta Orquestra é composta por guitarras e baixos elétricos e destaca-se pela junção dos vários instrumentos amplificados, pela direção artística de dois músicos da equipa da Casa da Música, sem partituras, o improviso tem lugar.

Orquestra Energia Fundação EDP

Naquele que é um projeto de inclusão social através da música, crianças e famílias são envolvidas num processo artístico de repertório próprio, sendo que houve algumas encomendas de obras a compositores que habitualmente colaboram com a Casa da Música - apresentadas em estreia mundial em 2016, tendo já havido outras apresentações fora da Casa da Música. Esta orquestra foi fundada em 2010 pela Fundação EDP estando a direção artística e

20 Informação obtida através de diferentes documentos oficiais, disponíveis em formato papel e/ou em www.casadamusica.pt

pedagógica a cargo da Casa da Música. A iniciativa da Fundação EDP pretendia alcançar crianças e jovens para que pudessem ter um acesso facilitado à música e, assim, ajudá-las a estruturar os seus projetos de vida.

Orelhudo!

Este programa foi inicialmente concebido para as escolas do 1ºCiclo do Ensino Básico mas está já disponível gratuitamente, online, para todas as pessoas. Cada audição diária, que não ultrapassa noventa segundos, é acompanhada por um pequeno texto finalizado com uma questão. Existe uma versão para professores/as.

Dia Mundial da Música

Este dia é celebrado todos os anos pela CdM, com o que esta entende ser um programa repleto de atividades, tidas como impactantes ao nível do público. As produções são originais e convocam músicos profissionais e não profissionais. Os espetáculos são itinerantes, vão acontecendo em diversos locais e, por fim, a celebração do dia termina na Casa da Música.

Dia Mundial da Criança

Este é outro Dia celebrado, com um programa concebido a pensar num público que pode encontrar mensalmente atividades que lhe são dedicadas: as crianças. Procurando "conceitos originais, formatos que surpreendem"[21], a Casa da Música faz uma programação festiva própria para o dia.

Ao Alcance de Todos

O nome diz muito sobre este programa. Ao Alcance de Todos rege-se, exatamente, pela motivação de um alcance social extenso, marcado pelo mote da inclusão e da oferta de oportunidades às pessoas e às comunidades.

Por altura do começo da Primavera, é publicamente revelado o trabalho ocorrido ao longo de vários meses, em que as instituições convidadas

[21] Agenda de 2017, Casa da Música. Disponível em http://www.casadamusica.com/pt/media/9437559/agenda-2017-casa-da-musica.pdf?lang=pt

participaram em projetos multidisciplinares originais, desenvolvidos por profissionais internacionais.

Sonópolis

Pelo Verão, o fim da programação do ano letivo é marcada em celebração com Sonópolis, "projecto que marca o encontro em palco de muitas culturas e comunidades. No sangue tem o pluralismo que faz bem à cidade, a confluência de expressões artísticas, a capacidade de integração". Esse pluralismo resulta do trabalho realizado com grupos de diferentes contextos socioculturais e em articulação com o ensemble de músicos do Curso de Formação de Animadores Musicais, que ocorre anualmente.

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Os Ensaios Abertos permitem que diferentes grupos de pessoas (de instituições, de escolas a partir do 1º Ciclo do Ensino Básico e público em geral) assistam ao ensaio geral desta orquestra e, em certa medida, entenderem um pouco da rotina de trabalho.

Digitópia Casa da Música

A Digitópia é uma plataforma baseada nas novas tecnologias que procura incentivar a audição, a criação musical e a performance, num espaço de permanente inovação e sob uma filosofia de partilha e acesso aberto, disponível *online*. "Ao expandir os domínios da música digital e electrónica, num contexto não académico ou comercial, estimula o surgimento de novos músicos e comunidades criativas".

Hot Spots

Os Hot Spots são locais com equipamentos tecnológicos interativos, de utilização livre e intuitiva, disponíveis em diversos pontos da Casa da Música, que convidam à experimentação musical.

Coro Infantil Casa da Música

O Coro Infantil Casa da Música é um projeto novo no SE, a marcar os seus primeiros passos em 2016/2017, e a querer também contribuiu na promoção da inclusão e da igualdade de oportunidades.

Naquela que é a concretização de um desejo antigo, este projeto abre portas a alunos/as do 1º ciclo (desde o 1º ao 4º ano) de três escolas do ensino básico da área Metropolitana do Porto.

Na fase inicial, no primeiro ano do projeto - ano letivo 2016/2017, são três grupos que, ao encontro dos conteúdos curriculares, tomam parte do processo de criação, composição e exploração de repertórios corais, acabando por vir a originar três outros projetos corais.

O ano letivo de 2017/2018 é, então, marcado pela formação do Coro Infantil da Casa da Música, naquela que é a segunda fase do projeto. A formação advém de uma seleção das melhores vozes que irão formar o novo Coro Infantil para, por fim, dar-se início ao desenvolvimento do seu trabalho.

Numa apresentação do projeto, a Casa da Música não quer deixar de evidenciar que, para todos os efeitos (apesar da seleção), com este projeto passam a existir quatro formações corais autónomas (que poderão realizar projetos conjuntos), já que cada escola irá permanecer com o respetivo agrupamento coral.

Imagem 6 BébéGrigri. Fonte: Casa da Música, autor – João Messias

Imagem 7 BébéGrigri. Fonte: Casa da Música, autor – João Messias

Imagem 8 - Coro Infantil Casa da Música. Fonte: Casa da Música, autor - Alexandre Delmar

Imagem 9 - Concerto Final do Coro Infantil Casa da Música. Fonte: Casa da Música, autor - Alexandre Delmar

A Casa Vai a Casa

No projeto ACVAC o SE visita e dinamiza atividades em instituições que manifestem vontade de participar e cujos membros, por motivos diversos, não se podem deslocar à Casa da Música. Num número que pode variar entre uma a seis sessões, as instituições visitadas mudam anualmente e são diversificadas. A título exemplificativo, podemos referir instituições como: hospitais, centros de reinserção social, estabelecimentos prisionais, lares de 3ª idade, Juntas de Freguesia.

Desta forma, o projeto leva a Casa da Música para fora das suas portas, abrindo-se a outros públicos e transformando outros espaços, as fronteiras da instituição e do próprio Serviço Educativo.

Orquestra Som da Rua

No programa do SE para 2016/2017, é assim apresentado o SdR:

> No palco são felizes. Homens e mulheres com quem a vida não foi generosa entregam o melhor de si: emoções despertas, a teimosia em contrariar a aridez dos dias. Esta é a poesia do *Som da Rua*, ensemble com um repertório que reclama sol em lugares de sombra. E tem valido a pena.
>
> A sua história começa em 2009, ao abrigo do programa *A Casa Vai a Casa* e de uma parceria do Serviço Educativo com instituições portuenses de intervenção social. Correu bem, quis-se mais. Hoje este projecto artístico tem um largo portefólio de temas inéditos, vários assinados por autores conhecidos. Por mérito próprio, conquistou o respeito do público e vem merecendo palcos de Norte a Sul do país. Acima de tudo, cresceu sem perder a essência: há-de ser sempre um grupo aberto a todos os que queiram participar, composto por cidadãos que conhecem a cidade com todos os seus lados avessos e, cantando, criam reservas de esperança. É o som das ruas que lhes está na voz. É pela voz que mostram o que lhes vai na alma.

O Projeto SdR é, também, dinamizado no exterior do espaço físico da instituição. Com início no ano de 2009, assumiu um lugar de permanência na programação e trabalho deste SE, realizando as suas atividades uma vez por

semana, ao longo de todo o ano. Tendo como mote de intervenção a inclusão social, é tido pelo SE como um lugar para todos, designadamente para muitos que têm e/ou tiveram uma experiência de vida na rua e percursos de vida mais ou menos penosos.

Por serem atividades que acontecem fora do espaço da Casa da Música, as implicações da interação com outros espaços e instituições (como hospitais, prisões, centros de apoio para idosos, entre outros), e o trabalho de promoção da formação e expressão artística junto de indivíduos e comunidades diversas, são questões que precisam de ser analisadas de um modo aprofundado.

SdR é o projeto que foi estudado de forma mais sistemática. É um projeto que desde a sua criação, em 2009, permaneceu sempre na programação do SE da CdM, e com a possibilidade de ter sempre os mesmos participantes ou de a estes de juntarem mais.

Fundado em 2009 pelo então denominado Departamento Educativo da Casa da Música, o SdR é apresentado pelo Serviço Educativo dessa Instituição como um lugar onde todos são bem-vindos, um projeto de inclusão social composto por dezenas de pessoas que conhecem bem as ruas da cidade.

Numa fase embrionária, para melhor chegarem aos seus potenciais destinatários, foram estabelecidas algumas parcerias com instituições de intervenção social para que, através das mesmas, o projeto pudesse ser amplamente conhecido pelo público a que se destina.

Imagem 10 - Nova Música Para Novos Públicos. Concerto do SdR com Remix Ensenble CdM. Compositor: Daniel Moreira. Maestro: Peter Rundel. Dezembro de 2016. Fonte: Casa da Música, autor – Alexandre Delmar

Imagem 11 - Concerto do SdR nos 10 Anos da CdM. Abril de 2015. Fonte: Casa da Música, autor - António Alte da Veiga

Imagem 12 - A Casa Vai A Casa. Fonte: Casa da Música, autor – João Messias

Imagem 13 – A Casa Vai A Casa. Fonte: Casa da Música, autor – João Messias

Imagem 14 - Romani. Espetáculo na Casa da Música, abril de 2015. Fonte: Casa da Música, autor - João Messias

Imagem 15 - Romani. Espetáculo na Casa da Música, abril de 2015. Fonte: Casa da Música, autor - João Messias

As sessões ocorrem uma vez por semana, ao longo de todo o ano, seguindo o “calendário escolar”, havendo apenas interrupção nos meses de julho, agosto e setembro e no período que abrange o Natal e Páscoa.

Com uma equipa de formadores do Serviço Educativo (que pertencem à equipa Factor E), durante uma hora e meia, os/as participantes cantam e tocam instrumentos construídos a partir de materiais reciclados, acompanhados por instrumentos convencionais.

O espaço das sessões foi durante muito tempo o mesmo: um pequeno auditório situado numa rua estreita onde o sol não entra, uma rua que se enquadra na descrição das ruas que a letra de uma das canções descreve. Em 2016/2017, os ensaios ocorreram em espaços de Instituições Sociais participantes no projeto, devido à falta de condições do espaço que vinha a ser utilizado para esse efeito. Paralelamente, há concertos/apresentações públicas, que ocorrem em diferentes locais.

4. Percurso Metodológico

4.1 Da delineação à ação

Na área educativa e artística, é percetível o quão comum é falar-se em números de visitas e de participantes em atividades em Museus, Fundações ou outras entidades. Esses números são relevantes sob o ponto de vista do acesso à cultura, educação e expressão artística e permitem, também, analisar os públicos, perceber o aumento ou decréscimo da procura, o estímulo e interesse gerado pelas ações programadas, - podendo esclarecer o vigor das iniciativas. Contudo, a enumeração das atividades, e a expressão numérica das pessoas que com elas tiveram contacto, não traduz a forma como influenciam os seus participantes, não é elucidativa das suas implicações e dos efeitos educativos e/ou sociais para aqueles que com elas tomaram contacto.

O reconhecimento da pertinência de alcançar um conhecimento mais aprofundado sobre o efeito das atividades educativas no âmbito das artes e da reação do seu público no contacto com as mesmas, a sensibilidade pessoal para os problemas sociais, a motivação para o trabalho e investigação em educação artística associada a uma vertente social, foram fatores condutores à determinação do objeto de estudo.

O trabalho da CdM que, desde a sua origem, tem implementado muitas iniciativas no âmbito da música e da promoção da inclusão social, foi alvo de atenção e determinante para a escolha do contexto da investigação.

A investigação de que damos conta aqui pretende, como foi referenciado nas páginas iniciais da presente tese, alcançar um conhecimento mais aprofundado de projetos educativos desenvolvidos pelo SE da CdM, junto de populações adultas, assumidas como socialmente excluídas ou, de alguma forma, fragilizadas. Tendo em vista um conhecimento mais aprofundado de projetos educativos de intervenção social e comunitária, procura-se compreender as potencialidades da participação em atividades artísticas, na área da música, através da observação e análise de oportunidades de aprendizagem e de partilha criadas por projetos do SE da CdM, desenvolvidos com um pressuposto de inclusão e intervenção comunitária. Através de uma permanência longa no contexto, da observação participante das ações dinamizadas, da realização de conversas informais e de entrevistas, este

estudo tem a particularidade de se ter desenvolvido no interior dos projetos, tendo como preocupação central os seus destinatários e a valorização da sua formação e dos seus pontos de vista, das suas perceções e representações sobre as experiências vivenciadas e do que foram expressando.

Na paisagem nacional, as atividades musicais com comunidades ou com adultos com algum tipo de fragilidade, encontram-se ainda pouco exploradas. Ainda assim, é possível observar que tem havido um maior número de iniciativas nesta área, potenciadas, muitas delas, por apoios de entidades privadas e programas de apoio público.

A presente investigação distingue-se das existentes do ponto de vista da sua problemática central e do quadro teórico que mobiliza, procurando constituir-se como um forte contributo para a construção e aprofundamento do conhecimento em torno da implementação de projetos de intervenção comunitária de expressão artística, particularmente centrados no âmbito da música e junto de populações adultas em situação de maior vulnerabilidade social, desenvolvidos em modalidade de educação não formal, num Serviço Educativo que conta com experiências inéditas em Portugal, merecedoras de atenção e estudo.

A partir da especificidade do papel da música e da educação artística na sua articulação com processos educativos inclusivos, de natureza não formal, a abordagem de problemática intrínseca à exclusão social e à democracia cultural encontra-se aqui presente.

As ações desenvolvidas pelo SE da CdM especificamente dirigidas a comunidades ou grupos de alguma forma fragilizados, têm não só um caráter interventivo como, ao desenvolverem-se de acordo com modalidades não formais de educação, criam condições para que as experiências individuais das/os participantes possam ter lugar no decurso de atividades expressivas e sua partilha, gerando aprendizagem para o indivíduo e para o grupo.

Tem-se vindo a assistir, um pouco por todo o mundo, ao desenvolvimento de projetos musicais com um pressuposto de desenvolvimento das competências musicais, sociais, realização pessoal e melhoria da autoestima do indivíduo

(Veblen, 2004; Veblen & Olsson, 2002), mas esta é uma área ainda insuficientemente estudada, especialmente a nível nacional e, sobretudo, se atendermos ao público destinatário: adultos com condições socioeconómicas de grande debilidade, por vezes com problemas de saúde associados. Para além disso, o caráter de educação não formal é tónica de diferenciação, já que os projetos comummente analisados são os dirigidos a jovens em contexto escolar. Esta investigação pretende exatamente contribuir para colmatar essa falta, almejando um profundo estudo e conhecimento das valências da educação artística, através da música, para adultos com um passado e/ou presente delicado (como sem-abrigo, doentes, idosos, entre outros). Pressupunha-se exaustiva pela ambição de um conhecimento aprofundado, parte de uma relação já estabelecida com o SE da CdM e contou com uma longa permanência no terreno, com a observação de algumas ações nos últimos anos.

O objetivo central é compreender como se desenvolvem projetos do Serviço Educativo da Casa da Música (interação entre os sujeitos e efeito das ações promovidas) para analisar, de uma forma global, o seu grau de relevância para a formação, expressão e construção identitária das pessoas que nele participam, equacionando o modo como se pode potenciar os seus efeitos numa perspetiva de promoção da inclusão social.

Paralelamente, procuramos ainda, como já referenciámos na introdução, atingir os seguintes objetivos:

- perceber a forma como o trabalho educativo desenvolvido toca, afeta e forma/transforma os participantes;
- estudar e refletir sobre a promoção da inclusão social através da música, partindo do ponto de vista da experiência e das perceções e representações dos participantes e demais intervenientes.
- entender o papel da educação musical na vida dos/as participantes, conhecer as suas perspetivas e compreender os efeitos do projeto nos próprios.

- construir um conhecimento aprofundado sobre as dimensões e valências da implementação de projetos educativos musicais, de natureza não formal e de intervenção comunitária;

- analisar a forma como as atividades de um serviço educativo que desenvolve, em larga escala, este tipo de atividades podem contribuir para uma educação holística e para um sentimento de valorização pessoal e de bem estar dos/as participantes;

- aprofundar o conhecimento sobre atividades artísticas (musicais) com comunidades e pessoas mais frágeis do ponto de vista social, psicológico ou físico, sob diversos ângulos.

- atender às implicações da dinamização dos espaços, das instituições e dos profissionais associados aos projetos, bem como da promoção da formação e expressão artística nos indivíduos e suas comunidades, além projeto.

O objeto de estudo e o desenvolvimento da investigação implicaram uma relação de proximidade da investigadora com as ações do projeto e com os sujeitos intervenientes.

Ao que à metodologia concerne, a investigação delineou-se por métodos associados à Investigação Qualitativa, à Investigação Etnográfica e à Antropologia Visual.

A utilização do ambiente natural, a descrição (pela escrita e por imagens), o interesse maior no processo e não nos resultados ou produtos, a importância vital do significado (o interesse pelo sentido dado à vida, diferente de indivíduo para indivíduo), eram algumas características essenciais.

Nesse sentido, determinou-se ser realizada observação participante em ações do projeto ACVAC e do projeto Orquestra Som da Rua (vulgarmente mencionado "Som da Rua") sendo que a mesma seria acompanhada por notas de campo e pela fotografia, possibilitadora da construção de uma narrativa visual, suporte da investigação.

As notas de campo permitiriam o registo constante do observado e das questões e reflexões daí provenientes. Diálogos, gestos, sons, interações, espaços,... podem ser retratados e perpetuados para, doravante, serem analisados e interpretados.

Tendo por base as potencialidades dessas ferramentas, idealizava-se que tanto o diário de campo como outros registos - caso da fotografia ou do vídeo, ocupariam um lugar de destaque enquanto ferramentas e enquanto meios de registo numa primeira fase, mas também enquanto meios de expressão artística o que, atendendo à minha formação, seria especialmente atrativo. No seu conjunto, esses meios possibilitariam revisitar os espaços, momentos e vivências ocorridas, numa espécie de mapeamento dos acontecimentos.

Efetivamente, a observação participante é algo que permite um contacto frequente com todos os sujeitos ligados à investigação nos seus contextos naturais, passível de uma recolha factual, certamente ampla. As relações que se estabelecem entre os sujeitos, o contexto da educação artística e a música, o acompanhamento próximo, permitem a perceção e entendimento da sua forma de ser e estar, do seu comportamento. Assim, a recolha de dados é feita essencialmente através do contacto profundo com os indivíduos, uma característica pertinente na Investigação Qualitativa (Bogdan & Biklen, 1994).

Pelo reconhecimento das potencialidades da Fotografia, e/ou mesmo do Vídeo, era intencional o seu uso, como método e como expressão. Ao longo dos últimos anos, a Etnografia tem utilizado cada vez mais a Fotografia e o Vídeo, sendo já meios reconhecidos enquanto métodos etnográficos (Pink, 2001; Banks, 2001). Ainda que de forma fragmentária, a imagem fotográfica tem o poder de transportar o observador para dentro da ação, dando-lhe um manancial descritivo e uma sensação de pertença que dificilmente as palavras conseguirão. Ao/à investigador(a), a Fotografia permite que este se reaproprie de momentos, de um tempo e de uma ação que pode voltar a ser analisada, num lugar e tempo diferentes dos circunstanciais da ação. Já o Vídeo, acarreta com ele o som e a sequencialidade das ações e comportamentos permitindo, pela abundancia dos detalhes, que o observado no momento vivido aumente a informação e, consequentemente, a reflexão sobre a ação passada.

> (...) as tecnologias digitais e os computadores poderão ser, para o antropólogo e os cientistas sociais, muito mais úteis que meros processadores de textos, de imagens e sons e de codificação de dados recolhidos no terreno: um poderoso meio de (autoria) apresentação de resultados de investigação (...). (Ribeiro, 2005: 619)

Pelas razões explanadas, imaginava-se que, no que à metodologia da investigação no terreno dizia respeito, os meios de registo (escrito, visual, sonoro) eram certos. Contudo, não viria a ser assim. As primeiras experiências e primeiras impressões moldariam um outro posicionamento face à utilização de alguns métodos, do qual passarei a dar conta um pouco mais à frente.

Do quadro metodológico, as entrevistas, livres e flexíveis, permitiam conferir importância ao informador, às suas experiências, conhecimentos e opiniões. A sua implementação passaria não só pelas pessoas às quais se destinavam as ações como a outros intervenientes relacionados com as atividades. Para além das entrevistas, as conversas informais, que se tomavam, à partida, como mais frequentes, poderiam mobilizar novos dados ou questões para a investigação.

De natureza qualitativa, a investigação iria, então, passar por:

I) Observação participante de atividades do projeto, procurando-se a expressão da diversidade de contextos, características e multiplicidade dos/as participantes;

II) Recolha de registos de terreno (Geertz, 1999) que contemplam escritos e imagens (Pink, 2001), a submeter a posterior análise. Esses dados são entendidos como meio de expressão, com finalidades de análise/estudo e não apenas como meros meios de registo, tendo em linha de atenção a expressividade e experiência humana;

III) Realização de conversas informais, de entrevistas e de grupos de discussão focalizada com os diversos intervenientes, pretendendo-se saber quais as suas perceções e expectativas;

IV) Procura, estudo e análise de produções teóricas e discursos sobre práticas em educação artística com comunidades incidentes na área da música comunitária e/ou artes comunitárias e de inclusão social.

O início do estudo passou por uma análise do trabalho e dos projetos desenvolvidos pelo Serviço Educativo da Casa da Música. Dessa análise, foi possível perceber quais os projetos que poderiam trazer um maior retorno à investigação, pelo seu foco, pelos seus destinatários, pelos seus objetivos. O SE tinha um número considerável de ações com as características pretendidas. O projeto ACVAC e o SdR foram selecionados exatamente pela particularidade de ser a Casa da Música a ir fora de portas ao encontro daqueles para os quais tinha delineado as propostas, por aliarem os objetivos a que este estudo se propunha e pelas particularidades que eram próprias destes dois projetos:

- ACVAC permitia o contacto com públicos com características diferentes, em instituições diferentes. Crianças, idosos, pessoas em más condições económicas, pessoas com problemas de adição no passado, pessoas socialmente excluídas ou em risco de. Para além disso, tratava-se de um projeto com uma longa implementação por parte do SE, com um número de sessões variáveis, em que as instituições e os participantes mudavam. Essas características possibilitavam, assim, uma abrangência no estudo interessante;

- A Orquestra SdR tratava-se de um projeto com um diferencial único, quer na instituição quer mesmo ao nível do panorama nacional no que a projetos no âmbito das artes em prol da inclusão diz respeito: a sua continuidade no tempo e na vida dos seus participantes, discrepava de outros projetos que são implementados por esta e por outras instituições nacionais.

Feito um primeiro contacto direto com o SE da Casa da Música, exposto o desejo de desenvolver o estudo em questão, a resposta por parte deste, na voz do seu Coordenador, não tardou e foi positiva. Da equipa do SE existe uma pessoa responsável por tratar do que com este projeto se relaciona e, doravante, qualquer questão/informação poderia ser-lhe colocada, sendo que esta também me passaria a transmitir qualquer informação que pudesse ser pertinente.

Das primeiras e mais importantes informações, constava a agenda dos projetos: num primeiro momento, a calendarização das atividades/sessões do ACVAC e,

num segundo momento, as datas previstas, o horário e local dos ensaios do SdR.

Houve desde logo a preocupação em se apresentar à Casa da Música as intenções do estudo e pedir autorização para a utilização de alguns métodos (caso da fotografia e do vídeo, por exemplo). Da parte da Casa da Música, não houve qualquer objeção, ressalvando-se sempre a autorização das instituições visitadas/participantes e das pessoas envolvidas.

4.2 Do início da investigação no terreno à metodologia desenvolvida na investigação

O início da investigação no terreno veio a impor algumas alterações ao inicialmente pensado, não o entendendo como uma “lei”:

> Certas pessoas falam do método com gula, com exigências; no trabalho, o que elas desejam é o método; ele nunca lhes parece suficientemente rigoroso, suficientemente formal. O método torna-se uma lei (…). (Barthes, 1975:40)

Não se abandonou, desde logo, grande parte das técnicas previstas mas, o desenrolar do percurso, fez com que se tenha vindo a sentir, e confirmar, uma falta de adequação das mesmas. A referência "adequação das mesmas" é feita porque, analisando, essas mesmas técnicas poderiam ser usuais e adequadas a outras pesquisas e a outros pesquisadores mas, os primeiros passos no terreno fizeram, surgir algumas questões...

Segundo Barthes (1975), há um momento em que é preciso voltar-se contra o método ou pelo menos não o entender como “privilégio fundador”. De acordo com este, o trabalho de investigação deve responder a dois pedidos, e é aí que que podemos encontrar o perigo do método:

> O perigo do Método (duma fixação ao Método) vem disto: o trabalho de investigação deve responder a dois pedidos; o primeiro é um pedido de responsabilidade: é preciso que o trabalho aumente a lucidez, consiga

> descobrir as implicações dum processo, os álibis de uma linguagem, constitua em suma uma *crítica* (lembremos ainda que *criticar* quer dizer: pôr em situação *critica*); aqui o método é inevitável, insubstituível, não por causa dos seus «resultados», mas precisamente – ou ao contrário – porque cumpre o mais alto grau de consciência duma linguagem *que não se esquece de si própria*; mas o segundo pedido é duma ordem totalmente diferente; é o da escrita, espaço de dispersão do desejo onde a lei é despedida; portanto é preciso *num certo momento* voltar-se contra o Método, ou pelo menos tratá-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes do plural: como uma vista, em suma, um espetáculo, inserido no texto: o texto é que é afinal de contas o único resultado «verdadeiro» de toda a investigação. (Barthes, 1975:42)

A perspetiva pessoal conjugada e reforçada por algumas dinâmicas e discursos de outras pessoas, por um lado, e a forma concreta como, pessoalmente, me senti no terreno, no duplo papel participante/investigadora, não pareciam estar compatibilizadas com a forma e frequência da realização de registos durante a observação participante. Tratava-se, então, de perceber que delinear uma metodologia na fase de planeamento de uma investigação não implica deixar de a pensar como uma metodologia que pode sofrer alterações no sentido de assimilar as circunstâncias e causalidades no núcleo do objeto de estudo, de se adaptar, não ficando presa a prescrições inúmeras em torno dos métodos científicos que devem ser utilizados para este ou aquele caso. Nunca esteve em questão a ideia de uma padronização metodológica mas, mesmo assim, houve a necessidade de um comportamento mais independente face à própria metodologia delineada no projeto de tese e entendida como recurso para a investigação em causa. Após vários anos de pesquisa, Bourdieu entendeu o seguinte:

> Não creio que por isso se possa remeter-se aos inumeráveis escritos ditos metodológicos sobre as técnicas de pesquisa. Por mais úteis que possam ser para esclarecer tal ou qual efeito que o pesquisador pode exercer "sem o saber", lhes falta quase sempre o essencial, sem dúvida porque permanecem dominados pela fidelidade a velhos princípios metodológicos que são freqüentemente decorrentes, como o ideal da padronização dos procedimentos, da vontade de imitar os sinais exteriores mais reconhecidos do rigor das disciplinas científicas (...).
>
> Muitas dezenas de anos de prática da pesquisa sob todas as suas formas, da etnologia à sociologia, do questionário dito fechado à entrevista mais aberta, convenceram-me que esta prática não encontra sua expressão adequada nem nas prescrições de uma metodologia freqüentemente mais

> cientista que científica, nem nas precauções anticientíficas das místicas da fusão efectiva. (Bourdieu, 2001:693)

Foi a própria prática da investigação no terreno que trouxe ao de cima algumas questões, tidas em certa medida como condicionantes. Apresentam-se de seguida algumas das condicionantes sentidas:

- estar a participar, querer ter um lugar no grupo como qualquer outro participante, sem ter qualquer tipo de destaque, não se coadunava com estar com um caderno a fazer apontamentos ou com uma câmara fotográfica ou de vídeo a fazer registos/gravações;

- estar a tirar anotações, não permitia uma participação plena nas atividades musicais - não era possível tocar instrumentos ou cantar;

- pessoalmente, não me sentia confortável a tomar apontamentos, era uma forma de estar próxima do observador que está a controlar os gestos, discursos, atos de cada um dos presentes;

- receava que, ao fotografar, estivesse a invadir o espaço e a imagem de cada pessoa e o espaço de todos. E, neste ponto, a influência do uso da imagem no início deste século ser substancialmente diferente do uso da imagem no final do século passado, por exemplo, teve influência também. Atualmente, sabemos o alcance que uma imagem pode ter num curto espaço de tempo e até a falta de domínio e conhecimento que qualquer um de nós pode ter na sua difusão através da internet e das redes sociais (como o *facebook*).

Doravante, no que à metodologia concerne, esta investigação de natureza qualitativa contou essencialmente com:

I) Observação participante de atividades dos projetos, procurando-se a expressão da diversidade de contextos, características e multiplicidade dos/as participantes;

II) Realização de conversas informais, de entrevistas e conversas com os diversos intervenientes, pretendendo-se saber quais as suas perceções e expectativas;

III) Procura, estudo e análise de produções teóricas e discursos sobre práticas em educação artística com comunidades incidentes na área da música comunitária e/ou artes comunitárias e de inclusão social.

O trabalho de campo, traduziu-se na participação semanal nas atividades desenvolvidas, como qualquer outro participante, percecionando o funcionamento dessas atividades e as atitudes das pessoas nas mesmas.

A participação foi pautada por momentos distintos. Inicialmente, tinha presente a importância de uma presença clara, mas discreta. Cedo se criou a ideia que o uso de elementos diferenciadores iriam por si só, ser um foco de atenção e distinção, pelo que não havia, assim, grande espaço para o uso de um caderno de registo (diário de campo) ou de câmara fotográfica. O mote era estar presente e participar, observando e tentando ir percebendo as características dos projetos, procurando captar as diferentes dinâmicas e rotinas dos mesmos.

Reunir dados da vida quotidiana do grupo e das instituições envolvidas, observando as pessoas, tentando perceber as situações em que se encontram e o seu comportamento nestas, são tarefas associadas à observação participante (Burgess, 1997). Nesta perspetiva, procurou-se uma recolha de dados abundantes e pormenorizados, respeitando os discursos, os relatos, diferentes versões sobre um mesmo acontecimento e a linguagem e vocabulário dos participantes, o que se pode revelar fundamental para a compreensão e para o relacionamento que se pretende estabelecer. Considerou-se fundamental, tendo sido feito grande esforço nesse sentido, uma presença duradoura e acentuada no terreno. Tal permitiu uma amplitude de conhecimento que passa por se estar presente em centenas de momentos, de ensaios, presencialmente a ver e ouvir muitas vezes as mesmas pessoas, porque nem os ensaios são sempre iguais nem a forma como as pessoas se sentem e se expressam é igual. Mas, por vezes, o presenciado em alguns ensaios é bem semelhante a outros e atendendo a que uma experiência no terreno de duração mais reduzida traria uma amostra mais circunscrita, correr-se-ia o risco da mesma não induzir a dados e interpretações coesas. A consciência face a tal, foi conduzindo a uma duração mais prolongada no terreno e, também, a uma experiência mais alargada no que às atividades e

projetos diz respeito. O primeiro contacto no âmbito deste estudo deu-se em maio de 2013, na observação de uma visita do projeto ACVAC a uma instituição, tratando-se de uma sessão única. O contacto com o trabalho desenvolvido pelo Serviço Educativo perdurou até ao ano letivo de 2016/2017 (inclusive), tendo-se vivenciado atividades do ACVAC, do projeto Romani 2 (que partia de trabalho realizado no âmbito do ACVAC e do anterior espetáculo Romani) e do SdR.

As próximas linhas darão conta de dados individualizados de acordo com cada um dos projetos.

4.2.1 A Casa Vai a Casa

Num primeiro momento, a investigação recaía essencialmente sobre o projeto ACVAC.

Neste projeto, uma equipa de dois formadores do Serviço Educativo visita e dinamiza atividades em instituições que manifestem vontade de participar e cujos membros, por motivos diversos, não se podem deslocar à Casa da Música. As sessões podem variar em número. As instituições visitadas, à partida, mudam anualmente (ainda que possa acontecer voltar a haver outras visitas/sessões e são diversificadas. A título exemplificativo, podemos referir instituições como: hospitais; centros de reinserção social, estabelecimentos prisionais, lares de terceira idade, Juntas de Freguesia.

Desta forma, o projeto leva a Casa da Música para fora das suas portas, abrindo-se a outros públicos e transformando outros espaços, as fronteiras da instituição e do próprio serviço educativo.

Tratando-se de um leque de diferentes datas, horários, locais/instituições e seus públicos, foi-me dado todo o calendário do ano letivo, 2012/2013. Na altura, decorria o primeiro semestre de 2013 - muitas sessões tinham já ocorrido e não era possível, por exemplo, nas ações que englobavam várias sessões, acompanhar todas as visitas de uma ação/instituição e público em

causa. O primeiro contacto no terreno com uma atividade do SE foi numa sessão única deste projeto, em maio de 2013.

Metodologicamente, este primeiro contacto aconteceu com uma postura baseada na observação das atividades propostas, da dinâmica global da ação. O grupo era grande (cerca de duas dezenas de pessoas) e foi o primeiro contacto com os formadores. O papel de observadora não participante adequava-se ao ímpeto da nova experiência e de extrair o mais possível sobre a forma como este tipo de dinâmicas se davam: o acolhimento da instituição; a postura dos formadores; as atividades propostas; os instrumentos utilizados; a postura do grupo de participantes no início e ao longo da sessão... Tudo era novo, tudo era foco de atenção.

A dinâmica da sessão, permitiu-me ter uma presença mais discreta, por não estar a ocupar um lugar junto dos participantes e dada a dimensão do espaço e do grupo. Tal, permitiu-me o à vontade para utilizar a fotografia e o vídeo enquanto meios de registo para análise e memória futura. Esta referência faz particularmente sentido se atendermos ao facto de na maior parte dos momentos no terreno, nas ações, tanto as deste projeto como as do SdR, essas ferramentas não terem tido uma presença sequer visível. Daí partindo e à luz de toda a experiência e trabalho que vieram a ocorrer no interior desta investigação, está-se portanto em condições de se poder afirmar que, desde o primeiro contacto, se procurou que a metodologia fosse adaptada às circunstâncias particulares das diferentes situações.

Doravante, as sessões presenciadas no âmbito do ACVAC, em diferentes instituições e com diferentes destinatários, não tiveram a presença sistemática e percetível da fotografia e/ou vídeo ao nível dos métodos.

Até porque, e ao encontro do que já havia sido atrás referido, a conjugação de cada situação e da postura pessoal de investigadora dentro das ações foi diferente, já que, ao invés de apenas me encontrar lá enquanto observadora, a minha presença foi também participativa.

O caráter diferenciador deste projeto e das suas sessões levava a que nem sempre os mesmos métodos fossem utilizados em todas as ações/instituições, já que as próprias dinâmicas eram diferenciadas.

Globalmente, foram utilizados os seguintes métodos:

- diário de campo;

- registo fotográfico;

- registo videográfico;

- observação;

- observação participante;

- conversas informais e entrevistas semiestruturadas.

À exceção da primeira sessão do projeto presenciada, como oportunamente foi referenciado, a experiência no terreno foi feita através de observação participante. Tal permitiu não apenas perceber o rol de atividades propostas, os comportamentos e expressões do grupo na globalidade (formadores e participantes) mas também experienciar as atividades em si mesmas.

Enumeram-se agora as ações presenciadas, com nome das instituições promotoras, número de sessões contempladas e público destinatário :

- Junta de Freguesia de S. Cosme, uma sessão, adultos (presença de uma criança)

- Centro Social da Sé, seis sessões com crianças e adultos;

- AMI - albergue noturno masculino, seis sessões, adultos alojados no albergue;

- Associação de Trabalhadores e Reformados da PT – Centro Social Arcanjo Gabriel, seis sessões, adultos idosos (75 adultos com média de idade de 85 anos);

- ADEIMA - grupo do Bairro da Biquinha, seis sessões (com possibilidade de continuação de trabalho para o projeto/espetáculo ROMANI 2), crianças, jovens e adultos de etnia cigana do Bairro da Biquinha;

- ADEIMA - grupo do Bairro do Seixo, seis sessões (com possibilidade de continuação de trabalho para o projeto/espetáculo ROMANI 2, crianças, jovens e adultos de etnia cigana do Bairro do Seixo.

O leque diversificado de instituições, públicos e os diferentes formadores responsáveis pela dinamização de cada ação/conjunto de sessões, permitiu a recolha de um também diversificado leque de dados, permitindo identificar linhas de atuação (mais ou menos semelhantes, mais ou menos diferenciadoras) e respostas diversificadas dos participantes face às atividades propostas.

Das visitas de casa em casa

A primeira visita que fiz ao projeto ACVAC foi numa ação/visita promovida pela Junta de Freguesia de S. Cosme, Gondomar, numa sessão única. Neste primeiro contacto, entendia-se ser possível já viabilizar um conhecimento sobre a forma como este tipo de ações se desenrolam, a forma como a equipa da Casa da Música (Factor E), se apresentava e relacionava com o público destinatário, o tipo de atividades promovidas, as dinâmicas geradas, a reação dos/as participantes com as atividades e a relação estabelecida com os elementos da equipa. Posteriormente, observar/participar em ações que tinham um número superior de sessões, iria permitir entender o mesmo tipo de fatores de interesse mencionados para a sessão única e, ainda, perceber semelhanças e/ou diferenças entre o tipo de ações de sessão única com o tipo de ações de sessões múltiplas. Para além disso, o facto da equipa Factor E, destacada para as atividades do ACVAC, não ser sempre a mesma a ir a todas as instituições, ou seja, o facto de existirem três equipas duplas de formadores, tratava-se também de um outro fator a ter em conta.

A forma como toda a experiência de investigação no terreno foi vivida, julgo que pode bem ser entendida quando testemunho que ainda hoje me recordo de sensações, de fragmentos do dia e experiências vividas. Cores, lugares, trajetos, cheiros, incertezas, surpresas,... E desta primeira experiência sobressai tratar-se, exatamente, da primeira experiência, do primeiro contacto

com os intervenientes essenciais: participantes destinatários e elementos da equipa Factor E, o que, por si só, compreensivelmente, traria uma angústia antecedente ao primeiro contacto direto com todas as pessoas, naquela que seria a minha primeira experiência no terreno, o primeiro grande passo na investigação. O fator humano, o facto deste tipo de estudo ter e depender de uma componente humana muito grande é, talvez, o que contribuía para esse lado mais sensorial e passível de colocar o/a investigador(a) em contacto com uma vertente mais frágil, uma sensação de fragilidade perante a exposição ao tipo de metodologia que passa muito pelo contacto com outras pessoas e, em certa medida, disso depende.

Dessa primeira experiência no terreno, destaca-se que, metodologicamente, houve lugar à utilização de registos fotográficos e videográficos, de notas de campo e não se tratou de uma observação participante, já que não houve lugar a essa participação. Acredita-se que os fatores que conduziram a esse papel de observadora não participante passaram, essencialmente, pelo facto de ansiosamente se pretender tudo absorver - algo que, ao participar-se, poderia estar comprometido já que a execução de determinadas atividades propostas direcionavam a atenção para isso mesmo e não para outras componentes como, por exemplo, para a interação e participação dos demais e não ter sido interpelada pelos formadores e dinamizadores das atividades para participar. Esse papel foi assumido nos primeiros momentos da sessão.

Da utilização da fotografia e do vídeo, meios que se imaginava virem a ser de utilização recorrente e previstos na fase em que se projetava a investigação no terreno, tem particular interesse analisar a utilização e forma da mesma no âmbito desta ação. Por um lado, ao contrário do que viria a acontecer em experiências futuras, estes meios foram utilizados regularmente ao longo da atividade, ainda que se queira ter passado despercebida essa movimentação no espaço, não se querendo que houvesse essa perceção. Há a clara noção da sensação de exposição que se queria evitar, da sensação de estar a expor a minha presença na ação, de colocação num papel de alguém que recolhe e não contribui, não participa nas atividades promovidas e que são efetivamente o motivo para a presença das pessoas no local. Por outro lado, tal permitiu a possibilidade de se mobilizar à memória, sempre que se quisesse ou

necessitasse, fragmentos desse tempo e da experiência de todos. Contrapondo-se isso com a experiência no terreno que viria a ocorrer posteriormente, referenciam-se seguidamente algumas diferenças significativas, muitas vezes interrelacionadas, já que uma pode promover outra e assim consequentemente, independentemente da ordem cronológica em que ocorram. São elas:

a) diferentes posturas metodológicas adotadas - adaptadas sempre ao contexto;

b) à forma da minha presença e vivência da ação;

c) à dimensão do grupo e dinâmica gerada e/ou promovida pela equipa de formadores;

d) às características do grupo de participantes;

e) aos objetivos específicos que determinada ação ou grupo poderia ter.

No que às diferentes posturas metodológicas adotadas (alínea a) concerne, é importante referir que as mesmas foram sempre adaptadas ao contexto, não tendo havido uma linha rígida na sua aplicação. Isso é particularmente relevante tendo em conta o fator humano da investigação, presença física da investigadora no local, em contacto direto com as pessoas e dependente do ambiente da ação.

Por outro lado, a forma como vi ou senti a minha presença no local (alínea b), sob o meu ponto de vista ou sob o ponto de vista que julguei que os demais poderiam (estar a) ter, foi determinante pela importância atribuída ao fator "conforto" na presença e vivência de uma experiência. O desconforto perante algo é um fator que pode certamente influenciar a perceção das coisas, colocar tensão física e emocional no/a observador(a) e investigador(a) e, por outro ângulo, é pertinente ter em conta que, se existe desconforto, este é motivado por um elemento perturbador para aquele que realiza o estudo.

Conforme referenciado em c), a dimensão do grupo e dinâmica gerada e/ou promovida pela equipa de formadores pode, certamente, ser passível de

influenciar, já que a presença de um elemento externo ao grupo pode ser mais ou menos visível, mais ou menos discreta. Os elementos do grupo de destinatários podem entender a presença do/a investigador(a) como uma presença estranha ao grupo e à equipa de formadores, podem entendê-lo como mais um elemento da equipa da Casa da Música, podem ver nele um técnico ou técnica social. Tal assume relevância se for um fator de distração, influenciador do seu comportamento e pela forma como o próprio investigador ou investigadora se sentir perante a situação, na sua globalidade. Nesse aspeto, a personalidade de cada um pode gerar também diferentes reações ou ausências de reação. Isto é, uma personalidade que goste mais de se pautar por presença e postura discreta, certamente será mais sensível a determinadas situações. Mais uma vez, o fator humano a ter influência nas experiências e opções tomadas.

As características do grupo de participantes, d), tratar-se ou não de uma comunidade, por exemplo, podem incutir determinadas propostas que apenas os membros dessa comunidade podem referenciar. Um exemplo concreto é o caso de uma proposta de atividade/trabalho com uma comunidade cigana, da qual se pretendia a criação da letra para uma nova canção que partia do entendimento dos próprios sobre os ciganos e dos quais, apenas, se poderia auferir esse contributo. Se os contributos para a participação forem relacionados e específicos de uma comunidade, como foi o caso de outra comunidade cigana com quem trabalhei, que tinha uma relação muito próxima com a música e uma motivação evidente e específica para a participação no ACVAC, nomeadamente no trabalho de músicas dessa comunidade, tal vai incutir uma dinâmica e participação muito ativa e específica desse grupo. As músicas já existiam, só os membros do grupo as conheciam, eram eles que as davam a conhecer aos outros elementos (músicos formadores, eu, técnica e assistente social). O foco de trabalho desenvolvido nestas sessões do ACVAC com esta comunidade foi ao nível da voz e das práticas musicais (instrumentos, amplificação do som) sempre relacionadas com o trabalho musical e quotidiano do grupo. Era essa a motivação deste grupo, os objetivos específicos deste grupo relacionavam-se com a forma como utilizavam a música no seu

quotidiano, no seu culto religioso e tal moldou a ação, o trabalho desenvolvido com este grupo (alínea e).

4.2.2 A Orquestra Som da Rua

Como havia sido já apresentado, este projeto, fundado em 2009, pretende promover a inclusão social e é entendido pela Casa da Música como um lugar onde todos são bem-vindos.

As sessões/ensaios ocorrem semanalmente, às quartas-feiras, entre as 14h00 e as 15h30, ao longo de todo o ano, havendo apenas interrupção nos meses de julho, agosto e setembro e no período que abrange o Natal e Páscoa. Um calendário, no fundo, muito semelhante ao calendário escolar. Ocasionalmente, ocorrem concertos/ espetáculos públicos, promovidos por outras instituições ou pela própria Casa da Música.

A investigação em questão, no que a este projeto diz respeito, passou principalmente por participar em todas as atividades. Assim, assisti e participei quer nos ensaios semanais, quer nos concertos/espetáculos públicos.

Essa presença assídua e globalmente abrangente permitiu não só conhecer a fundo o trabalho desenvolvido como, pela dimensão temporal de permanência no terreno, permitiu ter uma noção mais correta e passível de ser adequadamente avaliado.

Na reta final do estudo, há a clara noção que as considerações e noções acerca da matéria em estudo não seriam as mesmas entre uma investigação com duração de um ano, dois anos ou três anos. Percorrendo o tempo ao longo de toda a observação e experiência, os dados recolhidos trazem à luz rotinas, comportamentos e posturas diferentes a médio/longo prazo (quer por parte dos/as participantes quer por parte dos formadores), produções e experiências artísticas diferenciadoras.

Numa investigação que passa pela observação participante, um dos objetivos é mesmo o estabelecimento de relações de confiança com as pessoas envolvidas na situação social em estudo.

Nesse processo, importa ter consciência que, ao fazer parte do contexto observado, o observador pode levar a uma modificação do contexto da investigação e, ele próprio, ser também influenciado.

Assumindo a importância da observação participante no âmbito desta investigação, houve sempre uma preocupação em acompanhar o decorrer das atividades do projeto, participando a investigadora nas sessões semanais e nos concertos que pontualmente ocorrem.

Desde o primeiro contacto com todos os intervenientes que se teve o cuidado de uma presença mais próxima da de participante que da de observadora, facilitando a colheita dos dados no lugar e tempo em que ocorrem e, portanto, em situação natural, não-artificial (Burgess, 1997), pretendendo-se que, para todos, a presença se torne habitual.

Os discursos dos participantes do SdR sempre foram considerados de relevada importância, reconhecendo-os como um elemento fundamental para compreender o papel da educação artística/educação musical na vida dos/as participantes, conhecer as suas perspetivas e compreender os efeitos do projeto nos próprios.

Cada passo no terreno, levou-nos à perceção da sensível e importante gestão de tempo, espaço, comunicação e afetos.

O início da viagem no Som da Rua

O termo viagem parece encaixar bem nesta descrição, ainda que a nuance de não ter uma data de regresso ou de fim não se aplique tão bem às características das comuns viagens.

Mais uma vez, a pesquisa no terreno brotou numa multiplicidade de informações que são peças de um enorme *puzzle*: caras, vozes, cheiros, sorrisos, revoltas...Visão, olfato, tato...sentidos que possibilitam que uma investigação possa tocar o lado experiencial, existencial e humano que o estudo que se retrata merece. Essas peças, juntam-se às conversas informais, às entrevistas, a todas as outras peças que veiculam informação que pode e

deve ser decifrada à luz de todos as outras peças, de forma a delas retirar significados o mais próximo possíveis da realidade.

Ainda hoje consigo sentir as pedras da calçada da rua que tantas vezes subi, como se as tivesse de facto a calcar neste preciso momento. Recordo ver figuras no cimo da rua e imaginar que pertenceriam ao grupo. Recordo-me que disse “boa tarde” e fui acolhida com simpatia. Recordo sorrisos, sobretudo. Recordo que, como viria a acontecer muitas e muitas vezes, ouvia também vozes carregadas de alguma revolta, por vezes notava-se como essa revolta não era originária de um episódio ou assunto momentâneo mas algo que já estava instalado e ali permanecia, alimentando-se de novos episódios que, por discórdias individuais, geravam a exposição dessa revolta.

O que serve isto à metodologia que este capítulo refere? Subjaz aqui a sensibilidade à questão de, como foi previamente transmitido, um estudo que tem vários objetivos que passam pela vertente humana - perceber a forma como as ações desenvolvidas tocam, afetam e formam/transformam as pessoas a que se destinam; partindo do ponto de vista da experiência e das perceções e representações dos participantes, estudar e refletir sobre a promoção da inclusão social através da música, entender o papel da educação musical na vida dos/as participantes, a partir das suas perspetivas pessoais; passa necessariamente pela experiência de cada pessoa participante, que pode reagir de forma diferente de outras, que pode mudar de opinião ou de forma de expressão (que acarreta em si mesma informação mais ou menos pertinente).

Logo no primeiro ensaio do SdR, o meu papel foi de observadora participante. Fui apresentada ao grupo, pelo meu nome e pelo motivo que ali me levava.

O facto de participar ativamente em todas as atividades não dava por si só grande margem para registos escritos, fotográficos ou outros. Tal era possível, embora reunir essa atividade com as outras circunstâncias que, e ressalva-se aqui poderem ser completamente derivadas de posicionamentos e sentimentos pessoais face ao caso em questão, passavam por sentir que se estava a ter um objetivo maior que o da experiência que era como uma espécie de recolha instrumental e sistémica de dados,

O facto de ter sentido e ver na fotografia a forma de, paralelamente, criar e fazer perdurar no tempo o manancial expressivo de cada um, de ter um pouco de cada pessoa comigo, ao longo do percurso e na materialização física deste estudo (a tese) e ter, em cada sessão, o duelo comigo mesma em encontrar um equilíbrio entre essa vontade e a ideia de sentimento de respeito que sentia que devia dar à privacidade de cada pessoa e ao trabalho do grupo, foi das mais duras provas que tive nesta investigação. Questionou tudo, a metodologia adaptou-se, a minha vertente sensível e artística (no que à fotografia diz respeito) foi constantemente submersa e aniquilada.

Foi no âmbito do SdR que surgiu intensamente a reflexão em torno da identidade, da exposição e/ou preservação da imagem e privacidade de cada pessoa. Não foi preciso muito tempo no terreno para se perceber uma crescente e visível manifestação de interesse pelo SdR. Nos ensaios, com presença menos ou mais frequente, era possível encontrar grupos de estudantes, no âmbito de uma dada unidade curricular (ao nível de licenciatura) para observarem, um(a) ou outro(a) estudante que, no âmbito de um mestrado, tinham como tema de estudo o SdR, jornalistas de periódicos impressos ou de televisões,... Nas páginas de jornais e revistas, ou na televisão, o projeto ganhava mais visibilidade, não sem algumas caras e dados de foro mais pessoal virem a público. As implicações e reflexões em torno desta matéria podem ser encontradas no capítulo seguinte. Para o ponto em que nos encontramos, faz sentido concentrarmo-nos no que essas circunstâncias, essa dinâmica por vezes gerada em torno da procura de um conhecimento do projeto e da história dos seus participantes, tantas vezes caracterizados como, ou apelidados, "sem-abrigo", influenciou o método e desenvolvimento deste estudo. De facto, num primeiro momento, e sob ainda um ponto de vista estritamente pessoal (sem reflexões maiores, sem mais dados na equação, sem a exteriorização da opinião dos mais visados dessa atenção (os destinatários do projeto), fazia sentido para mim, e o interesse pelo conhecimento do projeto e a informação sobre o mesmo através de meios de comunicação social, fazendo sobressair o trabalho desenvolvido e, até, legitimá-lo. Paralelamente, à medida que se somavam essas presenças e as entrevistas que ocorriam, antes ou depois dos ensaios, ganhava espaço o

questionamento dos limites e do respeito do espaço das pessoas, por um lado, e do próprio trabalho do grupo, por outro lado. Pessoas a fotografar, a filmar, a entrevistar... histórias de vida expostas, com nomes e caras[22]. Esse não seria o meu método. Colocava em questão até que ponto todas as pessoas entrevistadas sabiam da forma como os dados seriam tratados ou teriam noção de todas as implicações possíveis. O papel do entrevistado é, na verdade, um papel que acarreta um certo grau de imprevisibilidade e de fragilidade, até. Desconhece-se as questões, a forma como será apresentada a entrevista e respostas - na integra? parcial/excertos? Não têm vergonha das suas histórias, não têm de ter. São pessoas corajosas. Mas não ter vergonha não significa não ter direito à privacidade. As suas respostas foram dadas perante circunstâncias particulares, enquadradas e com boa vontade em poderem colaborar com quem os procurava.

Tendo sempre isso presente, procurou-se esse respeito e tratar da melhor forma o contributo que possibilita/possibilitou refletir em torno das questões que se nos apresentam nestas páginas.

Os dados da análise que se apresentam em capítulo próprio, “VOZES – Ouvir e analisar. Em torno do discurso dos intervenientes”, não são dissociáveis da perceção pessoal tida ao longo dos últimos anos de observação e experiência no terreno.

Por fim, uma última nota: os nomes apresentados (à exceção do do Coordenador do Serviço Educativo, pela pertinência no reconhecimento do seu papel e por ser público o mesmo) não são os verdadeiros nomes dos autores do discurso. Na eventualidade de algum nome adotado ser idêntico ao de alguma pessoa de certa forma ligada ao estudo em questão, sublinha-se que não se trata dessa pessoa uma vez que os nomes foram trocados por outros.

[22] Há inclusive pelo menos uma tese de mestrado, sobre o SdR, em acesso público, em que os nomes das pessoas não foram alterados e onde as suas histórias de vida se encontram.

5. VOZES – Ouvir e analisar. Em torno do discurso dos intervenientes

As páginas seguintes apresentam discursos diversos de vários intervenientes (participantes[23], técnicos/as sociais, músicos e formadores) que colaboraram ou estão de alguma forma envolvidos nos projetos SdR, ACVAC e Romani, dando conta das suas perceções e experiências nas atividades e projetos em que participam.

Para a análise, faz-se agora um breve enquadramento, recordando algumas características dos projetos em questão.

Relativamente ao SdR, este é um projeto que dura desde 2009, com uma sessão/ensaio semanal e concertos pontuais, ao longo do ano, seguindo um calendário semelhante ao calendário escolar. É um projeto que se diferencia de outros que ocorrem no âmbito da arte com comunidades, pelo seu tempo de permanência, de contacto com as pessoas, permitindo uma relação contínua com os participantes e a entrada de novos em qualquer momento.

Já no que diz respeito ao ACVAC, trata-se de um projeto de contacto de curta duração, num máximo de seis sessões, com os/as participantes e instituições. No caso específico deste estudo, mobilizam-se dados referentes às sessões do projeto ACVAC ocorridas nos Bairros do Seixo e da Biquinha (duas ações diferentes, num total de seis sessões com cada grupo pertencente à respetiva comunidade cigana de cada bairro). O que levou à participação destas pessoas foram circunstâncias e motivações que merecem uma breve contextualização. Num passado recente, tinha ocorrido o projeto Romani, a criação de um espetáculo com estas comunidades, como oportunamente foi descrito. Com o intuito dessa experiência não se tratar de um ato isolado, pretendeu-se uma reedição de Romani, Romani 2[24], com os mesmos e/ou diferentes participantes dessas duas comunidades e mais uma vez com a participação de alunos/as do Balleteatro.

[23] Por “participantes”, neste caso, entenda-se participantes a quem os projetos se destinam – e não todas as pessoas que participam nas atividades (como é o caso dos músicos/formadores ou dos técnicos sociais, por exemplo)

[24] Na altura, o projeto/espetáculo estava a ser chamado, por pessoas envolvidas, como Romani 2. Acabou por ser cancelado nesse ano letivo (2015/2016) e veio a ocorrer um ano depois, com a denominação “Romani 2.0”.

As conversas ou entrevistas realizadas no âmbito da pesquisa, decorreram em períodos diferentes. Embora no ACVAC as mesmas tenham ocorrido numa só fase (sensivelmente no espaço de duas semanas) no SdR encontram-se depoimentos registados em 2014, 2016 e 2017 – o que permite uma abrangência temporal alargada[25]. A maior parte dos discursos são positivos, uma grande parte das pessoas refere experiências positivas e valoriza a participação nas atividades/nos projetos e as potencialidades destes, o que não implica que tenham também perceções ou opiniões sobre a forma como poderia alguma coisa mudar ou ocorrer de forma diferente.

A partilha que aqui se dá conta, julga-se possibilitadora de um conhecimento vasto e diversificado das perceções individuais dos que colaboraram face às atividades e projetos em concreto, mas também da sua sensibilidade e opinião em relação a temas que acabam por tocar os assuntos abordados. Além da experiência educativa, do que sentem em relação ao projeto, encontramos também histórias de vida.

Segundo Teresa Medina (2008),

> Falar de histórias de vida significa, inevitavelmente, falar de percursos e processos individuais e colectivos de educação e formação e implica dar conta e ter em conta os contextos sociais e políticos mais vastos em que as vidas e as suas histórias ocorrem.
>
> Muito para além da escola, e não ignorando a sua grande importância, é ao longo de toda a vida e nos mais diversos contextos e situações, na relação com os outros e consigo mesmo, que as pessoas se vão formando e transformando, reflectindo sobre as suas vivências e experiências, atribuindo-lhes sentidos e integrando-as na sua própria história. Os processos de formação, de conhecimento, de aprendizagem, de construção de saberes, estão profundamente ancorados em cada história de vida, sendo cada história de vida, uma história de formação e "a história de formação de cada um, uma história de vida" (Dominicé, 1988:139). (Medina, 2008: 97)

[25] Para assegurar o anonimato, optou-se por não identificar as datas. A esse nível, apenas é feita a referência a declarações dadas em 2014, uma vez que as mesmas ocorreram há mais tempo e que por isso eram perceções circunscritas a um espaço temporal diferente do recente, julgando-se pertinente ter-se essa noção para a análise.

Como tal, de acordo com a autora, as histórias de vida devem ser reconhecidas como algo de enorme importância para a reflexão em torno dos processos da formação pessoal das pessoas (Medina, 2008), pelo que a nossa análise certamente será mais profícua tendo isso em consideração.

5.1 A dimensão educativa: o papel na formação e valorização pessoal

5.1.1 Perceções dos participantes

Pelo testemunho de Rosalina, podemos perceber as motivações que a levam a participar no projeto SdR, como o gosto pela música e a possibilidade que os ensaios (e demais atividades) lhe trazem de conviver com outras pessoas.

> *A música para mim é a melhor coisa que existe. Adoro música. Adoro, mesmo. Então assim, cantar, ainda é melhor. E posso conhecer pessoas. Não sei, são pessoas que tiveram vidas piores que a minha. Gosto muito de conviver com pessoas, de todo o tipo de pessoas. Sejam mais velhos sejam mais novas. (...)*
>
> *[O que me leva ao Som da Rua é] gostar muito, mesmo, de música. De música, de cantar e pelas pessoas que vão, de conviver. Gosto muito. Adoro. Espero que [o Som da Rua] dure, espero que nunca acabe. Que dure, dure, bastante tempo. Que eu cá estou para ir. (...) É como fosse para um trabalho. Para mim é ótimo ir. Assim, ao menos, esqueço os problemas todos.*

Verifica-se pelo excerto acima que o que a motiva a participar, a fazer parte desta orquestra, vai além do gosto pela música e pela aprendizagem musical que possa derivar do trabalho desenvolvido. Em primeiro lugar, salienta-se o destaque que a própria dá ao efeito que o projeto tem em si (ainda que possa ser circunstancialmente, nos momentos da atividade do grupo), ao fazê-la esquecer “os problemas todos”. Estaremos em condições de poder afirmar que o projeto funciona, assim, como uma espécie de escape ao permitir-lhe distanciar-se dos seus problemas, como potenciador de experiências positivas (seja pela experiência artística seja pelas relações interpessoais). O seu gosto em aprender (em geral) é outra das motivações na frequência das atividades, potenciado pelo facto de se tratarem de atividades musicais sendo que, dessa

forma, deixa transparecer que as atividades lhe potenciam aprendizagens, conforme se pode constatar no seu discurso:

> *Sim, aprendi, sei lá, aprendi a conviver com as pessoas, músicas bonitas, que tem. Adoro as músicas todas. (...) gosto muito de aprender. Acho que nunca é tarde para aprender, não é? Gosto muito. Adoro mesmo. Gosto pelas pessoas, pelos músicos, pelo maestro - que é uma pessoa espetacular - que ainda bem que fez este projeto.*

O gosto em aprender vem desde a infância mas teve de deixar a escola cedo. Não queria. Viu o seu percurso escolar interrompido apenas com doze anos.

> *Portanto, fiz escola até aos doze, depois, vim para a cidade, que é a minha terra, o Porto (eu nasci no hospital de Santo António) e a minha mãe pôs-me a trabalhar. A minha mãe, suposta, biológica, eu fui criada por um casal de Espinho, eu fui criada em Espinho; portanto, tinha três meses quando fui para lá, esse casal criou-me até aos nove. Depois dos nove aos doze estive na aldeia, com a minha falecida avó e o meu avô, falecido já. E, a partir dos doze anos, vim cá para o Porto, pensando que ia estudar - que gostava muito da escola, adorava; e fui trabalhar, como empregada interna, doméstica, durante 4/5 anos, seguidos. Depois, trabalhei numa fábrica, de porta-chaves, trabalhei em confeitarias, trabalhei em restaurantes, [fui] empregada de limpeza. Agora o último, trabalhei nas limpezas no Hospital de S. João. Também gostei.*

Um outro participante, partilha o que considera ser uma das experiências mais marcantes da sua vida, uma viagem ao Rio de Janeiro, em representação do SdR, e onde teve a oportunidade de dinamizar um workshop. Sobre essa viagem, o que focou relaciona-se com a pobreza extrema.

> *Foi positivo, eu adorei lá estar. Aquilo foi das coisas mais interessantes que nós podemos ter feito. Conhecemos uma realidade completamente diferente! Nós aqui, a pobreza…eu disse uma frase que se calhar a muita gente podia ter chocado, que era "é um luxo ser sem abrigo em Portugal" mas claro que ser sem abrigo não é luxo em parte nenhuma do mundo! A questão é que tu lá não tens completamente nada! Não tens ninguém que te ajude. (…) Eu deparei-me com uma realidade completamente diferente. E vi ali uma realidade não só de dependência química, no Rio de Janeiro, mas de pobreza extrema. Eu desde o hotel a Copacabana Praia, que eram cento e cinquenta metros, não mais, havia vinte e uma pessoas a dormir na rua. Mas na rua, literalmente. Aquilo para mim, apesar de já ter visto muita coisa, aquilo chocou-me bastante. (…) foi uma das experiências que mais me marcou.*

Liliana gosta de ir aos ensaios do SdR - só não vai se não puder; questionada sobre o que a motiva para participar e fazer parte deste grupo, começa desde logo por sublinhar o gosto que tem na música e no interesse particular dos/pelos instrumentos usados (feitos a partir de materiais reciclados).

> *Ai, eu adoro música. E é com isso que eu... Por exemplo, estou em casa, é música só que eu ouço. E então depois, na música do Som da Rua, gostei da parte dos instrumentos - que são tipo reciclados; e as músicas em si. Gostei. Porque eu gosto muito de música e depois eu vou, encaixo numa coisa e, a música é a minha coisa, o meu passatempo. É, eu gosto muito de música.*

Para além disso, apesar de admitir que aprecia estar sozinha, Liliana revela que participar no projeto lhe permite combater a solidão, conviver com outras pessoas. Nessas, reconhece histórias de vida difíceis, que de certa forma a faz identificar-se com elas. A pertença ao grupo, a partilha de pontos em comum, cria nela uma sensação de maior força. Acha que fez amigos no grupo.

> *[O que me faz ir a cada ensaio é] eu gostar e ter disponibilidade, (...). E é uma coisa que sinto-me com mais gente. Farto-me de estar sempre fechada, sempre sozinha. E, eu gostava até que fosse sempre, todos os dias, porque sabia que estava sempre com muita gente todos os dias que falava com alguém. Quando falo... Mas sei que estou rodeada de muita gente. Sou sempre uma pessoa sozinha, sinto-me, parece ser protegida. Não é protegida, mas é outra coisa do que estar sozinha, com muita gente é outra coisa. (...) e depois é assim, ouvir aquela gente, não sei a vida delas mas pensar um bocadinho na minha vida... Acho que nós somos todos iguais e eu gosto muito do Som da Rua e sigo aquelas pessoas porque foram e são sem abrigo que, ao não ter família (...), porque eu tenho família (…) só que é como se eu não tivesse... E eu sei o que é que eles sentem, (...) sei que eles passam mais do que eu mas, sentindo que nós, próximos, já sente-se melhor. E acho que nunca se deve deitar para trás nem abandonar assim as pessoas. Não gosto nada. E é um exemplo*.

Corpo cansado [26]

Corpo cansado
De rosto no chão
Choro de tristeza e emoção
Da minha vida
Faço esta canção
Caminharei contra a solidão!
Caminharei contra a solidão!

[26] Letra da canção "Corpo Cansado", Orquestra Som da Rua – letra e música

Aparentemente, a pertença ao grupo gera motivo de conversa com outras pessoas com que se relaciona, como colegas com quem estuda e a professora, a quem fala sobre o SdR e já convidou para assistirem a concertos onde iria atuar com o grupo.

> *Estou sempre a pedir para ir lá ver. A dizer «ah, é muito giro». Estou sempre a contar que, os instrumentos em si, como é, o que fazem, as músicas em si - que gosto muito, é tudo derivado ao Porto. Eles ficam todos assim, até... Não sei. Até tenho duas amigas que foram lá, quando esteve no Multiusos, foram lá ver. Quando esteve na Casa da Música, também foi lá o colega da minha filha (…) E disse que estava tudo, que é muito lindo. Até a professora de música já conhece o nosso projeto e esteve na Casa da Música, foi ver. Porquê? Porque eu emprestei o meu cd. Como é professora de música, eu disse ao meu filho, o meu filho levou e ela gostou. Ela foi ver.*

Ao tentar perceber-se o significado que os concertos/apresentações públicas têm para esta participante, Liliana diz de forma transparente que estes têm um significado de relevo, muito positivo, levam-na ao encontro dos mais diversos conhecimentos, além dos que apenas se restringem à área da música. Os concertos foram-lhe permitindo conhecer locais até então desconhecidos, gerando momentos de felicidade:

> *(...) o mais importante [em relação aos concertos] foi assim, foi os dias mais, por muitos anos que eu tenha, de cabeça, (…) [foi dos dias em que] acho que vivi mais. Que eu sendo sozinha não tenho aquela alegria e tudo. Para mim, gostava que tivesse mais assim. Porque acho que são os dias em que sou mais feliz. Em estar com muita gente, amigos, mostrar o que nós somos. Acho que tem mais valor. Sentir-me tão bem. Para mim. Agora, as pessoas têm outras coisas. Têm outras certezas. (...) E têm mais conhecimentos, porque eu não conheço muito, quase nada. Nada. (...) E de conhecimentos das coisas. Por exemplo, aquilo das garrafas, conhecimentos de invenções. E eu, para mim é novos conhecimentos, pessoas novas. Gosto de conhecer coisas novas. Eu se pudesse viajar pelo mundo, ia conhecer. Nunca conheci. Por exemplo, Portalegre foi uma coisa que eu nunca tinha ido. Não conhecia. Por exemplo, dentro da Casa da Música: eu não conhecia. Por exemplo, como eu às vezes digo, quando foi agora as Vozes da Rádio ao Dragão, eu não conheço o Dragão - é Porto. Não conheço. Conheço, por fora, de passagem. A Casa da Música, para mim, os meus filhos já tinham lá ido, para mim, foi novidade, já estive três vezes na Casa da Música. Gostei. Quando fui a Lisboa, também não conhecia. Por exemplo, (…) estamos nos concertos, eu não conhecia aquela rua, eu não conhecia aquilo. Para mim, é coisa nova. Foi bom para mim, eu gostei muito daquilo e não há nada que eu*

tenha a apontar que não gosto. Do pessoal, desde o maestro, do (...) [formador/músico] quando fomos para Monte Castro conheci as habilidades do (...) [formador/músico], que eu não conhecia, que eu não conhecia.

Pelas declarações, percebe-se que para esta participante as experiências vividas decorrentes do SdR, como os concertos, proporcionam, segundo a própria, sentimentos que passam por sentir que se "viveu mais". A experiência está separada do "saber coisas", uma experiência em que algo lhe aconteceu e deu sentido aos seus dias (Larrosa, 2002; Rancière, 2002).

Paralelamente, como se tem a possibilidade de verificar analisando o excerto acima, a pertença ao SdR (e à Instituição Social que leva/levou a utente a participar no projeto) acaba por gerar outras experiências interrelacionadas – a ida ao Estádio do Dragão para assistir a um concerto de um grupo musical do qual dois formadores/músicos do SdR fazem parte e o interesse em conhecer mais acerca de um outro músico/formador do SdR; e o desenvolvimento de outras capacidades:

No concerto, [aprendi] a estar frente ao público (…) ir falar ao público... Ainda hoje, é uma coisa que eu sinto um bocadinho (…) [nervosa]. Mas foi uma maneira de aprender como estar em frente de muita gente, porque era coisa que eu não conseguia fazer. Por exemplo, ainda hoje fazer uma peça de teatro, não sei se consigo estar assim... Eu sei que todo o artista tem aquele nervosismo de estar em frente de muita gente.

Em certa medida, à semelhança do que acontece com os depoimentos de outras pessoas participantes, as aprendizagens são também o que motiva a participação nas atividades.

Os participantes Olavo e Emanuel, numa conversa informal, quiseram partilhar as suas opiniões. Para estes participantes, o SdR não tem o mesmo fôlego de outrora, da sua origem e dos seus primeiros passos. De acordo com Emanuel,

Ao princípio era tudo muito bonito. Depois começou a descair, a descair...

Olavo, acrescenta:

> *No início nós até tivemos a promessa que, acho que foi a Rita Guerra... Acha que alguém faz força para isso? E ela comprometeu-se! Ninguém faz força para nada, nada! Isto agora é assim: umas certas horas que a Casa da Música paga. Se passar das horas não vão a lado nenhum. Sabia disso? Dantes era porque a Casa da Música pagava as horas extra agora já não paga já não vão. É mesmo assim, isto está a funcionar assim. A Senhora Doutora antes dava as horas extra agora não dão, a partir daquela hora já não há nada, não podem ir. É mesmo assim que está a funcionar.*

Nesta conversa, notou-se um sentimento de deceção. De acordo com Olavo, não se ganha muito com a participação no projeto, sendo que, apesar de permitir momentos de convívio, considera que esse é, por vezes, um "convívio morto":

> *O que é que eu ganho? Não ganho em dinheiro, ganho em convívio. Mas quantas vezes o convívio é um convívio morto?*

Para além disso, revela que a dada altura se sentiu usado:

> *Eu tenho documentários aí que eu não tenho conta deles. Quem tomou conta deles foi a Casa da Música. A Casa da Música manda em mim, é o quê? "Aquilo que é teu nós é que tomamos conta". Foram lá apresentar aquilo lá (...) Nem uma cópia me deram. Andaram lá a usar a pessoa. Andei eu lá, feito...a filmarem-me para quê? …Caraças. É como um cão a um osso.*

Questionado sobre as suas expectativas em relação ao projeto, Olavo respondeu:

> *O que é que nós estamos a ganhar com isto? Nada! Zero! O quê? O baterem palmas e… Olha e temos que agradecer aqui às Senhoras Doutoras que meteram aqui estes otários.*

Já no que às expectativas em relação aos ensaios respeita:

> *Estamos aqui a ensaiar para quem, para quê? Para passar o tempo? (...) Vão preparar o quê [para um concerto?]?...Não há nada. Também o*

pessoal pouca cabeça tem para decorar... Já andamos há cinco anos[27] com essas músicas. Meu Deus... (...) Num ensaio eu decoro uma música. E é sempre assim. Ele dá uma letra, dá a música, e eu "Oh Jorge, para a semana..." e ele chega aqui e "Oh Olavo, começa!" E eu começo e canto-a conforme ela está... Quando quero… Tenho uma maneira de estudar que é assim; eu antes de me deitar eu gosto de agarrar, ouvir a música… ouço a música a seguir deito-me e estou a dormir estou a martelar na letra: timtim tim… até adormecer. No outro dia sei a letra. Mas eu faço assim. E decoro as músicas.

A opinião de Alberto, que afirma desde logo que sempre gostou de música, é substancialmente diferente embora, ainda que não tenha presenciado a conversa com outros dois participantes, toca em pontos comuns:

(...) desde que eu comecei já gravámos três ou quatro discos. Não é? Gravámos dois cds, dois dvds... e agora vamos para o quinto, para o quinto dvd. É certo que a gente não ganha nada! Porque dizer que fomos para fora, temos o transporte e a comida, certo; mas a gente não ganha mais nada. Mas gosto de continuar aqui. Enquanto eu puder vou andar.

Ao falar, sorri e revela aquelas que são as suas motivações para fazer parte do SdR, que se cruzam com os benefícios que sente retirar:

Aah ganha-se muitas amizades, com muita gente! Eu conheço pessoal de todo o país. É uma coisa boa. Olhe, falo bem de um deles, hhh... Dr. Almeida Santos e vários outros, muitos mais! O Dr. Jorge Sampaio e a esposa, conheço essa gente toda, boa gente para conversar e para todos os lados que a gente vai, como Esposende, fui à Lourinhã, (...) Gulbenkian - a Lisboa também, (...). E tudo tem corrido muito bem. Viana do Castelo, Gondomar, Vila Nova de Gaia, Santa Maria da Feira - também gravámos lá um disco. (...) gosto de passear. A gente o que ganha é isso. E depois fazer os concertos. Gosto, gosto imenso. Por acaso gosto... E não vou deixar tão depressa. Só se, vá, a saúde piorar, não é? Porque tenho problemas atrás de saúde e, se piorar... A música ajuda muito, nesse aspeto. Porque a música é uma terapia para a saúde! (...) a melhor terapia para a saúde é a música.

Esta referência ao entendimento da música como terapia e seus benefícios para a saúde, a partir da sua experiência pessoal, permite, por sua vez, uma

[27] Esta conversa decorreu no ano 2014.

alusão aos benefícios reconhecidos por diversos autores/estudos à música comunitária, nomeadamente ao nível da saúde mental, do aumento da autoestima, a socialização, o relaxamento. Segundo Rigler (cit in White, M., Robson, M., 2003), as principais causas de morte advêm da lacuna no suporte social, da fraca educação e da estagnação das economias locais e não do cancro ou de doenças cardíacas.

Para Isabel, o motivo que a levou a ir ao encontro do SdR, ao primeiro ensaio (de todos os outros que se seguiriam) foi a procura de um reencontro familiar importante para si:

> *(...) a (…) [técnica social] foi dar umas aulas de reciclagem, de trabalhos manuais, no Centro Social (…). Acabei por a conhecer lá. Eu, como tinha assim uma vaga [ideia que um familiar meu] cantava num grupo qualquer, e depois, quando a (…) [técnica] nesse grupo me disse: "Olhe, eu faço parte (…) de um grupo assim (…)". Eu virei-me para ela: "Olha, não canta lá (…) [nome do participante] ?". "Canta! (…) Não quer fazer parte desse grupo?". Olhe, assim é uma maneira de eu também conviver com (…) [ele] porque, nós estávamos chateados e assim afastados. (…) ao vir eu também vieram outras (…) [pessoas] fazer parte desse grupo (...).*

Isabel, acabou por ficar.

> Eu - *O que é que todas as semanas a leva a ir ao Som da Rua?*
>
> I - *Companheirismo. Companheirismo... É. E o dar a cara por instituições que ajudam os mais desfavorecidos.*

Vai também pela música (gosta muito de cantar, sempre gostou) e pelas pessoas com quem de certa forma criou afinidades e em quem encontra histórias de vida que em certos pontos se assemelham à sua...

> *(...) gosto imenso de cantar no Som da Rua, porque sempre gostei desde de, cantar desde miúda. Sempre adorei. Já no colégio, que eu estive em Braga, (...) com quinze anos, puseram-me de castigo: tiraram-me de estudar e puseram-me num colégio em Braga - que aquilo era como uma cadeia, nem vínhamos cá fora nem nada, só víamos muros e céu. E eu aí, já cantava num orfeão e tínhamos aulas de solfejo e de piano e de tudo. (...) E pronto, como gosto de cantar e também dar a cara por instituições*

que ajudam os sem abrigo e pessoas desfavorecidas, não é? e postas de lado pela nossa sociedade - porque também eu já sofri desse mal, também já eu dormi na rua, também eu já passei fome, também eu já tive problemas de alcoolismo, não é? Por isso, eu revejo-me um bocadinho neles.

Por isso, vai sempre que pode, voltando no seu discurso a referir alguns dos motivos que a levam a fazer parte do SdR (supramencionados) aos quais acresce o apreço que tem pela equipa de músicos da CdM que faz parte do grupo e pela forma como a maioria desses está nos ensaios:

Vou sempre que posso. Nunca faltei. Eu nunca faltei. Só se, quando, a (…) [técnica] não nos pode levar é que não vamos. Mas, por acaso na outra vez até fomos, a (…) [técnica] não pode e fomos (…). Mas de resto, nunca faltei. Não, não... Eu gosto. Eu gosto. (…) gosto de cantar; gosto de conviver com aquelas pessoas; gosto... O Prendas - espetáculo; aqueles músicos?

Simultaneamente, refere gostar e achar curiosos os instrumentos musicais e os fatos/guarda-roupa utilizado nos concertos:

Dá para fazer música, é engraçado [os instrumentos a partir de materiais reciclados]. (…) Eu acho engraçado é as vestimentas, parece aqueles filmes de Cristo, do tempo de Quo Vadis e da túnica... Aquilo também... É uma coisa fora do normal. (...) Eu não é não gostar... São esquisitos. Já viu, já viu? Parece mesmo aquelas túnicas... Já viu filmes do tempo de Cristo, desses filmes Romanos (...)? (...) as roupas, é uma forma também de, sei lá... é uma coisa diferente. Normalmente a menina vê num coro as pessoas de saiinha, gravatinha, fatinho e essas coisas todas. Num coro normal é assim.

Apesar de afirmar não gostar muito de música portuguesa, gosta muito das letras e parece ter aprendido com essas a gostar mais do Porto.

Questionada sobre se sentia/sente que aprende alguma coisa com o SdR, respondeu:

Aprendo a conviver com normalidade, com os outros como eu, entende? É, eu gosto muito de conviver com pessoas que têm e passam pelas mesmas coisas que eu passei. Revejo-me um bocadinho neles, como lhe

disse... Gosto muito de pessoas simples e humildes - como eu também sou.

Para si, o SdR é um projeto "lindo" e acha que deveria existir mais projetos assim. Na sua opinião, o projeto é como uma terapia, os ensaios permitem que as pessoas não pensem nos seus problemas, "na sua infelicidade":

Como é que descreveria [o Som da Rua]? Como é que eu vou explicar? ... Uma terapia, em que as pessoas se mantêm ocupadas e não pensam, se calhar, naquelas horas em que ali estão, nos seus vícios, não pensam na sua infelicidade... (...) acho que é uma boa terapia.

A sua apreciação do projeto é francamente positiva mas há margem para melhorias, do seu ponto de vista, há coisas que acha que poderiam mudar:

Eu - *E do que é que gosta menos no projeto? Há alguma coisa de que não goste assim tanto e que ache que podia mudar?*

I – (…) *É assim, eu sei que os músicos… Nós quando vamos fazer uma coisa destas, sabemos que é em prol de instituições e essas coisas todas. Sabemos que os músicos são pagos, quando há os concertos e tudo... Eu sei que muitas das pessoas que estão ali no Som da Rua, são de Instituições e Albergues e essas coisas todas, não têm roupa, não têm calçado. Acho que devia de haver um protocolo qualquer em que tivessem qualquer parceria ou conhecimentos e que o tentassem favorecer algumas dessas pessoas, de alguma forma, nem que fosse arranjarem umas roupinhas para andarem. Entende? Para levantar a autoestima delas. Essas coisas assim. Está a entender? Pronto, é isso. Mais nada. (...) Em questão, em questão de dinheiros, não. Há outras formas de contribuir. Principalmente quem está... tipo, o (…) [nome do participante]. Está numa pensão, paga uma pensão, recebem cento e oitenta, fica com dez euros por mês. Dez euros dá para quê? Dez euros, dá para quê?... Que é mesmo assim. Não é? Bem noto (…) [um dos participantes] não anda bem vestido. Como muitos... Olhe, a (…) [técnica social] já tem levado algumas roupas daqui, até para o (…). [E] é isso que eu estou a dizer, há outras formas de gratificar as pessoas, principalmente pessoas que estão em instituições e que praticamente nada têm. Porque, é assim, enquanto eu pago uma renda de quatro euros e tal, numa habitação social, e ainda fico com algum para… Estes que vivem em quartos, a pagarem o dinheiro que pagam, ficam [sem mais nada] ... Não é?*

Miúdo da Rua[28]

Música e Letra: Jorge Ataíde

Calção roto, camisa suja
Olhar maroto e fugindo à rusga
Rouba o que vê e o que pode tirar
Não escreve, não lê, não sabe chorar

Miúdo da rua sem eira nem beira
Com tecto de lua, sem cama nem esteira
Miúdo da rua, nascido do vento
Verdade tão nua, produto do tempo

Andar traquina, descalço e só
Senta-se à esquina, até mete dó
Não tem o carinho dum pai, duma mãe
Bebe copos de vinho e sente-se alguém

Coragem não falta pro mundo encarar
Corre e salta sem nunca parar
O dia que vem vai-se repetir
Não sonha não tem direito a sorrir

[28] Letra De uma canção do/para SdR, "Miúdo da Rua", de Jorge Ataíde

A conversa com um dos participantes que está no projeto SdR praticamente desde o seu início, permite mobilizar para as próximas linhas aquelas que são as suas perceções sobre uma variante de pontos em relação ao projeto e à sua experiência no mesmo.

Em relação ao SdR, faz um balanço desde a sua entrada no projeto:

> *Olha, neste percurso do SdR, que levo desde Fevereiro de 2010, posso-te dizer, Marta, que me tem ajudado principalmente a manter-me limpo - de drogas. Não me tem curado, mas nem cura tem sequer, é uma doença crónica – mas tu podes-te manter em reabilitação, podes-te manter limpo e o SdR tem-me ajudado. (…) Desde que entrei no SdR, tem sido muito produtivo, tem sido muito positivo - para mim, não é? Porque, é assim, vamos ver uma coisa, aquilo é muito bonito, é um grupo mas eu acho que o bem estar, podes precisar de outras pessoas, mas é uma coisa pessoal tua. Tens de ser um bocado egoísta e ir buscar o teu melhor. Claro que não é tudo um mar de rosas, há coisas que para mim deveriam ser mudadas. Para mim, eu não admitiria que uma pessoa chegasse ali e tivesse atitudes, como eu vi em últimos concertos, de em cima de um palco estarem com atitudes de telemóvel na mão, de falar… Quer dizer, é um concerto! Tu não vais a um concerto dos Xutos e Pontapés nem de qualquer músico e tu não vês o gajo a meio do concerto a falar ao telefone ou a insultar, como já vi. Não é? (…)*
>
> *Ao princípio, começavam a participar pessoas completamente alcoolizadas, completamente partidas, e para o SdR foi uma luta constante para que essas coisas fossem proibidas. E a coisa foi melhorando. Somos muito mais profissionais, somos muito mais unidos como grupo. Às vezes falta-nos um bocado de união entre nós todos. (…) Também, vamos lá ver uma coisa, muitos de nós só nos vemos mesmo nos ensaios, não nos conhecemos, não temos qualquer tipo de relação a não ser "olá", "olá". Se me perguntares o nome de metade (de metade!?), (…) [das pessoas], nem pensar nisso. Eu não te digo nem de metade… e são pessoas que estão ali há anos. E isso também é um defeito nosso, porque não interagimos uns com os outros. Por isso foi super produtivo, e é uma das coisas que é de louvar, que a (…) [uma técnica] fez, que foi irmos num passeio, a Vila Nova de Cerveira. A maioria dos membros do SdR. E conseguimos estar ali num convívio o dia inteiro.*

Na sua opinião, considera que deveriam existir momentos de reunião entre todo o grupo SdR, para que pudessem falar sobre o projeto:

> *Nós estamos ali [nos ensaios] uma hora, uma hora e meia por semana, nunca mais nos vemos, a maioria de nós (só aqueles que pertencem à mesma instituição) (…). E se calhar, é uma das coisas que eu acho que fazia falta ali, mas isso sou eu a dizer, que houvesse nem que fosse uma*

vez por mês uma reunião, sem ser, vamos lá ver, um ensaio; uma reunião em que estivessem os técnicos, onde estivéssemos nós, em que se falasse do que é que podia melhorar.

M – *E as pessoas da CdM?*

Todos! O SdR. O que se podia melhorar, o que é que está mal feito, o que é que não está mal feito. Digo eu. Mas também não é por isso que aquilo deixa de funcionar que, até agora, tem funcionado. (…) Se calhar era também um bocado conhecer mais da nossa opinião. Estás a ver? Porque é assim (…) nós entre todos nunca fizemos uma reunião, "oh pah é assim: vamos planear o ano letivo que vem". Se calhar eles fazem isso (e se calhar estamos aqui nós…) os técnicos com os músicos da CdM. Mas eu vejo um bocado isso como outras pessoas a decidirem a nossa vida. Digo eu. Não é? Não estou a dizer que nós pudéssemos decidir mas alguém fosse, sei lá, não digo todos porque se calhar era uma rebaldaria, mas se calhar, não digo todos os meses mas se calhar no final de cada ano e no princípio: planear.

Deveria haver mais participação nossa, preparar a temporada. (…) Antes de começar dizer "isto é assim, assim" e serem definidas umas regras e umas normas. Não é que aquilo tenha funcionado mal, não estou a dizer que aquilo funcione mal.

M – *Estás a dizer que se calhar poderia funcionar melhor?*

Poderia até ser mais produtivo para nós haver umas normas e umas regras. Não estou a dizer que tinhas de ser um santo mas, umas certas normas. Por exemplo, quem não vai aos ensaios não vai aos concertos, isso já foi mais ou menos assente. (…) Nós devemos participar. Caraças, é que o SdR foi formado para nós! Os técnicos estão ali, a fazer um trabalho importantíssimo (…) mas se eles se reúnem da Liga de Inclusão (imagino eu, eu nem sei como é que isso funciona), acho que há reuniões (…) se calhar nós, se calhar eu estou a pedir uma coisa que ninguém tem nada a ver com isso, nós somos membros de um grupo (…) Nós não somos nem achados nem perdidos. Se calhar eu não me estou a expressar bem, aquilo não tem importância nenhuma para a minha vida. (…) Eu adoro o SdR. Amo este projeto. Tem-me ajudado a ser melhor músico. Tem-me ajudado a conhecer pessoas boas, pessoas más, pessoas de toda a índole. E tem-me ajudado a manter-me limpo. Gosto de estar naquele projeto limpo. Mas também gostaria de, não é de participar, não é de…(quem sou eu?)… Era só se calhar giro, até motivante para nós, estarmos ali, podermos dar uma opinião (…). Não é nós irmos à CdM, nem nada disso senão num ensaio, antes do ensaio da primeira época: "meus amigos, esta temporada está planeado fazermos isto, paramos em tal parte…." (…) Era giro. Se é que fazem, era giro um dia a gente também participar todos. Fazermos uma reunião, (…) onde ensaiamos, para falarmos dos pontos positivos e do que podíamos falar para melhorar o projeto. Não era nada de confrontos. Era podermos conversar entre todos. Mas isso é uma opinião minha, que se calhar tu perguntas a cinquenta mil gajos dentro do grupo e todos dizem que não.

Das opiniões e perceções que este participante tem face à sua experiência, acima expressas, é possível não só ter uma ideia muito concreta das suas sugestões como da razão que as motiva. Para além disso, nota-se um espírito analítico e crítico, um empoderamento, dando lugar à participação dos interessados (aqueles a quem o projeto se destina, para quem o projeto foi feito), que não têm sido incluídos em momentos de organização, decisão e/ou diálogo em torno do projeto e que julga que seriam benéficos para o grupo.

Por um lado, denota-se os efeitos positivos que poderiam existir para os elementos do grupo e, por outro lado, acresce o sentimento que estão a ser excluídos de um grupo restrito que toma decisões em torno de um projeto que sente ser também seu.

O florescer do dissenso (Mouffe,2007), poderá permitir uma resistência às práticas sedimentadas, instituídas como "naturais", que pode levar a uma mudança que à partida trará benefícios para as pessoas e para o projeto.

Segundo Mcmillan & Chavis (1986), a força de uma comunidade depende de eventos e soluções partilhadas por todos. Potenciar o sentimento de pertença e de integração poderia passar pela inclusão de todos os membros do SdR e não apenas os técnicos ou instituições sociais e o SE da CdM, para além de promover momentos de análise e reflexão conjunta em torno do projeto.

Depois de transmitir o seu desejo e visão de que seria positivo participarem em reuniões que têm a ver com o projeto, ao invés de as mesmas poderem acontecer apenas com equipa da CdM e técnicos sociais, Guilherme volta a referir o que sente de positivo no SdR e que gostava que o mesmo implicasse mais tempo de participação além da hora e meia semanal de cada ensaio:

> *Agora de resto, este projeto é dos projetos mais interessantes e mais bonitos que eu participei. E digo-te uma coisa (…) se um dia este projeto tiver fim (Deus queira que não, que dure bastante tempo, mas tudo o que começa, acaba, não é?) eu vou sentir muito, muito,… muita falta. Primeiro a falta de tocar, a falta de estar com as pessoas, de me relacionar,… Porque aquilo é um dia na semana – isso é outra queixa que eu tenho: devia ser mais dias de ensaios, mas isso, contra factos não há argumentos, eles também não podem, têm a vida deles, infelizmente neste país para viveres no mundo da música, músico profissional como*

são aqueles, eles têm de fazer cinquenta mil coisas (…); de resto, Marta, vou-te dizer uma coisa, pessoalmente, para mim, um toxicodependente em reabilitação que conheceu este projeto de forma tão caricata… (…) o SdR tem sido das coisas mais produtivas e melhores que tenho apanhado nos últimos anos. A nível de pessoal, a nível de qualidade musical, repara uma coisa: tu não tens muitos grupos em Portugal, se calhar nenhum, que eu conheça, nenhum que o seu reportório seja dedicado a uma cidade – tirando uma ou outra música.

Um outro aspeto que este participante reconhece que é positivo e até um privilégio, tem a ver com os músicos/formadores da CdM que fazem parte do projeto, mencionando as suas qualidades profissionais mas também as suas qualidades humanas:

E eu tenho a oportunidade e o privilégio de trabalhar com um grande dos nomes da música em Portugal, que se calhar estão mais na sombra (…) não estão tão expostos nem estão tão ai "na montra", percebes? Mas têm uma qualidade enorme! (…) Para mim o Pedro Cardoso Peixe é o melhor guitarrista português - de guitarra eléctrica – para mim. E olha que já vi bastantes. (…) E depois, como pessoa, é das coisas mais maravilhosas que eu conheci. (…) O Jorge Prendas é um amigo (…) tenho uma grande estima e uma grande consideração por ele. Já discutimos! Claro que já! Mas é uma pessoa que se preocupa, é uma pessoa que sabe que eu sou doente. Eu não sou da família dele, sou amigo. E é uma pessoa que sempre me pergunta como é que eu estou (…). E utiliza-me sempre como um exemplo positivo e isso é maravilhoso. Porque, eu ponho-me a pensar, há oito ou há dez anos atrás, há vinte anos atrás, as pessoas que me conheciam só diziam mal, " um drogado" – porque era o que eu era: um toxicodependente (…); e atualmente é bom que tens um amigo que tem algum nome na praça (…) e quando ele numa entrevista, numa palestra a falar sobre o SdR ou sobre o SE me utiliza como um exemplo positivo, isso enche-me de orgulho. Enche mesmo. (…) A música tem-me ajudado. E é uma das mensagens que eu gostava que se passasse é que é possível [deixar o consumo de drogas], e a música ajuda as pessoas muito, muito, muito (…) ajuda-te a passares um melhor momento, ajuda-te, nem que seja uma vez por semana ou quando tens os teus concertos do SdR, ajuda-te a sentires-te bem, a esqueceres-te "daquele" momento – se calhar a tua realidade nem é das melhores… (…) Uma pessoa que foi toxicodependente durante vinte cinco a trinta anos, tinha a vida dela toda completamente virada do avesso e que em sete/oito anos, vá para cima de um palco, limpo, num projeto musical em que as pessoas te aplaudem e que vejam em ti um exemplo de que é possível, pah, isso enche-me de orgulho. Isso posso-te dizer que o SdR tem contribuído.

Para além disso, a projeção nos media que o projeto foi tendo, possibilitou-lhe voltar a ter contacto com familiares:

> *Mais: o SdR contribui para eu voltar a ter ligação com familiares meus com que eu já não tinha, voltar a ter ligação com amigos meus - que já não sabia deles, que já não tinha. Por quê? Por entrevistas, por coisas nossas que passaram na televisão e que as pessoas me viram (…) e entraram em contacto comigo. (…) O que eu posso tirar deste projeto, até agora, é tudo positivo. Se me dessem [pagassem] alguma coisa, bem vindo é mas não é por isso que eu estou neste projeto. Pelo contrário. Estou neste projeto porque adoro o que faço. Adoro aquela malta, malta da mesma condição que eu. E naquela hora, naquele momento em que sobem ao palco, a nossa vida fica um bocado, não é esquecida, mas fica um bocado ali… depois já vem outra vez pah, mas é bom. Eu pelo menos, faz-me sentir muito bem. Estou agradecido à pessoa que lhe deu na cabeça, por ter sonhado com este projeto! (…) E tem sido para nós, eu falo por mim, tem sido das coisas mais positivas. Para ele [Jorge Prendas] também acho que sim, se não ele não… Posso-te dizer uma coisa, ele tem uma bondade tão grande e, um extremo zelo por este projeto, ele tem um carinho especial por este projeto. (…) e consegue uma coisa muito importante, lidar com todos nós. Tu sabes as pessoas que lhe vão chatear a cabeça com problemas quando há o SdR, que ele sabe lá… (…) E ele não nega uma palavra a ninguém, não nega um sorriso a ninguém. (…)*

Pelo que disse, é possível entender-se que considera que as atividades e a participação no projeto lhe permitiram algumas mudanças ao nível da confiança e em ser menos introvertido:

> *Eu tenho uma carga por este projeto ao ponto (eu não sei cantar) de fazer duas músicas e cantá-las eu (…) isso para mim era completamente impossível. (…) sou muito envergonhado perante certas situações. Tu não sabes o sacrifício que foi para mim, quando escrevi a primeira canção para o SdR (…) e o Jorge disse: "agora vais cantá-la" (…) "o quê?!" (…)*

> *Eu nunca pensei que isto durasse tanto. Acredita que foi uma coisa que nunca me passou pela cabeça. (…) Quando fomos ao (…), quando me encontrei com o Prendas, conversámos sobre isso. "Oh, Prendas, quem diria, quando eu entrei (…) o primeiro ensaio a que fui, dia 5 de fevereiro de 2010 (…) que passado sete/seis anos ia estar contigo a representar o SdR nestes eventos? (…) Uma das coisas que o SdR, volto a frisar no mesmo, me tem proporcionado – não é viajar, não é isso – mas tem me proporcionado experiências tanto a nível musical, como pessoal. A conseguir dominar… toda a gente tem um caráter diferente, toda a gente tem uma maneira de ser e, eu lembro-me que ao princípio era com toda a gente e com todos, (…) refilava. (…) não é desculpa, mas também estava a começar com o meu síndrome de abstinência, estava a viver na rua nessa altura, não tinha casa, não tinha sítio, estava a viver numa casa*

abandonada. Também não foi muito fácil a minha integração. Tudo me fazia confusão. Vinha da rua. Era desconfiado. Qualquer coisa que me diziam eu nunca aceitava como bem.

M – Tinhas um estado um bocado defensivo…

G – Exatamente. E tudo o que me diziam eu via como um ataque pessoal. (…) Então ao ponto de ter discussões com (…) [um formador/músico], que foi o que mais me aturou, do arco da velha. (…) Mas ele nunca quis me desajudar. E quando eu consegui ver "espera aí! Então, mas eu tenho aqui (…) [um formador/músico] que me está de borla a ensinar muita coisa (…)?" Comecei a por o orgulho completamente de parte. Eu e ele. (…) Mas já temos uma amizade grande.

Os acontecimentos e experiências que marcam a vida de cada um de nós, podem afetar de forma crítica a forma como nos relacionamos com os outros e a forma como tentamos nos defender dos perigos que sentimos poder estar sujeitos, expostos. Os contextos de vida, nomeadamente episódios de vida ou uma história de vida marcada por privações severas (habitação, poder económico, entre outras) e que se enquadrem numa condição de pobreza, podem afetar aspetos da personalidade, ensaiando-se estratégias de sobrevivência, como refere Costa (1998).

Para Martim, participante no ACVAC (ACVAC) e Romani, a participação nas seis sessões do ACVAC, primeiro, e a possibilidade de voltar a fazer um espetáculo como o Romani, com Romani 2, estava associada a expectativas bem definidas e que envolviam a sua religião, a sua ligação à música, o papel da música na sua Igreja, no Culto e o intuito de dar a conhecer a comunidade cigana e "abrir portas" para o exercício de um trabalho e profissão.

Eu - *O que é que esperava especificamente destas sessões, do A Casa Vai a Casa? (...)*

M - *Olhe, eu esperava o que aconteceu: aprender um pouco - aprendemos, aprendemos bastante, com o aquecimento, coisas que nem sabíamos que existia; aprendemos de tudo um pouco - o que é bom para nós, não é? Lá está, é a tal coisa, nós cantamos por cantar, porque não temos, nunca tivemos um professor que cante, que diga "Olha, assim estamos a cantar melhor, mas podes..." como foi o que aconteceu nas sessões. (...) E fizemos muita coisa, como cantar e respirar ao mesmo tempo para não forçar tanto a garganta, para não nos cansarmos tanto. Aprendemos, foi bom, foi bom.*

O grupo de participantes desta comunidade do Bairro do Seixo é todo ele pertencente a um grupo religioso. As sessões do culto acontecem várias vezes por semana, nas quais a música tem um papel central:

> *Porque nós ao cantar estamos a louvar a Deus, não é para agradar às pessoas mas sim para agradar a Deus e, através dessas coros, desses cânticos, a gente canta e as pessoas sentem que há algo especial nessa música. Porque nós, quando fomos à Casa da Música, nos ensaios, estava tudo a chorar. Doutoras, bailarinas, bailarinos e não sabiam porquê. E, penso que isso, ainda vamos a tempo, penso que isto vai ser bom para o nosso futuro. Penso que sim. Espero bem que sim. (...)*
>
> *Porque nós adoramos a Deus, nós não cantamos, adoramos. Adoramos. O nosso canto é adoração. Tanto que as letras da nossa música, se você ouvir o nosso cd ou as nossas músicas, é tudo direcionado para Deus. Tudo o que fazemos, vai acabar em Deus. Tudo. E as nossas músicas muitas vezes falam à vidas das pessoas, são situações que você passa ou que passou, e se ouvirmos o Salmo você diz "olhe, esta música faz-me lembrar a minha vida".*

Por isso, as sessões do ACVAC criaram a expectativa de poderem desenvolver as aptidões musicais e técnicas vocais. No final do ACVAC, o balanço, segundo o depoimento, é positivo:

> *Sinceramente, não há nada que eu tenha gostado menos e, dentro de todo o trabalho que fizemos, gostei de tudo um pouco. É isso que eu estava a dizer à Marta, os aquecimentos, achei piada a fazer a respiração do cão, não sei quê, aquilo fazia (...) Olhe, foi tudo divertido e aprendemos um pouco. Não há nada de negativo.*

Martim toca diversos instrumentos, piano sobretudo, a educação musical não passou pela aprendizagem escolar ou formal.

> *Quer dizer, eu toco piano, toco um bocado de guitarra e tudo mas não estudei nada. (...) Música, nunca estudei. Eu não sei ler uma pauta, nada. Não sei o que significa, sequer. Nem Dós, nem Rés, não sei o que é, não sei o que é isso. Nós tocamos, sai de nós próprios.*

Para si, as atividades ocorridas nas sessões do ACVAC permitiram uma mudança ao nível do exercício vocal.

[Essas atividades] Sempre acabam por mudar [alguma coisa], porque a gente aprende um pouco e sabe como não esforçar tanto a voz e isso é importante. Por isso acaba sempre por mudar alguma coisa.

Com mais entusiasmo, fala da experiência vivida com o espetáculo Romani:

Foi espetacular. Tudo, foi tudo um espetáculo. Foi mesmo. Todos nós gostámos muito e logo nos últimos três dias estivemos lá o dia inteiro - de manhã até à noite lá, nos últimos três dias. (...) quando acabou, ao outro dia tínhamos saudades daquilo. Todos nós. Foi... foi espetacular. O convívio, com todos, com os rapazes e as raparigas do Balleteatro, com o Jorge Queijo, Jorge Prendas, a Isabel… acabámos por fazer uma amizade muito boa. (...) aprendi a respeitar um pouco mais os artistas. (...) Aquilo é complicado e tem que se trabalhar... (...) tem o seu trabalho por trás e, aprendemos a respeitar isso. Se calhar de uma maneira que a gente não via dantes e agora vemos doutra maneira.

Da experiência descrita, entende-se que a sua relevância se pauta pela valorização das ações artísticas pessoais e do evento em si, da valorização e da autoestima advindas, no que parece ir ao encontro de uma (re)estruturação das posições das pessoas, que podem ter interferido de forma positiva no capital social e cultural dos sujeitos, assim como no seu *habitus* (Bourdieu, 1987; Joppke, 1986).

Questionado se achava que também tinha ensinado alguma coisa:

Olhe, eu acho que sim [ensinei alguma coisa]. Ainda há pouco tempo eu ouvi o Jorge Prendas, a falar na rádio, e ensinámos que não só aqueles que têm estudos e que têm ensinos, são mais que ninguém. E o Jorge Prendas dizia isso, dizia: "Eu peço desculpa aos meus colegas músicos, mas eu tenho uma criança com oito anos" (que é o nosso baterista) " e tenho um rapaz que toca piano e guitarra (que era eu, o Francisco, então, é um profissional) "que nunca estudaram e, peço desculpa aos profissionais, tocam melhor que certos professores que eu conheço". Por aí, acho que, eu acho que sim. Só isso, eu acho que eles aprenderam e viram que nós, o cigano, temos aquilo no nosso interior. Pronto, não precisamos estudar, não sabemos ler uma pauta, e chegamos lá e toco e eles ficam "como é que ele consegue fazer isto?!". Eu acho que sim.

Para Romani, foram com “os olhos postos no futuro”, entregaram-se aos ensaios e ao espetáculo esperando que não ficasse por aí a experiência.

Gostou da experiência, aprendeu. Contudo, segundo o próprio, não adveio daí qualquer mudança "especial" na sua vida.

> *(...) não mudou nada na minha vida assim de especial. Foi uma experiência muito boa que eu tive, que nunca tinha tido assim, estado naquele palco, tão grande aquilo, tanta gente... Mas mesmo diretamente se mudou alguma coisa na minha vida, não. Mas vai mudar. Mas vai mudar.*

Mas as expectativas permanecem, assim como a vontade de participar em Romani 2.

Para Mariana, outra participante do ACVAC do Bairro do Seixo, as motivações expressas para participar passam pela ligação ao Culto e às músicas com este relacionadas, fazendo parte do coro da Igreja. Não gosta das "músicas do mundo" (todas aquelas que não fazem parte das do culto religioso). Aliás, pelo que foi apurado, ao pertencer a essa Igreja, não lhes é permitido cantar ou dançar qualquer música que não seja uma música do culto.

Tratar-se de um projeto de música e da Casa da Música foram fatores importantes para a sua participação, atendendo (também) à experiência anterior ocorrida com Romani. Quando as questões colocadas se relacionam com o ACVAC, por diversas vezes as respostas vão recuperar à memória a experiência de Romani. Experiência essa que Mariana considera ter trazido benefícios para a comunidade e que acredita que possa trazer mais benefícios.

> *Uma coisa que já vai dar benefício, que já deu anteriormente, aos outros que participaram, e agora àqueles que vão participar, desta fase [do Romani 2]. É bom.*

No que especificamente diz respeito ao ACVAC, as expectativas de Mariana em relação às sessões deste projeto em que iria participar não eram muitas, achava que ia ser "uma coisa sem importância". Acabou por ser surpreendida e considerou que a participação nas sessões possibilitou algumas aprendizagens (das quais afirma continuar a tirar partido mesmo depois do término das sessões), destacando:

Quando vieram aqui à Igreja, nos ensaiar aquelas coisas da voz, aprendi coisas que eu não sabia que nós podíamos fazer com a nossa voz, que nós temos uma maneira de cantar e só conhecíamos, pelo menos eu só conhecia aquela maneira e, através das pessoas que vieram ensinar, fui conhecendo maneiras de como nós devemos usar a nossa voz: o controlo da respiração, o que devemos fazer, o cantar o baixo e o alto, (…). Foi bom e aprendi.

Para além disso, o excerto que se segue permite-nos a perceção que esta participação no ACVAC era uma ponte para a participação no novo Romani...

Porque participei nestas sessões? Porque, além de participar (…) [do novo Romani] da Casa da Música, foi uma coisa que eu quis entrar para aprender, para eu por em prática aqui na Igreja. E eu tenho posto em prática. E tem dado resultado.(...) Imaginei uma coisa sem importância que até eu disse "olha, eu vou aquilo é a uma coisa assim mais só para passar o tempo ou para rir". Mas surpreendeu-me pela positiva. (...) Porque eu pensava que era só para estarmos ali a falar, (...) "ai cantar, eu já sei cantar". E não, nós temos a mania de, por exemplo, se for cantar, eu penso que já sei cantar e não sabia, porque não tinha, não sabia controlar a voz e através disso, através do ensinamento que eles nos ensinaram, fui aprendendo a controlar a voz: saber a dimensão, o grau do alto e do baixo - que eu não sabia, porque eu só cantava em cima e agora já sei cantar mais em baixo; e uso a voz de uma maneira que eles me ensinaram. E eu fui aprendendo. Foi bom.

Esse desejo de participação no novo Romani vinha possivelmente desde a preparação do primeiro espetáculo, algo a que assistiu de perto mas do qual não pode fazer parte por causa de questões internas do grupo e da Igreja:

Eu - *Gostava de ter participado [no Romani]?*

M - *Gostava. Só que na altura eu não podia porque eu, na altura, também já fazia parte do coro, tive, saí, tive um tempo atrás e já não pude entrar. Não porque eu não quisesse, são regras da Igreja. (...) Eu gostava de ter entrado só que não pude. Não entrei eu, mas entrou a minha filha. E ver a minha filha lá em cima, foi uma experiência única. (...) [Gostava de ter participado] Por tudo. Por cantar. Porque ali nós estávamos lá por causa daquelas pessoas verem a nossa mente e o nosso cantar, estamos cantando para Deus e a nossa mente está em Deus, não está nas pessoas. Porque ali estava muita gente, eu estava cá em baixo, a ouvir cantar e a ver a minha filha dançar, só que eu estava a ver mas a minha mente estava ligada em Deus. Porque era uma coisa... (...) tanta pessoa a ver (...). Está bem que as pessoas estavam vendo, mas elas estavam fazendo aquilo mas era para agradar a Deus. E eu, eu estava cá em baixo*

naquela...estava a ver, eu estava a ver elas a cantar e as meninas a dançar, eu tava com a minha mente ligada em Deus, é uma coisa... Gostava, por aí. Não participei lá em cima, mas pude participar cá em baixo. Porque pude ver o que elas estavam a fazer e pude estar a ver aquilo que é o cantar para agradar a Deus. Foi uma coisa mesmo única. Uma experiência boa e bonita.

Através do que esta participante do ACVAC acima expôs face ao projeto Romani (na sua primeira edição) surgiram algumas questões que merecem reflexão. Por um lado, percebe-se que entendeu que, apesar de não ter participado neste, o projeto foi uma experiência relevante para si. Dessa experiência podemos retirar que só o facto de estar envolvida na preparação, como observadora, de ver a sua filha viver a experiência foi marcante. Contudo, não podemos deixar de atender que para todos os efeitos houve uma ação que se destinava à comunidade cigana do bairro onde mora e que, segundo esta participante, apesar de ter querido participar, viu-lhe ser negada essa possibilidade por parte da Igreja, por não fazer parte do coro. Perante estas constatações, há questões que surgem: o Romani era para a comunidade cigana do Bairro do Seixo ou para a Comunidade Cigana de lá pertencente ao Coro/à Igreja? Se era para a comunidade cigana ligada à Igreja, porquê apenas para esta e não para toda a comunidade cigana do bairro?

Qual o entendimento da CdM sobre isto? Qual o entendimento da ADEIMA?

As atividades de Música Comunitária baseiam-se na inclusão social (Knox, 2004; Thompson, 2014)) e podem promover uma identidade individual e coletiva positiva, podendo, como qualquer atividade artística, possibilitar a criatividade e a improvisação (Veblen, 2013).

.

5.1.2 Perceções das técnicas sociais

Para a técnica com uma presença mais assídua no SdR, a participação do grupo acompanha neste projeto tem como objetivos a melhoria da autoestima, o trabalho em equipa, o respeito pelo outro.

M - *Quais são os objetivos que se pretendem alcançar com a frequência das atividades do Som da Rua?*

(...) a autoestima, o trabalho em grupo, em equipa, o respeito pelo outro, a auto valorização, tanta coisa que o Som da Rua indiretamente trabalha que nem sempre os nossos ateliers conseguem abranger tanta coisa. O Som da Rua não, o Som da Rua abrange e, muita gente diz "ai eu não sei cantar"... Como no meu caso, não é? Eu não sei cantar, mas vou. Faço qualquer coisinha... Aprendo, uma pessoa está sempre a aprender. E, o terem que memorizar as músicas também é bom. E elas têm o cuidado de gravar. Não sei se já reparaste que elas gravam, no telemóvel e depois, em casa, vão ensaiando para na próxima quarta-feira já saberem as músicas.

Quem vai, vai porque quer. Fazê-lo é, assim, sinal de motivação para fazer parte do projeto. Por isso, sobre as críticas que ouve afirma serem normalmente positivas. Aparentemente, de forma mais evidente, no que considera ser para todos os destinatários um privilégio são as deslocações, algo que ocorre por conta de apresentações públicas, dos concertos. Essas deslocações levam a que muitos que nunca tiveram possibilidades de o fazer possam sair fora dos locais onde moram, circulam e, assim, conhecer mais além dessas fronteiras. Para além disso, menciona que, por altura dos concertos, se verem a subir ao palco com os músicos da equipa de formadores da CdM e com os técnicos (sociais), é também um fator positivo. São todos um grupo só.

(...) normalmente, eu ouço sempre críticas positivas porque, para eles, se eles estão lá é porque querem. Não está lá ninguém obrigado a ir. Então, para eles, é um privilégio irem para fora. Não é? Porque muitos deles não têm possibilidades para saírem do sítio onde moram, não é? E nós temos concertos por Portugal inteiro, para eles, é um privilégio. E o serem valorizados pelos músicos, pelos técnicos, entrarem nos concertos, subirem ao palco e as pessoas não saberem quem é o técnico, quem é o utente. Lá não há técnicos nem utentes, é tudo Som da Rua. Não há rótulos.

Um outro fator que interfere no nível motivacional, são os músicos/formadores da Casa da Música, algo que se relaciona com a postura de cada um, na sua interação com as pessoas, por um lado e que, por outro lado, acaba por

influenciar até pela simples presença ou ausência de um dos elementos, designadamente do maestro Jorge Prendas:

> *Nós temos o caso de um dos elementos que quando não está o Jorge Prendas, ele vai embora. Não respeita o (...) [um formador/músico]. O Prendas tem a capacidade de envolver toda a gente. (…) [esse formador] já não. Também, é mais distante. Não é tão fácil de se dar, não se dá tanto como o Prendas, como o (…) [outro formador/músico], também. (…) [Um outro formador/músico] também consegue mobilizar as pessoas e sempre com um sorriso, sempre na brincadeira. O (…) [nome do formador/músico) nunca tinha ensaiado, nunca tinha ensaiado o Som da Rua, não é? E, só estava ele e o (…) [outro formador/músico], ele conseguiu. Conseguiu motivar aquela gente toda. E a música (…) "Canção ao Porto", ele treinou, ensaiou de uma maneira que, a última vez que cantámos, eu acho que foi das melhores vezes que cantámos num concerto.*

Especificamente sobre o grupo pelo qual é responsável, a técnica considera que este é muito ativo e ajuda sempre, já que uma das responsabilidades que recai sobre ela é o transporte dos instrumentos quando há concertos fora.

Na sua opinião, as atividades musicais promovidas e inerentes ao trabalho desenvolvido no SdR, possibilitam aprendizagens na área da educação musical e ao nível geral, cognitivo – como se poderá verificar na análise de um excerto anterior, ao qual podemos retornar (em parte):

> *(...) não sei cantar, mas vou. Faço qualquer coisinha... Aprendo, uma pessoa está sempre a aprender. E, o terem que memorizar as músicas também é bom.*

Para além disso, referiu os seguintes benefícios da prática de atividades musicais:

> *(...) [a] concentração; a memória - o terem o cuidado de memorizar a música, é bom, faz bem ao cérebro... [a prática de atividades musicais] Tem muitos benefícios mas agora também não me lembro assim de mais nenhum. Tem muitos mesmo.*

Canção ao Porto [29]

Aos poucos, com graciosa doçura,
A neblina matinal ergueu o véu;
E em deslumbramento que perdura,
O casario do meu Porto apareceu.

O sol põe oiro nas cristas dos telhados,
As vidraças reluzem de prazer,
À carícia dos dedos perfumados
Da doce brisa do amanhecer.

Por detrás das casas, ora despertas,
Adivinho o espreguiçar azul do mar
Em ondas pequeninas e discretas,
Que salpicam gaivotas a esvoaçar...

Meu velho e lindo Porto, que alegria
Sentir teu coração a palpitar
Na expectativa ansiosa de outro dia,
Na alma de tua gente, a labutar.

Oh Porto, Porto... minha cidade tripeira,
Como gosto de ver-te, assim, a acordar!...
Eu beijo tua boca feiticeira
Numa promessa eterna de te amar.

Letra: Maria Luísa Osório
Música: Paulo Coelho de Castro
2011

[29] Letra de uma música do SdR, "Canção ao Porto".

A estes, soma-se um que, ainda que não tenha sido referenciado diretamente como aprendizagem ou benefício (mas sim num contexto em que o destaque recaía no elogio feito por um dos músicos da CdM à coordenação destes em tocar os instrumentos e cantar em simultâneo), é a coordenação e sensibilidade que requer, e é trabalhada ao longo dos ensaios, que implica, em diversos momentos, tocar e cantar em simultâneo.

> *O (…) [nome do músico/formador] deu conta que era difícil o estarmos a tocar os instrumentos reciclados e a cantar. Não é fácil. E nós estamos a falar de pessoas mais frágeis que, ouvirem isso, a autoestima deles, quer dizer, se um profissional tem dificuldades em fazer e eles fazem...*

A técnica social responsável pelo projeto desenvolvido no Bairro do Seixo, que acompanhou o trabalho desenvolvido quer em Romani quer nas sessões do ACVAC, no seguinte excerto, contextualiza o envolvimento com a CdM, desde a primeira relação de trabalho estabelecida com o SE:

> *(...) quando nós começámos a trabalhar com o Serviço Educativo nesse projeto, no Romani, foi sempre ponto assente desde o início que todo o trabalho que nós fossemos desenvolver que não fosse cair em saco roto. Tinha que ter continuidade, de alguma forma. E o A Casa Vai a Casa foi uma forma de pegar em alguns elementos que tinham participado no espetáculo e de continuar a fazer o trabalho, mais na vertente artística porque obviamente que depois aí, lá está, como eu também já disse, a relação e a proximidade que nós conseguimos criar com algumas, já permitiu que eles participassem em várias iniciativas, não é? Eu não me hei-de esquecer do dia em que eles foram à Câmara participar num workshop, cujo objetivo era discutir os problemas das minorias étnicas no Concelho e eles foram e da vinda aqui ao bairro, de uma equipa da área do Planeamento, do Urbanismo e do Ambiente (...) e, foram eles que andaram com os técnicos a mostrar os espaços, a dizer o que é que gostavam de ver mudado... Isto foi a parte não artística, não é? O A Casa Vai a Casa foi mesmo a forma de não os perder desse ponto de vista mais artístico.*

O que se pretendia evitar, pelo que se perceciona segundo o acima exposto, era os efeitos nefastos que podem ocorrer após uma experiência e um projeto pontual, que, muitas vezes, pela magnitude das emoções geradas, das próprias experiências dos sujeitos e suas expectativas, podem originar uma "sensação de abandono", a "sensação de vazio". A apoteose de um espetáculo,

da consagração de um trabalho e das experiências vividas podem duramente abalar quem não vê a sua vida preenchida por outras atividades ou estímulos positivos. Segundo a técnica, é uma consciência partilhada entre ambas as instituições e daí se ter querido dar continuidade ao trabalho e contacto com as comunidades. Também Jean Nicholson [30] considera que a CdM tem consciência.

O ACVAC, aconteceu, assim, não só com objetivos e atividades específicas a serem desenvolvidos/as nas sessões como para dar continuidade ao trabalho já realizado entre as pessoas da comunidade e a CdM e como uma espécie de plataforma para o novo trabalho a vir a ser desenvolvido em Romani 2.

No excerto anterior, ficou também claro que o primeiro projeto da CdM com esta comunidade foi também ele facilitador ou promotor do estabelecimento ou melhoria de relações comunicacionais, de confiança, entre técnicos/as sociais e membros da comunidade e até mesmo de um certo empoderamento de algumas pessoas e o contacto com organismos da autarquia.

Tal ficou também evidente, num outro ponto da conversa, em que afirmou:

> *(...) E depois houve outro aspeto, e aí o projeto com a Casa da Música foi de facto importantíssimo, que foi conseguirmos uma maior proximidade com elementos chave da comunidade cigana. E conseguirmos pôr essas pessoas em contacto com instituições, nomeadamente com a Câmara a discutir problemas do bairro, a discutir o que é que se pode fazer para melhorar o bairro e a colaborarem até no desenho e até na definição de estratégias para mudar algumas coisas no bairro. Portanto eu acho que isto é de um empoderamento cívico muito, muito grande... Porque eles sentiam que não tinham espaço para isso, não é?*

Essas ações por parte das pessoas, o seu interesse e envolvimento cívico, são efetivamente um sinal de empoderamento, reveladoras, assim, de uma consciência crítica, da vontade de participar ativamente no ambiente e nos assuntos que as envolvem (Menezes, 2007).

[30] Fernandes, Cristina. (2001). "Wozzeck", ópera-manifesto [versão eletrónica], *Público*. Disponível em http://www.publico.pt/noticias/jornal//wozzeck-operamanifesto-156186.

Em relação ao nível de participação no projeto, considerou que esperava uma maior participação não deixando de relevar a presença e motivação daqueles que estiveram presentes de forma assídua:

> *Alguns deles deviam ter vindo de forma mais assídua e não vieram. (...) acho que os que estiveram, participaram de uma forma empenhada e com gosto. Eles vinham, de facto, porque gostavam e porque aquilo era importante para eles. Porque se não gostassem, e não valorizassem, não vinham.*

Segundo a própria, as razões que levaram à participação ou não participação de membros da comunidade cigana do Bairro do Seixo relacionaram-se com: vontade; gosto; valorização; ciúmes; conflitos. Como refere:

> *Quem veio, lá está, veio porque gostava, porque valorizava e porque sentia que era importante. Quem não veio, (...) não veio por problemas internos ao próprio grupo que estão mal resolvidos. Problemas de relacionamento e ciúmes. Porque, supostamente, a Iara é vista como "a estrela" , que ofusca os restantes elementos e os restantes elementos têm formas bastante peculiares de demonstrar o seu desagrado com essa situação. E a Iara, muito sob influência do marido, porque ela teria vindo, não veio porque o marido não vinha e não vindo ela não podia vir, pronto, não estiveram na disposição de alinhar nesse esquema nem de o tentar mudar ou combater de outra forma... Um outro elemento que faltou e esse só veio na primeira sessão, que foi a Vanessa, ela entretanto começou a fazer um curso de formação que coincidia com o horário das sessões e portanto não dava para vir. A Mónica, que ainda esteve em algumas, penso que, não sei se por alguma inércia dela se pela ausência da Iara, nunca cheguei a perceber, não vinha... Nunca cheguei a perceber muito bem porque é que ela nas duas, duas/ três últimas sessões não veio, ela deve ter vindo basicamente às três primeiras e depois deixou de vir.*

No conjunto dos fatores mencionados, encontravam-se também outros fatores como a hierarquia na comunidade, as decisões caberem ao marido independentemente de uma opinião diferente da mulher, formas de estar e comportamentos.

> *O Amadeu não vinha porque não gostava de ouvir determinados comentários, que depois eram feitos, noutros momentos, nunca na nossa presença - porque isso já aconteceu (…) quando foram os ensaios do Romani; isso pelos vistos acontecia. Havia gente que, nos dias do culto, nas sessões do culto, quando acabava o culto… que faziam comentários*

desagradáveis! O Amadeu não gostava, a Iara não gostando, conseguia ser mais ou menos indiferente, mas ele não gostava! E como ele não gostava, também acha que dentro da comunidade cigana está acima de algumas outras pessoas, que na opinião dele, não sabem vestir, não sabem estar, não sabem apresentar-se de forma condigna e comportar-se de forma condigna em determinados contextos, não estava para aturar. E como ele decidiu que não está para aturar e como quem manda é ele, ela não veio. (...) O Martim não concordava com esta postura do Amadeu. Não se revia nesta postura do Amadeu. Só que, em termos de poder e de influência, eles estão em pé de igualdade! Portanto, o Martim pode dizer "Oh Amadeu, olha, não vás por aí. Não estás a ter uma atitude correta" até dentro do próprio culto e dentro dos princípios que eles defendem, "Não estás a ter a atitude mais correta". Mas se o Amadeu continua a achar que é assim, o Martim não vai insistir. (...) O Martim falou com as pessoas sem nunca dizer às pessoas de quem se estava a falar (...). Ou seja, o Martim nunca disse: "Oh Mariana, nós vamos ser prejudicados, a Iara não vem por causa das bocas que vocês mandam"- nunca disse isto, obviamente. Mas o Martim disse "Nós somos um grupo. Temos que nos entender, temos que nos respeitar. Cada uma de vocês vai escolher uma música e todas vão cantar como voz principal uma música".

A participação das pessoas foi voluntária, foi quem quis ir. Por oposição, entende-se que, quem não foi, não foi porque não quis, tendo sido os motivos apontados, segundo a perceção da técnica social, motivos relacionados com hierarquias, ciúmes. Depreendendo-se que esses motivos foram suficientes para que alguns elementos que esperavam que participassem não o fizessem, mas apenas no que diz respeito ao ACVAC, já que viriam a participar nas sessões de preparação de Romani 2, em 2016[31].

Em relação ao trabalho que se pretendia desenvolver nas sessões, no que a objetivos se refere, segundo esta técnica, o objetivo inicial era a construção de uma música de raiz, algo que acabou por não acontecer, tendo-se desde o início da ação passado para outro objetivo:

Tendo percebido que esse objetivo [que era a construção de raiz de uma música] dificilmente se iria concretizar, acho que se saltou para outro objetivo, que era ensiná-los a cantar de uma forma mais saudável. Porque a música é um elemento do dia a dia deles, portanto, eles cantam quase

[31] Que foi depois cancelado, por motivos inerentes aos participantes que, perante um familiar/membro comum às duas comunidades se encontrar muito doente, em risco de vida, não iriam participar no espetáculo. Tal motivou o cancelamento do mesmo nesse ano e foi adiado para 2017.

que diariamente. Mas, cantam por vezes com tal intensidade que o desconhecimento deles de algumas técnicas, os acaba por prejudicar. E termos o Martim cheio de nódulos na garganta, e termos as senhoras que dizem frequentemente que estão roucas… Portanto o objetivo foi: Ok, já que isto faz parte da vossa vida, é uma prática presente no quotidiano, então ok vamos fazê-lo de uma forma o mais correta possível. E eu sei que algumas delas ainda continuam a fazer alguns dos exercícios e a usar algumas das coisas que aprenderam com os formadores que tiveram.

As opiniões que teve em relação ao ACVAC por parte dos participantes foram todas elas positivas. Na sua perceção, desde o início a relação estabelecida com a equipa de formadores da CdM foi uma relação de confiança e validação dos formadores e dos conhecimentos/aprendizagens (que iriam ser) trabalhadas:

Tive [opiniões] positivas, só. Primeiro eles rapidamente valorizaram e perceberam, identificaram, o conhecimento... Eles validaram cientificamente os formadores! Isto foi ao fim da primeira/segunda sessão. E a partir do momento que este conhecimento/reconhecimento estava dado, qualquer coisa que o (...) [formador/músico] os mandasse fazer, eles faziam. E depois, valorizaram o facto de perceberem que de facto os exercícios que fizeram e as técnicas que estavam a aprender, algumas delas difíceis de adotar e de aplicar, mas que de facto os cansava menos e que conseguiam cantar até melhor, daquela maneira.

Na sua opinião pessoal, esta técnica considera que as características importantes de projetos como o ACVAC, prendem-se com a territorialidade, as características dos/destes formadores da CdM – a proximidade e relação estabelecida com pessoas, conforme afirmou:

Olha, voltamos às duas essenciais que eu te disse de qualquer intervenção: a territorialidade, o facto de serem eles a vir aqui, é fundamental. Não só porque anula aquela dificuldade das pessoas que as pessoas às vezes têm de se deslocarem, não é? Mas como também pelo facto, lá está, o que está de fora vir ao bairro, entrar no bairro e fazer alguma coisa com eles no espaço que é deles. Isto é muito importante. Porque é muito mais confortável, para mim, dizer "não, não, não, não...agora vocês vêm, onde eu quero que vocês vão, porque é lá que eu me sinto seguro, lá é que é a minha zona de conforto. E aqui é o inverso: os formadores vêm à zona de conforto dos destinatários da ação. Isto por um lado... e, depois, a proximidade e a relação que eles conseguem estabelecer comas pessoas. Isso para mim são de facto os elementos-chave. E o projeto aqui teve isso e acredito que tenha nos outros locais.

Porque, vamos avaliar todos os formadores do ACVAC (…) [pelos formadores que estiveram], o facto de serem pessoas abertas, flexíveis com capacidade de se adaptar à necessidade e às especificidades dos grupos, isso facilita, logo. E lá está, para o destinatário, para o alvo da intervenção, eu acho que isso é essencial, porque temos alguém que está disponível para trabalhar connosco como nós somos. Os tais modelos, mais flexíveis e, se calhar, não formais de se trabalhar com as pessoas.

No que diz respeito especificamente ao teor, à música, a opinião que tem é que este tipo de atividades artísticas/educativas permite que sejam trabalhadas competências não diretamente ou apenas subjacentes à área das artes mas a um nível mais global, como a postura, a regra e a coordenação:

(...) a ideia que eu tenho é que nós com a música conseguimos trabalhar a coordenação, a postura, a regra, porque tu teres que respeitar o ritmo, teres que respeitar o outro, teres que te coordenar com o outro, teres que te conciliar com o outro; a questão da harmonia - tu podes transpor a harmonia que constróis com a música para a harmonia na relação entre as pessoas que estão a trabalhar em conjunto, pelo menos naquele momento... E para mim isto é, lá está, é se calhar trabalhar questões que não têm diretamente a ver com conhecimentos teóricos e académicos mas que potenciam de uma forma extraordinária a aquisição desses conhecimentos. Eu diria que isso é possível com a música, (…) que isso é possível pela dança, que isso é possível por qualquer outra forma de expressão artística. É, obviamente, trabalhar técnicas próprias daquele ramos, daquela área, da arte, daquele domínio artístico, mas depois conseguir trabalhar a pessoa, de forma a que a pessoa se torne recetiva a outro tipo de conhecimento. E nós, por exemplo, com o ACVAC, não foi com o ACVAC, foi com o Romani, com uma miúda, com a Raquel, que foi uma das miúdas que mais dançou no espetáculo, teve assim o papel mais central, quando a Isabel lá, do Balleteatro lhe disse que as portas do Balleteatro estavam abertas para a receber quando ela terminasse o 9º ano, aquilo para ela foi…eu nem sei o que é que foi! Mas foi ali um impulso tão grande e uma motivação tão grande para a miúda acabar o 9ºano...

Para si, o facto de uma qualquer atividade ter uma vertente lúdica (como as atividades artísticas e o desporto), permite trabalhar outras competências, gerais, como a coordenação, a postura e a regra. Ao serem atividades que as pessoas gostam de fazer, se forem feitas de forma estruturada, estas atividades funcionam bem nessa medida.

No que diz respeito ao ACVAC no Bairro da Biquinha, no decorrer da conversa as técnicas mencionaram também considerarem que este(s) projeto(s) podem trabalhar competências ao nível do comportamento:

> B1 - *(...) só o facto de estarem numa sala, chegarem a determinada hora, terem que cumprir aquelas atividades até ao fim daquela hora, comportarem-se de determinada maneira... Se eles só fizerem isto e se não, dali não sair nada em condições, já é ótimo - porque era uma coisa que eles não faziam. (...) Mas também tinha outra [coisa], [o ACVAC] era aqui. Não era na Casa da Música [como os ensaios do Romani].*
>
> B2 - *Pois, parecendo que não, aqui eles estão no bairro - é mais próximo. (...) Porque eles já têm aqueles ritmos, depois ter que ir buscar os miúdos e não sei quê...*

Para esta comunidade, afirmaram que o objetivo principal do ACVAC era os/as participantes atuarem no novo espetáculo Romani que, por sua vez, seria a possibilidade de estes darem a conhecer o que de único tem a cultura cigana:

Em relação à motivação para a participação, as técnicas referem uma certa "resistência" inicial que, contudo, acabou por se alterar e, comparativamente com a experiência com Romani (o primeiro projeto), foram até mais assíduas.

O início da atividade pode ser considerado como a parte mais crítica, ao nível da motivação e da participação.

> B2 - *Acho que a parte se calhar mais crítica foi este primeiro arranque, porque é sempre preciso motivá-los e é um trabalho mais intenso e mais complicado, mas depois acho que as coisas estão encaminhadas e estão a correr bem. (...) eu acho que o que despertou-lhes este interesse foi eles já terem um esqueleto, saber como é que as coisas se iriam processar - a parte de escrever a música, depois começar a cantar e a tocar. E, portanto, eu acho que isto depois fez com que eles se sentissem ainda mais motivados e com muita vontade em participar. Porquê? Porque aconteceu-nos isso no projeto anterior dos Romani, no início, as coisas estavam um bocadinho abstratas. Eles não sabiam muito bem o que é que iam fazer. Andavam ali um bocadinho à deriva, ainda não sabiam exatamente o que é que iam fazer e então isso fazia com que se tornassem ou se mostrassem mais confusos e a motivação não era tão grande. (...) é muito importante para esta população perceber logo o que é que vai acontecer.*

No seu entender, tal foi facilmente superado no início, em contacto com as atividades propostas, cuja finalidade foi definida e estava clara para todas as pessoas. Tal como refere a técnica no excerto supra exposto, é de grande importância para a motivação desta comunidade saber desde logo o que se irá fazer e sua finalidade. Tal é algo que é possível constatar e ter em consideração ao estabelecer-se uma comparação com a experiência anterior, com Romani, em que foi sentido, pelas técnicas e demais participantes, a falta de clareza na definição ou, pelo menos, na exposição a estes do que se iria fazer. No ACVAC,

> B1 - *"Vamos ensaiar, vamos gravar... Olha, vamos gravar e ver como é que fica". Foi muito mais, foi mais concreto, não foi tão abstrato [como nos ensaios do Romani], não é? E acho que...*
>
> B2 - *É, acho que foi... Resultou melhor.*
>
> B1 - *Resultou muito melhor. Eu acho que sim. E mesmo para eles, foi menos... Eles estavam entusiasmados, notava-se que eles estavam entusiasmados. E traziam ideias e traziam… porque sabiam para o que era.*

Acharam também que, na altura, em Romani, a presença dos/as alunos/as do Balleteatro era intimidante para os participantes da comunidade do Bairro da Biquinha por considerarem que estes eram dotados de grandes capacidades, além das que achavam eles próprios possuir. Eventualmente, até podem nem reconhecer e valorizar o que fazem (cantar, dançar...) como uma capacidade, como algo que saibam fazer:

> B1 - *(...) eu acho que, eu acho que nem eles próprios às vezes valorizam aquilo que têm. Apesar deles dizerem que têm muita honra em ser ciganos mas aquilo para eles é uma coisa natural...*

Para além dos/as estudantes do Balleteatro, estava também com esta comunidade uma outra comunidade cigana, do Bairro do Seixo, o que poderá ter contribuído para uma certa intimidação, já que se sabia ou pressentia uma estrutura de trabalho no grupo, exatamente ao nível da expressão musical, inclusivamente com espetáculos e gravações áudio feitas.

Ainda assim, acresce um outro fator que pode ter sido relevante na diferença da postura/participação deste grupo da Biquinha num projeto (Romani) e noutro (ACVAC): a intervenção da ADEIMA no Bairro na Biquinha era ainda recente, não havendo na altura do primeiro projeto a mesma relação entre a comunidade e as técnicas e as atividades promovidas pela ADEIMA no Bairro.

> B1 - *Mas, o Romani começou muito cedo também em relação à nossa intervenção. E acho que, mesmo a nossa relação, apesar de ser relativamente boa e, desde o início, foi sempre uma relação muito positiva com eles, não era uma relação que estava totalmente cimentada, acho que mudou também muito depois dos Romani, acho que eles ficaram muito mais próximos também.*

Além de um aprofundar das relações entre técnicas/associação e comunidade, Romani permitiu ainda que este grupo de participantes experienciasse uma série de atividades artísticas (e de expressão/exposição perante um público), algo que permitiu outra recetividade, outro à vontade:

> B1 - *Eu acho que eles gostaram. Agora deste ACVAC, desta fase do ACVAC eu acho que eles gostaram, porque acho que eles gostaram de experimentar, por exemplo, que era uma coisa que eles não faziam, e acho que o Romani abriu portas para eles quererem experimentar e quererem mostrar, quererem fazer.*

O que contribuiu também para que o grupo de participantes do ACVAC tenha gostado do mesmo, e que é uma característica que consideram ser importante neste projeto, é a deslocação dos formadores ao “terreno”, ao local onde a comunidade se sente melhor:

> B2 - *Eu acho que uma característica importante é os formadores virem ao terreno, principalmente para trabalhar com esta população é muito importante. As primeiras sessões, algumas sessões, serem efetuadas mesmo no terreno. Depois, claro, mais para a frente, vai ter que ser noutro lugar, mas acho que esta proximidade com a população é muito importante, acho que é uma das características mais importantes.*

Para além disso, a forma de trabalho, a forma como os formadores da CdM se relacionaram, se interessaram e mostraram interesse, foi também determinante para que as pessoas gostassem de participar e a mais-valia do projeto:

B2 - *E o facto de valorizarem o que eles fazem, é fantástico. (...)*

B1 - *É importante o vir aqui, o "vai a casa buscar e traga para eu ver", o "nós estamos aqui mas, quer ir a casa?" "mas tem alguma coisa?", "mas mostre o que tem", "então...". Isso é importante. E, acho que é a mais-valia deste projeto.*

Para além disso, a metodologia de trabalho dos formadores, que identificam como sendo a que utilizam também quando trabalham com as pessoas, nomeadamente com a população mais nova do Bairro, é também ela facilitadora de um sentimento de reconhecimento de todos (comunidade cigana, técnicas sociais, formadores...) como um grupo só.

B1 - *Porque, mesmo para nós, também tem a ver com a metodologia de trabalho e, por exemplo, reparei que o pessoal do ACVAC também faz isso e, é assim nós nunca lhes propomos nada, sejam crianças seja a adultos, que nós não façamos, ou seja... E nós muitas vezes dizemos: mas nós vamos fazer, nós vamos fazer aquilo" - "Ah. Mas, a professora se calhar já fez", "Não, olha, também nunca fiz. Também vou fazer, é a primeira vez. Portanto, olha, vai correr como tiver que correr". E portanto, Isto também é importante para eles perceberem que nós (...) estamos todos aqui a dar o litro para o mesmo (...). Estamos todos a fazer.*

Na opinião destas técnicas, as atividades artísticas são, como foi aliás exposto num outro excerto atrás, a possibilidade de desenvolver outras competências:

B1 - *A via artística é sempre uma forma de chegar onde quer que seja porque, eventualmente, alguém há-de gostar de alguma coisa: de dançar, cantar, desenhar, pintar... E portanto, a forma lúdica de chegar às coisas é sempre… muitas vezes é meio caminho para chegar a outras competências. É um bocado o que nós há bocado dizíamos: ter uma aula de dança não é só aprender a dançar; estar aqui no ACVAC, não é só aprender a fazer música, é aprender a estar, aprender a cumprir regras, aprender a ouvir, a aceitar uma crítica, a aceitar que o colega do lado faz diferente e não quer dizer que seja melhor ou pior. Portanto, acho que abre aqui, dá uma liberdade para as pessoas serem e fazerem o que quiserem naquele momento. E que isso nem sempre é valorizado. E isso abre caminho para muita coisa. Parece que não, mas abre. E nós sentimos isso...*

As atividades artísticas desenvolvidas com esta comunidade foram consideradas como potenciadoras de conquistas como ultrapassar a barreira da introversão ou da vergonha, passar a ver-se de outra forma, acreditar ou reconhecer em si capacidades, uma valorização,

> B1 - *E as coisas artísticas e a criatividade, o desporto e às vezes as coisas até mais manuais, mais práticas, abrem caminho para outras coisas a seguir. Mesmo a nível do pensamento, mesmo a nível do que, da autoestima, as pessoas depois sentem-se confiantes e conseguem arriscar mais e conseguem descobrir outras coisas para fazer. E é muito importante isso acontecer. Mesmo muito importante.*

Partindo da especificidade da ação, tal pode acontecer por verem profissionais, pessoas de fora da comunidade, como a equipa de formadores da CdM, a quererem ver e saber mais sobre estes e sobre o que podem e sabem fazer, valorizarem aquilo que, individualmente, o/a participante lhe mostra ou o grupo num todo expressa, como por gerarem um espaço onde se permite a partilha dessas expressões num pequeno grupo (como no ACVAC e/ou nos ensaios de Romani) e, eventualmente, num grupo maior, com público (como no espetáculo Romani). Talvez até o facto de se criar o espaço para que aquela pessoa se possa expressar de uma determinada maneira, possa ser um momento para que a própria se confronte com a sua expressão, com as suas potencialidades.

Um exemplo dado dessa situação, foi o caso de uma participante que nunca tinha realizado qualquer atividade artística, como no ACVAC, por vergonha (depreende-se que à frente de outras pessoas tenha pesado mais) e, após um trabalho feito por parte das técnicas nesse sentido, ter sido de ser ultrapassada a vergonha que a senhora sentia justamente no decorrer do ACVAC:

> B1 - *Isso aconteceu exatamente aqui no ACVAC por exemplo com a D. Manuela, a senhora nunca tinha cantado, se calhar nunca tinha cantado assim...*
>
> B2 - *Era introvertida, depois, como tinha um problema num dente, não queria mostrar e foi uma série de coisas que nós estivemos a lutar com ela, para ela não ter vergonha e experimentar. E foi um orgulho experimentar.*

Já em Romani, o facto de estarem a criar um espetáculo que iria ser visto por outras pessoas, não ciganas, e que estas estariam interessadas no que as pessoas de etnia cigana iriam fazer, exponenciou esse sentimento de valorização de si mesmos.

> B1 - *E quando eles viram, por exemplo, no Romani, a Casa da Música cheia de pessoas que não são ciganas e que gostaram, eu acho que só aí é que caiu a ficha. Dos seis meses ou sete (…) de ensaios, eles perceberem que "oh pah, então afinal nós fazemos um espetáculo só com os ciganos e as pessoas vêm ver? Se calhar isto tem algum interesse." E acho que só aí é que a ficha rodou.*

À medida que se aproximava a data do espetáculo, começou a haver uma noção da presença de um público (numeroso) e a consciencialização de algumas implicações:

> B1 - *Acho que foi a primeira vez que vi aquelas senhoras verdadeiramente em pânico, que nunca tinha assistido, e ver que pelo menos ganharam aquela consciencialização de que estavam a fazer uma coisa importante e que se podiam enganar e: "se nós nos enganarmos, a responsabilidade é nossa porque nós vamos estar ali sozinhas! As pessoas vão ver!" Só o facto de lhes criar esta ansiedade… Porquê? Porque elas aqui estão a aprender a ler e a escrever e depois, se se enganarem, e depois? Elas querem lá saber. Mas depois ali houve um momento que, ou era ou não era! E acho que foi assim, foi assim dos momentos mais interessantes, foi estar com elas fora do palco, antes de entrarem, todas preparadas, todas arranjadas, também era uma coisa que acho que se calhar algumas não faziam antes.*

5.1.3 Perceções dos formadores

Na entrevista/conversa com um dos músicos profissionais do SdR, perceciona-se, como noutras circunstâncias, que as características do projeto são ou podem ser em si mesmas, as (possíveis) motivações das pessoas para fazer parte do SdR e/ou que as fazem apreciar mais o projeto (já que apesar de poderem ter algo que a motive a participar, tal não tenha necessariamente que implicar que gostem das atividades num sentido amplo).

Colabora há já alguns anos com o SE da CdM, fez o Curso de Formação de Animadores Musicais e, desde então, tem trabalhado regularmente com esta instituição. Este formador, é músico profissional e foi convidado por Jorge Prendas, Coordenador do SE (mentor e maestro do SdR) a fazer parte do grupo.

Na sua opinião, cantar é do melhor que pode haver.

> *Cantar é das melhores coisas que há. Dos melhores hábitos que alguém pode ter, é cantar.*

No SdR, para si, existem vários pontos positivos, vão desde a durabilidade do projeto à diversidade de experiências que proporciona, pontos positivos que partem da aposta da CdM no projeto.

> *Pontos positivos acho que são imensos. Logo à partida, o facto do Som da Rua existir e de haver um orçamento que possibilite que aquilo exista e ser uma prioridade - não sei se é uma prioridade do Serviço Educativo mas, se não é, não deve estar longe disso, porque aquilo existe há muito tempo, estamos constantemente a fazer coisas como esta do Daniel[32], com o Remix, portanto, isso mostra que há ali um investimento não só de tempo, de atenção, mas também de verbas, não é? As coisas custam dinheiro. E, o facto de continuar a ser uma aposta do Serviço Educativo, acho que é muito positivo. Depois, o facto de haver uma banda de suporte. Podia, podia não haver. O facto de agora termos um baixista, quando entrei, falei com o Prendas que era muito importante haver. E, eu nem sei se o (…) [um formador/músico] é residente, sabes? Acho que (…) [esse formador/músico] é assim uma espécie de, vai quando pode. Eu acho que ele nem é pago para fazer isto. Portanto, isso é brutal. Ele vai com entusiasmo, tu vês que ele está ali a curtir.*

A diversidade de experiências, de atividades, passa não só pelos ensaios como também por concertos e colaborações com agrupamentos profissionais, nomeadamente na área da música erudita contemporânea, como foi o caso do Remix Ensemble Casa da Música. Algo visível, para si, com o exemplo da opinião de um participante do SdR, dada na altura:

[32] Daniel Moreira, compositor da peça *Do desconcerto do mundo, para ensemble e comunidade de músicos amadores* (encomenda Casa da Música), na qual o SdR participou.

Acho que ele é uma espécie de exemplo de sucesso do trabalho institucional que é feito com eles. (...) parece que está bem com ele, está integrado, acho que tem um trabalhinho e tal e, é uma pessoa feliz, parece-me. Perguntei se ele gostou, e ele "oh pah, isto foi espetacular! Isto foi lindo!" e não sei quê "Pah, incrível!". Estava mesmo animado por estar ali. E, pronto, acho que estes projetos são uma mais-valia também por serem tão diversificados. Estás a ver? O facto de estarmos a colaborar com música erudita e, para mais, a este nível e ter o privilégio da peça ter sido escrita propositadamente para esta conjugação que era o coro semiprofissional - que era o Coral de Letras; coro amador - que era o Som da Rua; e o Ensemble Contemporâneo... Ou seja uma peça que é encomendada já para um grupo que se sabe qual é (que é o nosso) que é feita [tendo em consideração o grupo SdR] - repara que havia na partitura instruções para como é que os shakes, aquelas garrafinhas de plástico, deviam ser tocados, as tampinhas... Ou seja, ele escreveu exatamente para os instrumentos que nós temos. Isso é um privilégio enorme!

Como acima se constata, o facto de ter sido dada atenção especial às características do grupo para a criação da peça “é um privilégio enorme”.

Dessa experiência com o Remix Ensemble, considera que deve ser algo pouco comum a nível mundial, que pode desconstruir ideias pré-definidas e uma experiência que lhe pareceu ter sido apreciada pelos/as membros do SdR.

E foi assim uma coisa insólita, que não deve acontecer muito no mundo, que é um grupo com as características do SdR estar a fazer, colaborar numa peça de música contemporânea, com um grupo super erudito como é o Remix Ensemble, com um maestro que é "um expotente", um génio musical - pelo menos eu admiro muito o Peter Rundel e acho que o Remix Ensemble é um grupo fabuloso. E depois, o tipo de música que tocam, música contemporânea - que é uma coisa tão díspar da realidade do reportório do SdR e normalmente a música contemporânea é feita para elites ou há um bocado essa ideia de que a música erudita é para uma elite, ou a arte contemporânea, não só a música, a arte contemporânea é para elites e não... E eu acho que eles vão um bocado desmontar essa ideia porque eu acho que as pessoas gostaram de participar, podem ter estranhado aqui e ali, num primeiro contacto, com o que estava a acontecer mas depois, acho que todas gostaram de participar.

Algo que considera muito importante no projeto é o facto de ter músicos profissionais, que estão sempre presentes nos ensaios para acompanhar o coro e a regularidade das atividades:

(...) ter uma banda que tem um percussionista, um guitarrista e um baixista profissionais (…) e que estão ali para acompanhar o [coro]... Acho que isso é muito importante. Porque, eu acho que eles sentem isso também. Acho que isso é uma das coisas que os continua a cativar, a atenção e o interesse, eles sabem que vão lá, vão cantar mas também vão ter músicos fixes a acompanhá-los. E, acho que isso é muito positivo, é muito importante. Acho que é determinante para que o grupo continue a existir. Acho eu! Isto, modéstia à parte! Não é? Agora estou a dizer que os músicos são muito importantes para que aquilo continue!... É evidente que o mais importante são eles. Outra coisa que eu acho um ponto muito positivo: a regularidade.

Na sua opinião, em resposta a uma questão que visava perceber a dinâmica de trabalho da equipa de músicos da CdM, reflete também no que eventualmente pode ser uma lacuna do grupo, sendo que poderia haver um outro trabalho por parte da equipa, em momentos extra, para além dos ensaios semanais.

M - *Existe alguma dinâmica entre a equipa de músicos do Som da Rua para além dos ensaios? Ou seja, vocês encontram-se ocasionalmente para falar sobre o trabalho desenvolvido nos ensaios ou não?*

Músico - *Não, isso não acontece. Por acaso, se calhar é uma lacuna do grupo mas, é um bocado difícil estarem todos nos ensaios, sobretudo o Prendas, que é o mentor do grupo e que é o diretor. É difícil para ele até estar nos ensaios, quanto mais, imagino que ele, acumulando as funções de diretor do SE seja super difícil, se ele já não consegue estar nos ensaios todos, acredito que seja um bocado complicado para ele conseguir organizar sessões exteriores. Mas, elas acabam por acontecer quando temos os projetos extra, não é? Como fizemos com o Coral de Letras e com o Remix Ensemble. Ou, então, volta e meia, volta e meia é quando há uma música nova, ele manda-nos uma música nova e diz "era fixe trabalharmos isto", "tira-me os acordes desta música"... E às vezes faz recomendações sobre o que é que devemos fazer nos ensaios quando ele não pode estar presente. Mas sessões, de facto não existe muito esse trabalho paralelo.*

Para além disso, um outro ponto positivo que destaca, mas que considera que poderia ser mais trabalhado é a oportunidade que se dá para que as pessoas (restantes elementos do SdR que não os músicos profissionais da CdM) participem na criação de músicas novas, a utilização da sua criatividade:

Outro ponto positivo, que pode ser mais explorado mas que eu acho que está melhor agora, é (...) a utilização da criatividade das pessoas. Por exemplo, esta música que estivemos agora a ver (…) [de um participante],

> *se calhar não é muito unânime entre os músicos... Ou seja, acho que não podemos distinguir muito - a não ser que seja, como às vezes acontece, às vezes há pessoal que não tem muito a noção e vem com uma letra péssima, que não tem ponta por onde se lhe pegue (…), às vezes há coisas que mais vale dar um tapinha nas costas e arranjar ali uma maneira qualquer... Mas, muitas vezes não é o caso, muitas vezes as pessoas têm ideias porreiras - às vezes um bocado naïfs ou, assim, ingénuas, coisas que às vezes tu notas que é alguém que não está muito habituado a fazer música mas, notas ali às vezes uma simplicidade e uma candura que pode ser aproveitada. E isso acho que é mais importante que tudo o resto e não pode ser subestimado porque é mesmo muito importante.*

Entende-se que esta ideia e conceção passa exatamente pelas noções defendidas e enquadradas no âmbito da arte participativa e da Música Comunitária, nas quais o processo é mais importante que o resultado, procurando-se acima de tudo o bem-estar dos participantes (Knox, 2004; Veblen, 2013). O que interessa é a participação das pessoas, que passa por lhes dar esse espaço e potenciar o seu empoderamento, o seu envolvimento com o grupo a valorização pessoal.

À equipa de músicos profissionais do SdR cabe depois "o desafio", a tarefa, de trabalhar a música, as propostas, para lhes dar uma roupagem diferente, ou mesmo criar a partir de ideias ou criações não totalmente desenvolvidas, tirando proveito da criatividade das pessoas e conferindo-lhes o maior interesse possível. Nem sempre soam bem mas, o trabalho da equipa é ir acompanhando o melhor possível:

> *O desafio é esse (…) tentar pegar em ideias que são muito ingénuas, que claramente são de músicos amadores ou de pessoal que não está muito habituado, mas tentar pegar... Porque as ideias normalmente são fixes, exatamente por serem de amadores, às vezes têm uma autenticidade muito fixe. Difícil é depois conseguir pegar naquilo e dar-lhe uma roupagem para que a coisa faça sentido.*

Notou que nas músicas que foram feitas com participação coletiva (o facto das pessoas estarem envolvidas na sua criação, de partirem de ideias suas), o entusiasmo e a prestação das pessoas é vivida de uma outra forma, é sentida de forma diferente...

A "Rusga dos Atrasados", as outras foram todas as músicas novas que foram feitas em participação com eles. E, tu notas que eles cantam com outra... Acho eu! Acho que sentem aquilo de outra forma. Por exemplo, aquela coisa do "Tan tan tantan, tan tan tantan. tcha tcha" [parte instrumental do tema "Inbicta"]. Aquilo é muito fixe! É altamente! E (…) é fixe ver depois o (…) a explicar lá...

Do SdR, espera que efetivamente cumpra com aquilo que julga ser o propósito do grupo, que seja um contributo para o bem-estar das pessoas que a ele estão ligadas e que, inclusivamente, possa fazer a diferença nas suas vidas.

Acima de tudo espero que contribua para o bem-estar das pessoas que estão ligadas ao Som da Rua, não é? Sobretudo aos cantores (…) [a todos os participantes], porque acho que o propósito do grupo é esse: incluir e fazer com que as pessoas tenham uma sensação de bem-estar que esteja aliada ao grupo. Que o Som da Rua seja uma coisa que eles associam logo ao que é bom, que os faz sentir bem. Porque cantar, cantar é das melhores coisas que há. Acho eu... é dos melhores hábitos que alguém pode ter (...).Proporcionar-lhes essa experiência, ainda para mais em grupo e com pessoas que têm experiência a dirigir e a escrever para eles e a pô-los a participar em eventos como este que acabámos de falar[33], acho que funciona, acho que pode ser decisivo para alguns deles.

Mas não espera só aquilo que o projeto tem sido, do SdR espera mais. Partindo do que considera serem pontos positivos, vai mais além, dizendo o que considera que se podia eventualmente fazer no futuro:

Sei lá... Posso sempre esperar que continuemos, se quiser ser mais detalhado, continuemos a participar em projetos como os que temos participado, que eventualmente consigamos fazer mais uma outra gravação, acho que podemos eventualmente fazer um registo, em estúdio, sem ser uma gravação de um concerto ao vivo. Acho que poderia ser fixe gravar as músicas com mais... com tempo e num estúdio e tal para fazer-se um disco.

[33] Projeto e espetáculo com o Remix Ensemble CdM.

INBICTA[34]

Andando na cidade e vendo
As suas vistas
Começamos a sonhar
Com batalhas e conquistas

Houve povos, que tentaram
A inbicta conquistar
Todos ficaram à porta não
Entraram para jantar

Refrão

Essa cidade inbicta
É o Porto capital
Com seu sotaque tão lindo
E o seu famoso arraial

Ingleses e franceses
Mouros e visigodos
Uns fugiram a correr
Outros caíram como tordos

Olhando para o douro
Parece que quer falar
Vai contando velhas lendas,
Que nos fazem viajar

Refrão

Esta cidade invicta dá orgulho ao falar,
Gente tão trabalhadora
Vivem do campo e do mar

O tempo lá foi passando
E muita coisa mudou
Quem queria entrar na inbicta
A inbicta nele entrou

Refrão

Letra Jorge Augusto
Musica Pedro Cardoso (Peixe)

[34] Letra de uma música do SdR, "Inbicta", em co-autoria com participante.

Para além disso, reflete a partir de algumas características ou hábitos que se foram criando, ponderando sobre as mesmas, como é o caso de dois momentos distintos que fazem parte da atividade, mais ou menos regular, respetivamente, do SdR, como os ensaios e os concertos/eventos.

No que aos eventos concerne, considera:

> *Pois, isso de facto, sinceramente não tenho uma ideia que eu ache que está 100% correta. (...) neste caso em particular, nem sequer pendo mais para um lado ou para o outro. Porque, já houve uma altura em que realmente eu defendia que nós só devíamos ir a sítios que tivessem o mínimo de condições e, pah, mas depois comecei a ver que é assim, o pessoal não stressa muito, estás a ver? O Prendas, sei lá, aconteceu muitas vezes estar o Prendas muito tranquilo antes de um concerto e eu estar a ver que não há condições nenhumas, que não há sequer tempo para fazer ensaio - tudo assim em cima do joelho; e começo a stressar e a dizer "Mas, como é que isto vai ser? Como é que vai...?" e ele sempre na boa "ah, está tudo bem! Não te preocupes!" e depois vamos lá e tocamos e foi sempre fixe. Acabámos sempre por, às vezes melhor, às vezes pior mas, de facto, a verdade é que temos sempre contornado essas questões e, se fossemos mais exigentes, iríamos fazer muito menos apresentações e é por isso que normalmente acho que é necessário o mínimo e nós às vezes não temos o mínimo. Mas na realidade, também, se calhar, o que é mais importante é que tenhamos uma agenda preenchida, sempre com apresentações, porque só o facto de nos deslocarmos e irmos todos em grupo, só isso já é bom. Depois, o espetáculo também nunca é trágico, não é? Mesmo que falte aqui um microfone, que falte ali uma coluna, qualquer coisa, a gente acaba sempre de uma maneira qualquer [por resolver]... E pronto, a dada altura comecei a resignar-me e a perceber que isso também faz parte da própria identidade do grupo e, que até isso tem alguma poesia.*

Nesse sentido, acha que a experiência do grupo em eventos, mesmo os de menor dimensão (em que apenas toca o SdR) normalmente, corre bem. Espera que o SdR nunca acabe, não deixando de referir que, na sua opinião, uma das lacunas de projetos deste género, passa exatamente pela duração que têm.

> Nós quando vamos tocar, mesmo em eventos mais pequenos, só nós, as coisas soam bem, normalmente. E isso é que é a verdadeira alma do grupo. Eu acho que ia ser fixe, também, registar isso. Mas, assim de forma mais genérica é isso - espero que continue, que não seja um projeto que acabe - que é uma das lacunas deste tipo de projetos (acho eu) de integração, é que costumam ser eventos [de curta duração]...

Ponderando acerca de eventuais limitações, considera que existem/têm existido algumas, que têm implicações no trabalho do grupo, como é o caso das relacionadas com os ensaios, aos mais diversos níveis:

> *(...) existem algumas limitações, não é? Para além dessa que eu falava, que é muitas vezes as apresentações não terem as condições que deviam, também se calhar o facto das salas de ensaio estarem sempre a mudar... Se tivéssemos um sítio onde pudéssemos ensaiar, onde a bateria (…) pudesse estar montada. Não é? Por exemplo esta coisa - agora parece que ficou lá, não sei se vai ficar ou não; mas, isso são detalhes... se eu não tivesse de levar o meu amplificador às costas também era mais fixe - como já foi no passado. Mas, o ideal seria ter um espaço... O ideal mesmo seria ensaiarmos nas salas de ensaio da Casa da Música, os técnicos da Casa da Música nos ensaios montarem a bateria e o backline e nós chegávamos lá e já tínhamos tudo montado, como é com a Orquestra de Guitarras [e Baixos Eléctricos], por exemplo. Só que a Orquestra de Guitarras tem uma atividade muito menos regular que o Som da Rua. Mas, por exemplo, isso seria fixe. Claro que, se calhar, há situações burocráticas que não o permitem - até porque, (…) [a Orquestra Guitarras e Baixos Eléctricos ensaia] à noite, se calhar eles não podem ir à noite - nem os técnicos [sociais]; e precisam sempre de acompanhamento. Deve haver mil razões para isso não ser possível, no que toca às burocracias. (...) Se fossemos tocar e se fossemos ensaiar e houvesse um sítio que tivesse condições acústicas melhores, que não estivéssemos tanto tempo a montar as coisas. No outro sítio onde ensaiávamos, a acústica era péssima, lá na Rua dos Mercadores, a bateria (…) era ensurdecedora. Agora está um bocadinho melhor, porque estas salas [Casa da Rua e Albergues do Porto - Praça da República] são mais secas. Para além disso, a própria assiduidade dos membros, não é? Há muitos que vêm, depois não vêm... E, se toda a gente viesse mais vezes, era muito melhor. E a nossa também, claro. Sinto que... Nós, muitas vezes temos que faltar. Não posso estar a apontar o dedo a ninguém porque eu próprio falto muitas vezes mas, a realidade é que isto é só uma das coisas que eu faço entre outras mil e às vezes tenho que prescindir de umas para ir a outras e isso é uma coisa que acho que podia ser melhor, também. Mas, é um bocado complicado. (…) Há bocado estávamos a falar que se calhar, no início dos ensaios, podia haver aquecimento e não perdermos tanto tempo com estas questões de as pessoas chegarem atrasadas e depois ainda demora-se muito tempo a montar a bateria e não sei quê... (...) haver um bocadinho mais de preocupação para aproveitar o tempo. Estar um bocadinho menos relaxado, se calhar. Acho que a partir do momento em que temos ali quórum para ensaiar (...) acho que não se devia permitir que as pessoas estivessem lá assim todas - já mais de dez ou doze pessoas, sentadas, sem que nada aconteça e o pessoal está só a montar ou está a falar. Devíamos logo incidir sobre eles e começar a fazer, nem que fosse os tais exercícios de aquecimento, que estávamos a dizer há bocado. Ou, sei lá, ligar a guitarra e, só com a guitarrinha, tentar qualquer coisa, lembrar qualquer coisa que não foi bem no último ensaio.*

Do grupo, expressou que há já muitas histórias e recordações, muitas experiências vividas – das quais as deslocações maiores (Lisboa, Portalegre) têm um cunho importante para os restantes elementos do grupo.

5.2 Dimensão inclusiva: papel dos projetos na inclusão social

5.2.1 Perceções dos participantes

Das opiniões dadas, no que à inclusão social mais diretamente diz respeito e à forma como estes projetos a promovem ou não, encontramos...

Alberto e Rosalina destacaram que, graças ao SdR, conheceram muitas pessoas. Para Alberto, o SdR permitiu-lhe alcançar muitas “amizades”:

> *Aah ganha-se muitas amizades, com muita gente! Eu conheço pessoal de todo o país. É uma coisa boa. (...) Dr. Almeida Santos e vários outros, muitos mais! O Dr. Jorge Sampaio e a esposa , conheço essa gente toda, boa gente para conversar (...)*

Já Rosalina, para além do gosto pela música, destacou também o fator humano, que lhe permitiu, como a Alberto, conhecer pessoas e desenvolver competências ao nível das relações humanas, constituindo-se, assim, o projeto num espaço de interação e de relações interpessoais.

> *Adoro música. Adoro, mesmo (...) E posso conhecer pessoas, prontos. (...) Gosto muito de conviver com pessoas, de todo o tipo de pessoas. (...) Sim, (...) aprendi a conviver com as pessoas.*

Para uma outra participante, o projeto permite, sobretudo se se atender aos concertos do grupo, a possibilidade de dar a conhecer os elementos do grupo às pessoas, mostrando que estes se ocupam, têm capacidades e não têm vergonha, criando e/ou reforçando sentimentos de auto-estima e de valorização pessoal.

> *São [importantes os concertos]. Pelo menos, para dar a conhecer à sociedade que existem pessoas que têm problemas e que se mantêm*

ocupadas, que dão a cara, que não se importam de dar a cara. Porque, quando as pessoas que vão assistir, muita gente, como disse o maestro, perguntam: "olhe aquela menina, que estava no palco, de tal tal tal" (...) Ai é, também anda...?" É bom. É bom. Porque, nós não temos que estar a esconder às pessoas por vergonha? Vergonha é matar, roubar e fazer mal aos outros. Está a entender? As pessoas só têm que aceitar os outros tal como eles são. "Hoje és tu que estás com problemas, amanhã se calhar sou eu".

A nível de expectativas, um participante de outros projetos da CdM com o pressupostos similares, o projeto Romani e ACVAC, refere que a sua motivação em participar, especialmente no primeiro projeto da CdM com a sua comunidade, Romani, passava pela também pela vontade de dar conhecer (melhor) as pessoas de etnia cigana, esperando, também, que se pudessem "abrir portas", haver oportunidades de trabalho – expectativas que foram manifestadas, igualmente, por outras pessoas. Por isso, quando lhe propuseram...

(...) este projeto na altura, foi (…) [uma pessoa da área social da Câmara Municipal de Matosinhos] e eu aceitei logo porque era uma coisa que eu gosto e que nos faz bem a nós. Dá a conhecer uma coisa que ninguém conhece de nós. Percebe? Tudo. Da nossa etnia, das nossas leis. De tudo, de tudo. Ainda por cima, sendo da Casa da Música, ainda melhor. Tem sempre aquele sentidozinho... "Vai ser na Casa da Música e tal". É outra coisa. (...) A possibilidade de abrir as portas, de abrir as portas em todos os sentidos. Eu aceitei isto também e, na altura, a Doutora (…) [da CMM] falou várias vezes (…), que abre muitas portas e que era um começo duma nova Era para nós. E eu espero bem que sim. Porque, infelizmente até agora, não houve assim nada de especial - já passou um ano, quase; mas, sempre com um olhar positivo. (...) Foram [dadas essas expectativas]. Como nós sermos o exemplo para muita gente. Como arranjarmos emprego e não sei quê, verem que somos diferentes, sabe bem que somos, que queremos fazer parte da comunidade. Que é mesmo assim, porque, a menina Marta sabe bem, eu nunca vi um cigano trabalhar numa confeitaria, nunca vi um cigano trabalhar numa loja do shopping. Não sei porquê. Eu gostava que isso tudo mudasse. Não é? Gostava que isso mudasse, porque o cigano não tem que ser varredor de ruas. Ou só nos resta um trabalho para jardinar ou para varredor de ruas? É um trabalho igual aos outros, não critico mas, por amor de Deus, isso é um bocado porem-nos à parte. Quer dizer, ou recebes o Rendimento Mínimo ou vais para varredor de ruas. Porque é que eu não posso ir para uma sapataria?! Não é preciso estudos nenhuns, não é preciso, ou para o Mcdonnald's, por exemplo.

Contudo, apesar da experiência, de terem conhecido muitas pessoas e ter surgido a hipótese de novo/nova apresentação do espetáculo, como afirma, nada se veio a realizar:

> *Não há, não há nada disso. E nós fomos cantar à Casa da Música e logo conhecemos tanta gente importante, vieram aos bastidores o Presidente e não sei quê, cumprimentar-nos. Já queriam que fossemos a Lisboa também - só que não havia, financeiramente aqui não podiam. Lá em Lisboa, era muita gente, dois autocarros, hotéis, não sei quê... ficou tudo em águas de bacalhau. Mas nós fomos para a Casa da Música com os olhos postos no futuro, que íamos ter mais participações noutros lados e até (porque não?) uma editora a ver que temos jeito para aquilo e apostar em nós.*

Nada mudou. A esperança, essa, mantém-se:

> (...) não mudou nada na minha vida assim de especial. Foi uma experiência muito boa que eu tive, que nunca tinha tido assim, estado naquele palco, tão grande aquilo, tanta gente... Mas mesmo diretamente se mudou alguma coisa na minha vida, não. Mas vai mudar. Mas vai mudar.

Ainda assim, crê que Romani foi um projeto que possibilitou dar a conhecê-los e que, com isso, talvez possam ter ensinado algo às pessoas que não convivem com eles, o que é muito interessante do ponto de vista do assumir da inversão das lógicas determinantes e dos papéis tradicionais – para além de aprender, o grupo, a comunidade cigana, tem muito a ensinar a outros – eles também podem ser "professores", o que pode ser muito significativo do ponto de vista das representações da comunidade sobre si mesma e dos outros sobre a comunidade.

> *(...) eu creio que ensinamos (...) como por exemplo como eles nunca ouviram aquilo que a gente cantou, a gente já estamos a ensinar coisas aos outros. Por exemplo, a primeira vez que ouvimos cantar, já é um ensino. Não é? Eu creio que sim, que eles aprenderam algo connosco. Aprenderam que, por exemplo, há louvar a Deus, que há um Deus que devemos louvar e, é uma aprendizagem. Isso é uma aprendizagem. Eu creio que sim, porque quando acabou o espetáculo, houve pessoas que até perguntaram onde é que era a nossa Igreja, que iam visitar a nossa Igreja... Aprenderam a escutar-nos.*

Mas nem todos os momentos geraram vivências positivas. Segundo o testemunho de um membro do SdR, num projeto em particular, com o Remix Ensemble CdM, houve um momento, num dia de um ensaio, em que um participante se sentiu discriminado e vítima de preconceito. De acordo com ele, quando chegou à CdM os restantes elementos do grupo tinham já descido para a sala de ensaios. O mesmo, tendo dito a um membro do SE que ia para um ensaio (sem mencionar que era do SdR), entrou no elevador duas pessoas da CdM. conversa que presenciou, passava pelo músico a comentar com a pessoa que conhecia, do SE, que nem tinha tomado banho… À paragem do elevador, a técnica pergunta para que ensaio ia o participante ao que ele disse que era do SdR. Gerou-se um desconforto entre todos, segundo o testemunho. Para colmatar, segundo este participante, a técnica terá dito “ah! Nem parece. Tem perfume. Está tão arranjadinho. Barba feita…”. A apresentação desde momento desta forma por parte da pessoa em causa, gera uma certa suspensão (para além de outro adjetivos)… pelo que respeitaremos essa suspensão ao leitor(a) se sentir necessidade da mesma.

Mas, surge pelo menos esta questão: Será possível que todo um projeto, que toda a dedicação de um grupo de profissionais, nomeadamente do próprio SE da CdM, seja colocado em causa pelo comportamento de dois profissionais da CdM? Para este participante, e para quem o viu e ouviu, para quem toma as suas palavras em consideração, este tipo de comportamentos e atitudes faz com que um olhar sobre este tipo de projetos de inclusão e sobre as pessoas que, de certa forma, embora não diretamente, a eles estão ligadas, se foque a partir de outras lentes. Um trabalho de formação e consciencialização do conjunto de profissionais para a problemática da inclusão e da cidadania, que projetos como este procuram promover, parece surgir, também, como pertinente.

5.2.2 Perceções das técnicas sociais

Para uma das técnicas sociais, a forma como todas as pessoas se relacionam dentro do grupo e o facto de este trabalhar e se apresentar como um só, englobando todas as pessoas, quaisquer que sejam as suas funções mais

específicas no grupo (músico/técnico/utente), é sinal da ausência de rótulos - ou seja, não há lugar a uma diferenciação entre as pessoas:

> *E o serem valorizados pelos músicos, pelos técnicos entrarem nos concertos, subirem ao palco e as pessoas não saberem quem é o técnico, quem é o utente. Lá não há técnicos nem utentes, é tudo Som da Rua. Não há rótulos*.

Algo que, na sua perspetiva, não acontece noutros projetos que conhece, onde os papéis das pessoas são assumidos de uma forma diferenciada. No SdR, esta técnica destaca que momentos de socialização sem diferenciação entre as pessoas e os seus papéis podem ser muito significativos do ponto de vista da inclusão social.

> *E, enquanto que no Som da Rua qualquer utente fala com o Prendas, se senta ao lado do Prendas e se senta ao lado do [outro músico/formador], numa refeição, e estão lá a falar com ele, noutros projetos isso não acontece, há ali uma barreira. Tipo: o doutor e o utente. Não é? "Eu sou doutor, eu sou superior". E, ali não há. Ali é tudo igual. E é o que falta em muitos projetos: é esta ligação, sermos todos iguais.*

Curiosamente, se é verdade que esta diferenciação não existe em relação aos profissionais da CdM, o mesmo não se pode dizer em relação aos técnicos sociais. Estes sempre foram tratados como “Doutores” pelos participantes. Para além disso, o papel assumido pelos técnicos sociais é de “acompanhamento” dos utentes e de observação dos seus comportamentos no grupo.

Retomando o discurso da técnica, é igualmente oportuno referenciar uma situação que considera existir no tratamento da informação e das pessoas, pela comunicação social:

> *(...) noto que há muitas vezes reportagens que passam cá para fora (…) "os sem abrigo" e, nem toda a gente é sem abrigo. E é preciso também tirar essa ideia "o Som da Rua é os sem abrigo". Não é "os sem abrigo", são pessoas que tiveram problemas na vida que estão a tentar ter uma vida normal.*

Para além disso, na mesma sequência de ideias, afirmou:

> *[Um participante] (…) disse uma coisa muito importante, que foi: a sociedade trata-os como uns coitadinhos mas muitas vezes são eles mesmo que se aproveitam disso. (...) Não há coitadinhos, há histórias de vida.*

Dos dois excertos, retiram-se três ideias essenciais: por um lado, a apresentação excessiva à comunicação social dos/as participantes como "sem abrigo"; por outro, a sua apresentação como "uns coitadinhos", considerando poder existir, também, um aproveitamento por parte das pessoas assim tratadas.

Esta última ideia, de que há um aproveitamento dos que são tratados como "os coitadinhos", é passível de suscitar algumas questões que importa avaliar, particularmente quando esta afirmação é feita pelos técnicos sociais. Por um lado, pessoas que estão numa situação de fragilidade evidente (muitas vezes a diversos níveis) são apontadas como aproveitadoras por profissionais que estão ou deveriam estar, à partida, mais próximos do conhecimento das implicações que carências diversas, adversidades e atrocidades sofridas têm na vida e na forma de ser, estar e sentir-se. Por outro, não se entende bem de que tipo de "aproveitamento" se está a falar, mas teme-se que a partilha do sofrimento, os pedidos de ajuda nos seus diferentes formatos e níveis, vindos exatamente de quem deles precisa, sejam encarados como um "aproveitamento" indevido, numa visão preconceituosa, que teima em permanecer e ser alimentada.

A mediatização massiva dos *fenómenos de exclusão social* tende a apresenta-los pelo seu sofrimento, pelos seus problemas e normalmente por adoção de comportamentos assumidos pelo "senso comum", produzido nos "discursos legítimos" (Bianchetti & Correia, 2011).

Retomando o testemunho que analisávamos, esta técnica afirma que é por existirem tantas pessoas fragilizadas e por acreditar no potencial do projeto

para a inclusão, que considera que deveria existir o mesmo projeto noutras regiões do país e que o conhecimento deste deveria ser mais alargado.

> *nós temos pessoas fragilizadas por todo o país, não é só aqui no Norte. (...) devia haver mais Som da Rua a nível do território. Apesar de nós sermos já vistos a nível internacional, há muita gente que conhece o Som da Rua e muita gente em Portugal que não conhece, que nunca ouviu falar, não sabe quem é, o que é que se faz.*

Na experiência de uma outra técnica, o projeto da CdM Romani permitiu duas coisas essenciais e que vão/foram além do trabalho específico do projeto: uma proximidade entre as técnicas e a comunidade e o exercício de cidadania, com o exercício de um ativismo em prol da defesa dos seus interesses.

> *Eu não me hei-de esquecer do dia em que eles foram à Câmara participar num workshop, cujo objetivo era discutir os problemas das minorias étnicas no concelho e eles foram e da vinda (…) de uma equipa da área do Planeamento, do Urbanismo e do Ambiente aqui ao bairro (porque uma das coisas que eles mais se queixaram foi da falta de limpeza, da destruição dos espaços comuns do bairro) e foram eles que andaram com os técnicos a mostrar os espaços, a dizer o que é que gostavam de ver mudado...*

O facto de alguns projetos decorrerem no contexto, onde as pessoas participantes se encontram, é uma característica que considera fundamental. Essa característica é não só potenciadora da participação das pessoas, como alavanca para outras possibilidades de relação, designadamente para a criação/fortalecimento de sentimentos de aproximação “do outro” à comunidade. Um aspeto igualmente referido como fundamental prende-se com as características dos formadores da CdM e com os modos como desenvolvem o seu trabalho com a comunidade.

> *(...) a territorialidade, o facto de serem eles a vir aqui, é fundamental. Não só porque anula aquela dificuldade das pessoas que as pessoas às vezes têm de se deslocarem, mas também pelo facto, lá está, o que está de fora vir ao bairro, entrar no bairro e fazer alguma coisa com eles no espaço que é deles. Isto é muito importante (...) os formadores vêm à zona de conforto dos destinatários da ação. Isto por um lado... e, depois, a proximidade e a relação que eles conseguem estabelecer com as pessoas. Isso, para mim, são de facto os elementos-chave. (...) vamos avaliar todos os formadores do ACVAC (…) [pelos formadores que*

estiveram aqui]: o facto de serem pessoas abertas, flexíveis com capacidade de se adaptar à necessidade e às especificidades dos grupos, isso facilita, logo. E, lá está, para o destinatário, para o alvo da intervenção, eu acho que isso é essencial - porque temos alguém que está disponível para trabalhar connosco como nós somos. Os tais modelos, mais flexíveis e, se calhar, não formais de se trabalhar com as pessoas.

Para outras duas técnicas que viveram de perto a experiência de Romani e do ACVAC, o espetáculo Romani, em si, foi/é a possibilidade de cada um(a) fazer um autoconhecimento das suas capacidades e das duas comunidades ciganas se darem a conhecer, revelarem as suas competências e a sua cultura, no que se depreende tratar-se de uma forma desta etnia ser reconhecida, ser vista pelas suas competências e quebrar estereótipos.

B2 - *Lá está, o objetivo principal seria eles depois atuarem aqui dia 18 de junho, no espetáculo, um espetáculo nos mesmos moldes que foi o espetáculo na Casa da Música. E isto seria realmente para dar a conhecer o que eles de melhor sabem fazer: a dança; a música - portanto, que só a cultura cigana é que sabe mostrar.*

B1 - *Ou seja, eles têm coisas culturais, que são muito importantes.*

B2 - *Exatamente.*

B1 - *Mas que eles não vêem assim.*

5.2.3 Perceções dos formadores

Na perspetiva de um dos músicos formadores, neste tipo de projetos, as apresentações públicas/concertos podem ser encaradas como um objetivo para o qual o grupo trabalha e que é atingido posteriormente podendo potenciar processos de integração social. O grupo entra em contacto com outras pessoas, “sai para fora de si próprio”, apresenta-se como um todo - o que pode impulsionar sentimentos de pertença (ao grupo) e, o ser aplaudido, pode significar muito em termos da sua valorização pessoal e da sua autoestima:

É muito importante que haja sessões de ensaio mas se houver a apresentação, há um objetivo, há uma ideia de objetivo a cumprir,

digamos assim. E, por outro lado, se é um projeto que visa a integração das pessoas, então essa integração social acho que fica mais cumprida quando o grupo sai para fora de si próprio. Ou seja, os ensaios são fundamentais para preparar as apresentações e para que haja trabalho de grupo, que as pessoas interajam, interajam umas com as outras e que haja ali uma espécie de pertença, sensação de pertença e de trabalho conjunto. As apresentações têm precisamente a função de integração social, não é? Ou seja, eles sentem que estão a cumprir um objetivo e que vão dar qualquer coisa, as pessoas vão oferecer qualquer coisa a pessoas que não conhecem, não é? Portanto, acho que as apresentações são fundamentais e também acho que contribuem para que tenham uma certa, sei lá, uma satisfação pessoal, uma sensação de autoestima que é a de irmos para um palco fazer alguma coisa e sermos aplaudidos por isso, acho que isso e muito importante.

Essa sua ideia e o valor que lhe subjaz, fá-lo ponderar/repensar a sua opinião em torno das exigências sobre as condições mínimas para a realização de um concerto e de uma apresentação pública. No fundo, mais que o momento efetivo de um concerto, há todos os outros que são estão inerentes e o potencial que este músico lhes reconhece.

Porque, só o facto de nos deslocarmos e irmos todos em grupo [para os concertos], só isso já é bom.

A utilização da criatividade das pessoas, como referiu, é algo de muito positivo presente no projeto. As pessoas, todos os membros do grupo, têm a possibilidade de intervir na criação, de ser incluídos no processo de criação, o que significa o reconhecimento de capacidade dos participantes poderem assumir, em certo sentido, como co-autores das letras e/ou das músicas, num processo inclusivo e atento à inclusão. Como tal, pode entender-se essa característica de trabalho passível de ser analisada à luz da vertente da inclusão social no âmbito deste projeto específico e no âmbito deste género de projetos com esse pressuposto.

5.3 Intervenção das instituições participantes

A partir de várias conversas ocorridas ao longo do tempo de contacto com os projetos, é possível identificar uma série de características das instituições

sociais e do trabalho desenvolvido por estas. A panorâmica possível de alcançar através das opiniões dos profissionais que estão no terreno que trabalham com as pessoas e/ou com comunidades a quem este tipo de projetos se destina, julga-se ser relevante para uma compreensão alargada das vicissitudes e implicações relacionadas com a dinâmica dos projetos promovidos pelas instituições sociais, no geral, e com projetos de educação artística, em particular. Trata-se, portanto, de informação ora mais geral, neste âmbito, ora mais incidente nos projetos SdR, ACVAC e Romani.

Uma das técnicas que acompanha o SdR mais de perto, participante nos ensaios e concertos do grupo, afirmou não conseguir imaginar o projeto de reinserção da sua instituição sem o SdR. Ainda assim, esta viu-se confrontada com uma paragem de um ano na participação, em virtude da falência da instituição que, na altura, financiava o projeto.

> *Eu não imagino o projeto de reinserção sem o Som da Rua. Nós temos que fazer um plano mensal, as quartas-feiras são sempre para o Som da Rua. Sempre. É daquelas coisas que uma pessoa não deixa. Nós, entretanto, parámos, porque nós trabalhávamos numa outra instituição (…) que entretanto abriu falência; e nós parámos durante esse ano, no Som da Rua. Mal voltou a reinserção, que (…) [a nossa instituição] acolheu de braços abertos, a primeira coisa foi: Som da Rua, vamos voltar.*

Na procura de um entendimento mais alargado sobre o trabalho das instituições sociais envolvidas nos projetos da CdM, veja-se o caso de uma das que participa no SdR:

> *Somos um projeto que faz parte do PORIM - Programa de Respostas Integradas, onde temos uma assistência social com dois eixos: o da equipa de rua - que é a administração de metadona e faz giros de rua, à noite, como prevenção; depois, temos a reinserção, onde nós estamos, que tem várias valências.*

No que diz respeito à reinserção das pessoas, afirma que a visão presente por parte da instituição onde se encontra é que se trata de uma transição. Trabalham com pessoas que já tiveram diversos problemas (tais como os relacionados com o consumo de álcool e de outras drogas, maus tratos) e a ideia subjacente à reinserção das pessoas passa por fazer com que estas se

sintam capazes de reingressar numa vida ativa a nível profissional e de elevarem a sua autoestima.

> *Em relação à reinserção, que é onde nós estamos, nós vemos isto como uma transição. (...) trabalhamos com pessoas que tiveram já, mas que já não têm, problemas com álcool, toxicodependência, vítimas de maus tratos. É a população com que nós podemos trabalhar. E a ideia da reinserção é fazer com que as pessoas se sintam novamente capazes de reingressar numa vida... no trabalho, arranjarem emprego, gostarem mais delas - que, normalmente chegam aqui, a maior parte das mulheres que temos cá, vinham de chinelos, de aventais, hoje em dia ninguém vem de chinelos nem de avental, têm cuidado, não é?, uma pessoa tem de trabalhar a autoestima, trabalhamos várias questões importantes do ser humano que, muitas vezes as pessoas se esquecem, não dão valor. E depois, (...) entram em depressões (...) a finalidade da reinserção é criar uma estrutura, que as pessoas estejam estruturalmente capazes de voltar a trabalhar. Depois temos uma parceria, informal, com a Câmara que, quando há vagas, antes de ir para o Centro de Emprego, para as preencherem, é-nos dito e nós damos nomes (nem precisam de currículo), nós, simplesmente damos o contacto das pessoas e as pessoas são colocadas a trabalhar, quer na Câmara quer na Junta (…). Por isso é que o nosso grupo está sempre a mudar, felizmente.*

O facto de trabalharem com programas que dependem de financiamento e que têm uma duração limitada, traz implicações para a participação em projetos como os da CdM e outros do foro educativo. Um outro aspeto, que limita o número de participantes, relaciona-se com a capacidade de transportar as pessoas ao local dos ensaios. Um aspeto mencionado, numa parte da conversa, ainda que tenha surgido de forma breve e não fosse o cerne da questão, por poder considerar-se pertinente para análise e referência futura, destaca-se aqui. Numa fase em que explicava o seu ingresso no trabalho relacionado com o projeto, menciona algo que diz respeito à organização interna dos recursos humanos, em que assume ter ficado com a parte prática da participação no SdR e a outra pessoa responsável ficou com "a parte burocrática".

> *Os ensaios eram na (…), que já não faz parte do Som da Rua porque entretanto o programa não foi aprovado - porque nós trabalhamos com programas subsidiados (...). Entretanto, eu cheguei e dois ou três meses depois fiquei responsável por toda a parte dos ateliers, da parte artística, trabalhar com eles as competências. Ela, como é assistente social, ficava com a parte mais burocrática. E então, comecei a ir à reunião da Liga,*

onde foi apresentado o PIN da música, do Som da Rua e eu comecei a ir. (…) Havia mais pessoal que queria ir [mas, não era possível assegurar transporte para todos]. Havia uma seleção. E, nunca falhámos.

O facto de uma instituição ter um veículo disponível e assegurar a deslocação das pessoas aos ensaios e concertos, possibilita também uma outra dinâmica que diz respeito ao transporte dos instrumentos musicais aos locais dos concertos. Essa logística, segundo a técnica, acaba por implicar uma dinâmica específica no próprio grupo o qual acaba por assumir um papel mais ativo.

O grupo que vai comigo é muito ativo, ajuda sempre. Porquê? Porque nós também temos a responsabilidade, quando há concertos fora, nós é que ficamos responsáveis pelos instrumentos. (...) em relação às outras instituições, eu tenho o privilégio de acompanhar em todos os sítios o Som da Rua, em todos os concertos, um caso que não acontece com todas as instituições que, há muitos técnicos que não vão. Não é? Porque, eu compreendo que não pagam horas extras. A minha instituição também não paga. Nem me dá o dia para descanso. Mas eu sei que é um prémio para elas. E não sou eu que vou privar o gosto que elas têm. E não vou sobrecarregar um técnico, que já tem tantas coisas, tantas preocupações, não vou estar a sobrecarregar outro técnico. Só que, nem em todas as instituições acontece isso. Então, eu criei um elo de ligação com todos os utentes que estão lá dentro, desde o início. Para mim, é um privilégio. E, não fico mais cansada. Por exemplo, nós fomos para Portalegre e éramos três técnicas, para controlar os almoços - porque há muitos que ainda bebem; então, é estar muito atenta a ver se alguém se levanta, se sai…

Para além disso, como é possível constatar no excerto acima, a questão relativa aos recursos humanos, às condições de trabalho dos/as técnicos/as sociais, molda-se por circunstâncias que passam por trabalho extraordinário, a horas extras, que não é remunerado. Ao não ser remunerado, isso traz implicações à participação ou não participação dos/as técnicos/as, podendo afetar a participação dos utentes.

Uma técnica referiu que, no passado, este tipo de projetos existiam em maior número, abrangendo mais pessoas, graças ao financiamento feito pelo Estado..

O passado descrevo com muita gente, porque o Estado financiava os projetos, havia muitos projetos de reinserção. Nós estamos a falar de projetos de reinserção mesmo, que é a maior parte deles. (…) E é complicado. Por isso é que nós trabalhamos mais a parte da reinserção,

quando eles já têm uma estrutura minimamente, onde eles sabem controlar, não há um consumo. Por isso é que nós também temos o cuidado de ir para lugares onde não há álcool.

Em relação ao tipo de propostas e ao trabalho que desenvolvem com as pessoas, esclarece:

Nós mudámos agora o nosso projeto. O projeto antigo, como tínhamos só mulheres, elas queriam trabalhar bordados, trapilho, fazerem coisas mais ligadas à manualidade. Fizemos, houve vendas, nas vendas depois divide-se o dinheiro. Porque elas fazem, o projeto é financiado, vai-se comprando material. Tira-se sempre uma verba, se for preciso comprar um material extra. Mas, normalmente, (…), se nós somos subsidiados, nós temos dinheiro - é para gastar. Então, nós estamos a falar de pessoas que têm RSI, pouquíssimo, há outras que não recebem, então, foi uma maneira também de incentivar. "Vocês vêm, vão aprender, também me vão ensinar (aprendi muito com os ateliers) e também vão ganhando um dinheiro". Isto foi um incentivo para eles.

Especificamente em relação ao trabalho desenvolvido no âmbito do SdR, considera que há coisas a melhorar, apontando:

Eu acho que o que há a melhorar, acho que parte das instituições e dos técnicos. É o que eu acho. A participação mais ativa dos técnicos, que é pouca - nem todos os técnicos chegam lá e ajudam. E não é preciso pedir, basta as pessoas verem que há coisas para se fazer. Nós não estamos lá a passar férias, não é? Não é depositar as pessoas e agora, desenrasquem-se. Cabe-nos a nós também, mostrar-lhes que nós estamos lá também a ajudar. Ali somos todos iguais, por isso é que subimos ao palco com a mesma roupa. Ali, não há diferença. Não são os utentes que têm que ir buscar os instrumentos, arrumar os instrumentos, tratar das coisas. Também cabe ao técnico.

Rumando aos dados obtidos nas entrevistas às técnicas sociais que trabalham com as comunidades do Bairro do Seixo e do Bairro da Biquinha e que estiveram ligadas aos projetos ACVAC e Romani, é possível conhecer (melhor) o trabalho desenvolvido pela ADEIMA (Associação para o Desenvolvimento Integrado de Matosinhos), o bairro, a comunidade (cigana e não cigana) e os projetos desenvolvidos com esta.

(...) a ADEIMA surgiu, se não me falha a memória, em 1992, no âmbito dos projetos de Luta Contra a Pobreza e, na altura, o objetivo era congregar respostas que já existiam no terreno, mas eram dadas pela educação, outras seriam dadas pela segurança social e, portanto, congregar forças, rentabilizando recursos que, entretanto, foram surgindo ao nível da intervenção social, nos projetos de Luta Contra a Pobreza, e começar a criar ou lançar as bases do trabalho em rede na área social, pelo concelho... E penso que isso, na altura, foi de facto conseguido porque esse espírito existe, da parceria, da rede, de rentabilizar as sinergias que existem no concelho rentabilizando-as para a intervenção social. O trabalho que a associação desenvolve foi, desde o início, direcionado para as áreas que eram identificadas como prioritárias no concelho. Tivemos, e temos, as questões relacionadas com as situações de risco, quer ao nível de adolescentes e da prevenção de comportamentos de risco pela lógica de intervenção primária, quer depois, mais na área da saúde, também desenvolvemos projetos de intervenção já em estados mais avançados, nomeadamente ao nível da toxicodependência... Tivemos sempre ações também orientadas para a questão do desemprego, desemprego que atinge grupos mais vulneráveis e é com esses que a ADEIMA depois trabalha, também, os protocolos RSI, que a ADEIMA também tem desde que eles existem, e toda uma intervenção que é sempre orientada por princípios que a mim me são muito caros na intervenção, que é a questão de territorialidade, sem nunca perder a ligação com o meio e a proximidade, porque eu acredito que na, ao nível da intervenção social, ou se consegue construir uma relação de proximidade, confiança, com o destinatário da intervenção, ou então estamos a matar a intervenção logo no inicio. A questão da proximidade e essencial e depois sempre uma aposta grande ao nível das equipas multidisciplinares. A ADEIMA nunca foi só uma equipa de assistentes sociais, a ADEIMA sempre teve técnicos de serviço social, psicólogos, educadores sociais, animadores (quando isso é necessário), sociólogos (…). Já chegámos a ter em alguns projetos técnicos da área da economia, gestão, sempre numa vertente de intervenção com vários olhares sobre as questões. O que também acho que e uma mais valia. A intervenção é desenvolvida depois no concelho. (…) Obviamente que sempre orientada pelos projetos, pelos financiamentos disponíveis, mas é possível fazer candidatura agora ao "Escolhas": quais são os objetivos do programa, onde é que estes problemas existem no concelho, então é para esse território que nos vamos, e vamos focalizar ali. Sempre com a consciência que os territórios têm que se abrir para o exterior. E isso aqui no Seixo era uma realidade muito vincada, quando nós viemos para cá o Bairro era um beco sem saída. Esta rua principal, esta e aquela dali, não tinham saída. Eram becos...

No Bairro do Seixo, esta não é a única Associação na área da intervenção social, havendo um foco de trabalho específico para cada associação. Para além disso, esta técnica traz ao diálogo o que tende a ser uma característica

dos projetos das associações de trabalho social (terceiro setor) que se prende com a duração desses mesmos projetos, a temporalidade, fazendo ainda uma comparação com o trabalho no Bairro da Biquinha, com um tempo de permanência no terreno diferente.

> *(…) toda esta área aqui dentro deste recinto está cedida a uma outra associação, que é a Associação Mais, que é diferente da ADEIMA, na medida em que é uma IPSS. A Associação Mais está sediada aqui no Seixo já pelo menos há dez anos, só que o tipo de intervenção que tem é muito mais direcionada para crianças (tem creche e ATL) e, portanto, toda aquela intervenção de caráter mais comunitário mais orientada para a família e para os adultos, não faz. Trabalha com os miúdos, muito bem, desde o apoio escolar ao desenvolvimento das competências mas, depois o resto das valências não são trabalhadas. E esse tipo de intervenção aqui no Seixo tem sido feito sempre de forma descontinuada. Precisamente por causa desta questão de temporalidades dos projetos, que têm uma duração curta para o nível de exigências que o território nos impõe. Três anos não são de todo suficientes para mudar problemas que muitas vezes são estruturais e que, se calhar, nem em dez anos de intervenção se muda. E nós temos o exemplo da Biquinha em que esta questão não se coloca desta forma descontinuada, portanto a intervenção na Biquinha foi muito mais consistente ao longo do tempo e neste momento as diferenças surgem. Obviamente continua a haver problemas, continua a haver dificuldades mas se calhar não num nível tão primário como as dificuldades que nós sentimos aqui…*

Entre diversas mudanças de comportamento de crianças e adultos com que a associação trabalha que a técnica refere ao longo da entrevista, o olhar critico em relação ao meio e atitudes que demonstram um grande empoderamento cívico por parte de alguns membros da comunidade cigana.

> *E já vão conseguindo também, alguns deles, olhar para a realidade que os rodeia, em que eles vivem com algum sentido crítico. Perceber o que é que está mal, o que eles gostariam de mudar. Se calhar para eles são as prioridades, para mim não seriam as minhas prioridades mas, para mim é muito positivo que eles já consigam olhar para o meio e identificar o que é que eles gostavam de mudar, o que é que eles gostavam que fosse diferente no bairro... Portanto acho que isto é muito positivo. Isto, mais com os miúdos. Com os adultos, houve de facto pais e mães que mudaram algumas práticas parentais, o que também é muito importante, porque também não nos adianta aqui estar a rumar para um lado e eles chegarem a casa e têm o oposto, quando isso também se conseguiu com algumas famílias, não aquelas que nós desejaríamos mas com algumas conseguiu-se...o facto de eu conseguir que algumas mulheres, ainda tenho quem venha de chinelos de quarto para aqui ao projeto mas já não*

são tantas como vinham no início. E depois houve outro aspeto, e aí o projeto com a Casa da Música foi de facto importantíssimo, que foi conseguirmos uma maior proximidade com elementos chave da comunidade cigana. E conseguirmos pôr essas pessoas em contacto com instituições, nomeadamente com a Câmara, para discutir problemas do bairro, discutir o que é que se pode fazer para melhorar o bairro e a colaborarem até no desenho e até na definição de estratégias para mudar algumas coisas no bairro. Portanto eu acho que isto é de um empoderamento cívico muito, muito grande... Porque eles sentiam que não tinham espaço para isso. E neste momento estamos em processo de revitalização de uma associação de ciganos que existia e que está desativada há anos, que agora eles querem, têm vontade de a voltar a ativar para proporem iniciativas e terem um papel mais ativo e mais presente, que lhes permita mostrar que a comunidade cigana tem aspetos negativos, como todas têm, mas que tem coisas muito positivas, que tem uma cultura que não é aquela cultura de casar as meninas aos doze anos mas que é uma cultura que tem valores vincados que se prendem com a valorização da família, que se prendem com a valorização das pessoas mais velhas, e é o sentido de comunidade, de união, de entreajuda, que é forte e que, por vezes, noutras comunidades não existe.

Depois da experiência de Romani que, de acordo com a sua perceção, permitiu que houvesse uma aproximação entre as/os técnicas/os sociais e alguns membros da comunidade, aconteceu o ACVAC, que, no seu entender, como foi

(…) uma forma de pegar em alguns elementos que tinham participado no espetáculo [Romani] e de continuar a fazer o trabalho, mais na vertente artística porque obviamente que depois (…) a relação que nós conseguimos criar com algumas pessoas (…), já permitiu que eles participassem em várias iniciativas.

Uma técnica da ADEIMA, referiu uma característica e um problema comum nos projetos de associações sociais: a sua temporalidade. Tal foi já referido numa parte da conversa apresentada anteriormente, mas que se julga oportuno retomar, até tendo em conta o que outra técnica de intervenção de participação de utentes da sua instituição no projeto SdR. No seu entender, a lógica de intervenção por projeto não é a mais apropriada e a duração dos projetos é curta para garantir uma mudança consistente.

Precisamente por causa desta questão de temporalidades dos projetos, que têm uma duração curta para o nível de exigências que o território nos impõe. Três anos não são de todo suficientes para mudar problemas que

muitas vezes são estruturais e que, se calhar, nem em dez anos de intervenção se muda. E nós temos o exemplo da Biquinha em que esta questão não se coloca desta forma descontinuada, pois a intervenção foi muito mais consistente ao longo do tempo e neste momento as diferenças surgem. E o facto de aqui: há intervenção, o projeto termina, deixa de haver intervenção, passado três ou quatro anos volta o projeto…quando se volta as coisas estão piores do que estavam quando se saiu e, se calhar, quando se começou, porque este sentimento de perda depois também se interioriza, mesmo os próprios miúdos, nós temos miúdos em que isto é notório: acabam por nem investir muito na relação e/ou investem mas sempre com algumas defesas, porque sabem que há o risco de ao fim de X tempo nós desaparecermos, irmos embora. E portanto aquela base, aquele apoio, aquele suporte que eles tinham, desapareceu. Esta lógica de intervenção por projeto poderá fazer sentido em determinados contextos, em determinadas realidades, mas em contextos em que os problemas têm uma natureza que é estrutural, não é uma coisa de agora, isto são problemas que se arrastam há anos,… não são intervenções de três, de quatro ou de cinco anos que os vão resolver, não são. Pode atenuar, pode minimizar, pode durante aquele tempo haver, durante aquele período, haver ali um tempo em que as coisas até parece que desaparecem mas a garantia da estabilidade, da mudança, nós não a temos… Ao fim de três anos houve coisas que mudaram aqui, e isso é notório, quer ao nível do comportamento, da relação, os próprios resultados escolares, em alguns pais a forma como se relacionam com os filhos, há mudanças. Agora, são aquelas que o território necessita? (…) Não. São ténues... Eu não queria dizer que são pontuais, porque não são pontuais mas, face ao meio, é insuficiente, é insuficiente.

A sua experiência, o trabalho no terreno, a investigação na área, levam-na a considerar que o trabalho de intervenção social através de projetos com a duração curta, não é um modelo a seguir pois gera uma descontinuidade do trabalho, que não permite “colher frutos”. A intervenção social não deve ser encarada como “um remendo” mas como um trabalho que deve ser contínuo, sob o risco de frustrar expectativas que, de algum modo, vão sendo criadas às pessoas.

Esta é uma questão muito pertinente também no que se refere aos projetos da CdM e à importância de assegurar a sua continuidade no tempo.

As especificidades do trabalho desenvolvido pela CdM, tem permitido evidenciar competências musicais nos participantes dos bairros que podem e devem ser valorizadas, potenciando ganhos ao nível da autoestima e do orgulho na própria comunidade que são muito significantes.

B1 - *Podemos não ser assim as pessoas com mais aptidão musical do mundo e para a dança. Mas, a verdade é que é diferente. E mesmo com os músicos da Casa da Música, que são profissionais, fazem ritmos, fazem tudo, trinta por uma linha e são excelentes profissionais naquilo que fazem, é diferente o eles fazerem e fazerem eles em grupo. É diferente. E nós que não percebemos nada de música, conseguimos fazer essa distinção. E, dar-lhes a entender que isso é uma coisa importante e que se eles têm orgulho em ser ciganos têm que perceber o porquê e como é que podem mostrar isso para fora.*

Em relação ao papel desempenhado pelas instituições sociais envolvidas, importa igualmente salientar a perceção de diferentes participantes. Um dos aspetos mencionados prende-se com a chegada aos projetos.

Segundo Alberto, participante do SdR, foi

a doutora da segurança social que perguntou se queria entrar neste programa e eu aceitei. Aceitei o convite dela e também aceitei o da Casa da Música. Claro, o Jorge Prendas falou comigo, aceitei e vim e nunca mais deixei.

No caso de Liliana, foi também através da associação social que frequentava que chegou ao projeto:

Estava (…) [na instituição]. E então, nós fomos ver [o ensaio do Som da Rua]. Houve aquela saída, para nós irmos ver o grupo. Então é isso. E depois [a técnica social] disse: "Quem quiser, quem gostar, pode ficar". Foi desde aí que continuei sempre a ir à quarta-feira.

Já Isabel por ter conhecimento que um familiar seu participava no SdR, ao conhecer uma técnica social que participava no mesmo, confirmou com esta se seria o mesmo e foi convidada por ela para começar a participar.

Para além da participação no SdR, Isabel refere que na instituição que frequenta há espaço para aprender mas também para ensinar o que sabe, sendo a ocupação do tempo tida, por si, como uma terapia:

Mesmo agora, (…) [na instituição social] aprendo algumas coisas mas também ensino o que sei. Entende? É uma troca de saberes. Entende? É isso. E uma forma de nos mantermos ocupadas porque, é assim: mente

ocupada, cabeça ocupada, não pensam em asneiras. Está a entender? É uma boa terapia.

Para uma participante do Bairro do Seixo, as atividades promovidas pela associação, como as do ACVAC, permitiram-lhe algumas primeiras experiências no âmbito das artes e da música. Mas, o trabalho da associação permitiu-lhe igualmente frequentar aulas de alfabetização, que espera possam ter continuidade.

Olhe gostava [de aprender a ler e escrever], porque já tivemos aqui, atividades escolares e foi aí que aprendi a escrever o meu nome e que fui aprendendo mais coisas que eu não sabia e gostei da experiência. E agora estamos a ver se vamos entrar outra vez... ou se se arranja massa. A professora (…) [técnica social] está a falar para ver se ela arranja um grupo para continuarmos outra vez com isso. E queria, eu gostava que continuasse. (...) Porque é assim: é uma coisa que nos ajuda. Eu vejo por mim, que sou capaz de aprender. E aprendi, nos anos que eu estive fui aprendendo. E gostei mesmo. Eu queria que isto continuasse. Vamos lá ver se arranjamos um grupo para continuar.

5.4 Um olhar sobre os projetos – perspetivas do responsável do Serviço Educativo

As próximas linhas vêm de uma voz que se julgou pertinente ouvir para um entendimento mais aprofundado de quem vive e trabalha numa base diária o SE e os projetos abordados ao longo desta tese. O testemunho do Coordenador do SE da CdM, torna possível um entendimento do trabalho do SE e das perspetivas sobre os projetos e/ou das perceções do trabalho que tem vindo a ser desenvolvido.

Em relação ao projeto SdR, o balanço feito pelo Coordenador do SE, Jorge Prendas, é bastante positivo.

O Balanço é de que valeu a pena criar o projeto, para começar. Isso torna logo o balanço positivo. Torna logo o balanço como algo de que muito bom para nós, quer dizer, nós SE, nós pessoas que estamos envolvidas lá, músicos e acho que nós técnicos também. Não que eu seja um técnico mas acho que falo em nome deles, eu posso falar, neste caso, em nome deles. Portanto, não estou nada arrependido daquilo que começou ainda no início de 2009 – como ideia – e que se veio a concretizar no primeiro

ensaio em outubro de 2009. Olhando para trás são quase dez anos, na realidade. Mas, valeu muito a pena. Acho que é isso.

Questionado sobre se considera haver algo que, eventualmente, poderia mudar ou melhorar dentro do projeto SdR, afirma que ainda não conseguiram que o projeto chegasse a todas as pessoas, podendo haver diferentes motivos para tal, como ainda não ser conhecido por todos, as instituições sociais poderem ou não participar e poderem ou não trazer mais ou menos pessoas a participar.

Eu acho que nós continuamos a ter uma grande dificuldade em chegar a toda a gente. Ou seja, a ideia está percebida pelas instituições, a ideia está assimilada pelas instituições, está bem presente na vida das pessoas que vão aos ensaios mas há uma população que ainda não está lá. Há muita gente que não sabe que existe o SdR. Portanto, a grande dificuldade ou a grande mudança que eu acho que era preciso operar neste momento era, é uma, é de facto abrir o SdR para toda toda toda a gente. Ou seja, todas as instituições, para todas as pessoas que estão na rua na realidade.

Num breve balanço histórico, dá conta do momento em que o SdR conseguiu envolver muito mais pessoas e de como o problema dos financiamentos foi criando entraves à participação.

O projeto no início chegou a ser isso. Ou seja, ali entre 2009/2010 nós tivemos muitos problemas pelo grande número de pessoas que estava no SdR. E, essas pessoas deixaram de aparecer não (é a nossa convicção…) não por deixarem de gostar do SdR mas [porque] deixaram de ter o apoio dos técnicos que os levavam. E, isto foi tudo ditado por uma série de opções e cortes que foram feitos ali entre 2011/2012, ou seja, houve uma série de técnicos e de projetos que deixaram de existir e as instituições deixaram de ter pessoas que levassem utentes para o Som da Rua. E o SdR deixou de ter tanta gente. Tem neste momento um grupo que é muito estável, é interessante por aí – perceberes que tens um grupo muito estável de pessoas mas, por outro lado, acho que não toca a todos como nós queríamos.

Uma das características dos projetos estudados tem a ver com a territorialidade. Os projetos e suas atividades frequentes não acontecem na CdM mas noutros

espaços. No caso específico do SdR, uma das questões que foi surgindo ao longo da investigação tem a ver com esse facto, o motivo a que leva a que os ensaios do grupo não sejam na CdM, como acontece com outros grupos residentes ou outros projetos do SE. De acordo com o Coordenador do SE, numa primeira fase isso resultou da opinião manifestada pelos técnicos sociais envolvidos no projeto, havendo também dificuldades com a gestão dos espaços na CdM.

> *Por dois motivos principais. Primeiro porque as próprias instituições – [os seus técnicos] (…) em setembro de 2009, na primeira reunião que fizemos, disseram "é impensável fazermos ensaios na CdM! Porque esta população não entra na CdM". E portanto foram os técnicos a dizer "este projeto tem de começar numa instituição e tem de estar na zona histórica do Porto. E foi por isso que nós começámos os ensaios no SAOM (…) no Passeio das Virtudes. Passados estes anos todos eu acredito que aqueles que lá estão desde o início, não falo dos novos, já passaram essa barreira. Aliás, eles entram cá na CdM, já têm vindo cá visitar-nos. Portanto, estás a ver que não existe essa barreira, essa barreira já foi cortada, posta abaixo, já foi derrubada. Mas, na realidade, a própria CdM não tem uma disponibilidade constante de espaços. Aliás, nós todos aqui lutamos com imensa dificuldade em termos de espaços.*

O SdR é um projeto anual, com atividade regular e que há vários anos consecutivos tem feito parte da programação do SE, estando prevista a sua continuação. Sendo um projeto emblemático da CdM, a sua continuidade é assumida como uma opção estratégica.

> *O projeto vai continuar nos moldes em que tem funcionado, até porque ele próprio é para a CdM um símbolo. Não é? Nós não podemos falar do SdR como um agrupamento residente da CdM, como quando falamos das Orquestras, mas é um agrupamento que já leva o nome da CdM e que a própria CdM se revê e tem orgulho nesse projeto.*

Já o projeto ACVAC não chegou a fazer parte da programação do último ano letivo – 2016/2017, sendo apresentado o fator orçamental como o principal motivo, em resultado de outras opções estratégicas.

O ACVAC terminou há um ano – não funcionou este ano letivo – porque havia um projeto que nós queríamos muito que começasse, que é o Coro Infantil CdM. O modelo do ACVAC é um modelo que continua mais do que válido, ou seja, é um modelo que as instituições precisam. Mas o Coro Infantil também era algo que nós queríamos fazer há muito e houve uma hipótese, que teve a ver com mecenas, que teve a ver com programação da Casa, que teve a ver com uma série de aspectos que levaram a que… A única forma que nós tínhamos de começar o projeto, o orçamento não esticava, a única forma que tu tinhas de começar o projeto era terminar o outro.. Agora, tenho algumas indicações de que, eventualmente, num futuro, não em 2017/2018, possa haver algumas condições para se retomar o ACVAC e eu aí, se calhar até por este tempo de distância e aquilo que acabou, irei pensar um modelo de maneira a ele ser mais eficaz e se calhar atingir um nível artístico que de certa maneira não esteve presente. Acho que no meio disto tudo há algo positivo que é nos possibilitar um tempo de reflexão o que foi o ACVAC e o que é que pode ser no futuro (provavelmente daqui a dois anos ou qualquer coisa assim do género), de algo semelhante que dê resposta aquilo que são as necessidades das instituições mas por outro lado que dê uma resposta melhor a nível de qualidade (…).

Pelo acima exposto, o projeto ACVAC foi colocado fora da agenda atual mas parece ter um regresso possível e, depois de um "tempo de reflexão", se apresente com diferentes características que possibilitem a tal "resposta de melhor qualidade".

O ACVAC passa por seis sessões, máximo seis sessões numa instituição. (…) Eu hoje questiono o funcionamento de um projeto assim. Ou seja, não será melhor pensarmos, já que estamos a fazer este investimento de tempo, investimento artístico, de pessoas que estão no terreno, não será melhor pegarmos numa instituição e trabalharmos com ela três meses, meio ano ou até mesmo um ano inteiro e no fim termos um espetáculo de palco, na CdM? Ou na impossibilidade de ser na CdM fazê-lo na Instituição? Desenvolver algo que seja artisticamente muito mais elevado do que apenas as seis sessões e que possa, de facto, desaguar, digamos assim, num projeto artístico com relevância.

De acordo com o acima exposto, podemos perceber que uma das questões que surge na reflexão que faz sobre o projeto e daquilo que tem sido a experiência/resultados do projeto ao longo destes anos, se prende com a

durabilidade de contacto com as pessoas participantes, questionando-se se não seria melhor um contacto mais longo com o público de cada Instituição(uma questão de algum modo também colocada pelas técnicas da ADEIMA) – o que permitiria um outro tipo de resultados, nomeadamente o desenvolvimento de um trabalho artisticamente mais elevado.

Apesar de o ACVAC ter terminado, o Coordenador do SE não deixa de explanar que existe/ tem existido na programação do SE da CdM um conjunto de outros projetos e experiências relevantes no âmbito do trabalho com a comunidade, designadamente o Romani.

> *Em 2016, a Câmara Municipal de Matosinhos e a ADEIMA solicitaram uma reunião a dizer que queriam fazer um Romani em Matosinhos. Neste caso houve uma parceria ou uma co-produção, digamos assim, com a Câmara Municipal de Matosinhos, que assegurou em grande parte o que era o Romani do ano passado. Como estratégia de manter a população ligada ao projeto e à CdM, pensou-se, então, desenvolver alguns Casa Vai a Casa com o intuito de ir mantendo aquilo, digamos, em lume brando. Isto foi o que os técnicos (…)a ADEIMA disse "esta é uma população que vive do imediato, vive o hoje, não sabe pensar no futuro, portanto para nós mantermos isto vivo nós precisamos ter isto sempre constante na vida deles (…) Todo esse investimento foi feito (…) entretanto houve doença de um patriarca (…) Cancelámos à última hora [porque não havia garantia da participação das pessoas] mas o investimento artístico estava todo feito. [E portanto a CdM apresentou à CMM proposta de ser na Casa da Música]*
>
> *Foi esta a lógica do Romani 2.0. Curiosamente, os técnicos com este processo todo também se aperceberam do seguinte, de facto, o primeiro projeto [de Romani 2.0] começou outubro, novembro, dezembro – foi por ali fora com muitas sessões, funcionou bem para os ciganos. Neste segundo projeto já não estava a funcionar bem. Aquilo que foi o ACVAC e aquilo que foi o tal lume brando que eu te falava há pouco não os motivou de forma alguma. Portanto, para este último projeto [em que se retomou o trabalho de Romani 2.0] nós condensámos tudo praticamente no último mês, ainda fizemos três ou quatro ensaios ali no último mês e fizemos o concerto. E funcionou. Isto para terminar dizendo que este tipo de projetos sempre fizeram parte do SE e para 17/18 haverá mais um projeto com esta configuração, com uma comunidade ou com várias comunidades, misturando comunidades como nós habitualmente costumamos fazer e que será um grande projeto de palco na Sala Suggia.*

Na sua opinião, a música é "uma ferramenta fantástica" para trabalhar a inclusão. As diversas possibilidades geradas por atividades e por projetos com as características dos que têm sido mencionados ao longo destas páginas podem possibilitar alterações ao nível da autoestima, do comportamento, da integração das pessoas, entre outras. Nesse âmbito, dá também exemplos de experiências presenciadas no âmbito destes e de outros projetos da CdM:

> *(…) há algo que me parece ser muito consensual, isso vai muito para além daquilo que também é a nossa cabeça, que é que a música é uma ferramenta fantástica naquilo que é a inclusão, que é o trabalho que podes fazer com populações fragilizadas, trabalhando com elas autoestima – o aplauso provoca isso - o aumento da autoestima, por exemplo o saber estar em grupo, o saber comunicar, ter respeito pela opinião do outro, o respeitar regras, até a simples regra do cumprimento de um horário, o assumir compromissos -compromissos perante nós e perante o grupo… Isto são coisas tão básicas - para nós que todos os dias as fazemos tantas e tantas vezes mas que muitas vezes para esta população não existe. Uma população de rua muitas vezes não tem este tipo de regras assimiladas. Claro que tu podes dizer "mas eles se calhar não têm regras porque não querem ter regras" como é lógico (…) mas o total destas pequenas obrigações, digamos assim ou pô-los à prova nestas coisas é promover a inclusão pois eles muito mais facilmente vão ser aceites e muito mais facilmente vão aceitar os outros. Hoje tens mesmo pessoas no SdR que são capazes de ter comportamentos sociais completamente normais e que não os tinham há uns anos atrás. As pessoas estão em contacto com outras pessoas, são cada vez mais seres sociais, digamos assim. Sabem socializar, sabem conversar, sabem até expor os seus problemas. Coisa que não tinhas há uns anos atrás. Muitas vezes quando começaram no projeto. Isto é verdade no SdR, como é verdade para uma Instituição de pessoas com necessidades especiais. (…) A música aqui de facto funciona como uma ferramenta que vai criando condições para as pessoas serem, se integrarem cada vez mais e se sentirem melhores logo à partida consigo próprias e, a partir daí, consegues te sentir melhor com os outros.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS - ABERTURA

Eis o ponto onde tudo parece pesar. A bagagem é pesada, não se move. Não se arrasta. Mas a mala foi aberta, o interior foi exposto.

Todas as páginas que deixamos para trás estão na verdade à nossa frente. Sentemo-nos nelas, agarremos as palavras, soltemo-las no ar… (Que coisa estranha me acontece que quando leio as palavras das falas na verdade eu ouço-as, não tanto sinto a palavra mas a fala.)

Não se trata de um equívoco entender estas páginas onde se tecem considerações finais em torno de que caminho nos levaram aqui a chegar como "abertura". A viagem foi-se fazendo com diversos deslocamentos, diversas coordenadas, visitas, retornos. Observou-se, ouviu-se, parou-se. Analisou-se, recuou-se, analisou-se. Prosseguiu-se - por um dos caminhos possíveis. Espera-se que estas últimas páginas sejam uma abertura, à reflexão, ao diálogo, a novas experiências.

Este é o ponto de abertura. Aqui não se encontram fórmulas, não se acha que se faria melhor perante as circunstâncias adversas. Mas foram identificadas algumas fraturas, e há questões a debater o que, para acontecer, implica haver um espaço de diálogo entre todos os intervenientes.

A partilha é sensível (Rancière, 2009), existem espaços e experiências vividas que, ainda que comuns, foram percepcionadas de forma pessoal por cada um dos sujeitos.

Assim, não se trata de encontrar "as verdades", mas antes perceções construídas em torno das experiências individuais dependentes do *habitus* de cada um, em constante mutação (Bourdieu, 1989; Setton, 2002).

De todas as narrativas, podemos encontrar e perceber diferentes papéis e experiências face ao estudado. Independentemente dos papéis de cada um, há visões que se aparentam comuns, que em certa medida se tocam mas há também ideias que não são consensuais. Mas não se trata/tratava de acharmos a verdade ou de apontar um "certo" ou um "errado". Não se encontrando um consenso, não se trata de o procurar e, caso o encontremos, podemos questionar as suas implicações, já que o dissenso vai além de poder-se observar a existência de conflitos e é a possibilidade de se poderem opor

dois mundos distintos, não existe uma forma única de conceção da realidade. Relembremos que, segundo Rancière,

> Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sobre outro regime de perceção e significação. (Rancière, 2012:48)

E, retomando uma citação de Mouffe (2015), que

> a democracia exige um "consenso conflituoso": consenso sobre os valores ético-políticos de liberdade e igualdade para todos, e dissenso a respeito da interpretação desses valores. Portanto, deve-se traçar uma linha entre aqueles que rejeitam completamente esses valores e aqueles que, embora os aceitem, defendem interpretações conflituantes. (Mouffe, 2015:121)

A conceção de educação artística presente nos projetos analisados passa pelo entendimento que a educação artística vai muito além da música, das aprendizagens musicais, permitindo potenciar o trabalho de grupo, cantar em grupo, realizar aprendizagens ao nível das relações sociais. Um projeto que tenha nos seus objetivos provocar mudança nas pessoas é um projeto que quer desenvolver um processo educativo.

Em algumas pessoas, a mudança parece estrutural e significativa. Falamos de motivações para comportamentos saudáveis, falamos de valorização pessoal e da autoestima, falamos também de empoderamento e de exercício de cidadania.

Alguns dos participantes do SdR transmitiram mesmo que, para si, o projeto tinha um papel fundamental na sua vida. Referem que chega a ser mesmo a única atividade/experiência marcante, pela positiva, na sua semana e que se tem traduzido, ao longo do tempo (de anos para alguns), em mudanças fundamentais (como o manter-se livre do consumo drogas, ter alguma alegria e/ou algo por que esperar fazer).

Foi também possível encontrar um sentido analítico e critico face ao projeto em alguns depoimentos. Um dos participantes, aponta que nem sempre o convívio parece ser algo presente – o "convívio morto", como assim o apelidou. Um outro participante referiu ter pena de não haver maior convívio entre as pessoas, embora tenha referido que ultimamente tem havido mais convívio, sobretudo graças a uma técnica social que promove esses momentos. Um aspeto importante a ter em conta, tem a ver com um sentimento de que existem situações em que não são envolvidos em algo que lhes diz respeito. O facto de existirem reuniões entre SE da CdM e técnicos/as sociais e nunca ter havido uma reunião entre todas as pessoas, todos os membros do SdR é algo que foi apontado e que julgamos ser pertinente para refletir. O SE é responsável pelo projeto, as instituições sociais têm um papel fundamental ao levar as pessoas ao projeto, mas o projeto é para estas pessoas que não estão representadas nesses momentos de reunião com as outras entidades envolvidas (CdM e Instituições Sociais). Talvez outros momentos pudessem ser criados.

Essa visão analítica ou mesmo crítica face ao contexto sobressai como algo de extremamente positivo para análise e para o próprio projeto, já que não só demostra um envolvimento das pessoas (neste caso específico, no SdR), um sentido de pertença e interesse pelo grupo, o reconhecimento do seu papel no grupo enquanto membro, da vontade de um exercício de cidadania, revelando o empoderamento das pessoas; como revela, também, que há possibilidade de ocorrerem mudanças no projeto, de implementação fácil e possível a curto prazo, que podem projetar outras possibilidades e potencialidades. Poderiam existir conversas/debates em momentos dos ensaios, poderia existir uma pessoa ou um grupo de pessoas representante do grupo e/ou mesmo uma pessoa que fosse mediadora. A inclusão passa (também) por aí.

Esse empoderamento cívico, foi mencionado e reconhecido, também, em relação a projetos da CdM como o do Bairro do Seixo, já que foi na sequência do primeiro Romani que a participação permitiu o envolvimento de membros da comunidade na discussão de problemas do seu bairro, colaborando no desenho de estratégias de intervenção, como aconteceu numa reunião com a Câmara Municipal de Matosinhos, que promoveu esse momento.

Entender a educação artística nos nossos dias passa, inevitavelmente, por ter em conta tudo o que a toca e tudo o que ela toca. Passa por um entendimento do ser humano, pela sua valorização pessoal e na sociedade, no seu poder ser, saber e fazer, implica pensar um exercício pleno da cidadania, no respeito pelos direitos humanos. A arte e a expressão artística tem potencialidades únicas. Os projetos estudados deram provas de potenciarem efeitos positivos nas pessoas, mas deram também lugar a expressões de realidades que devem ser trabalhadas de forma a serem colmatadas.

A cidadania, segundo Dubet (2011), não é una ou homogénea, mas tem elementos constantes, sendo que o "cidadão não é apenas o membro de uma nação, ele é também autónomo, capaz de julgar por si seus interesses e os da nação." (Dubet, 2011: 291).

Não se pretende ferir susceptibilidades. Os atos, positivos ou negativos, só acontecem por quem se envolve, por quem faz. É importante fazer. É importante refletir. É importante fazer melhor. E reconheço em cada um(a) essa vontade. Leve-se este parágrafo em mente para as próximas linhas…

Naquilo que é uma questão de maior sensibilidade e de caráter pertinente à reflexão, falemos do respeito pelas pessoas. O respeito pelas pessoas tem que estar sempre assegurado. Os projetos têm destinatários específicos (ainda que possam ser abertos a quem queira ir, como no SdR), o projeto é para essas pessoas. Mas, nem sempre esteve assegurado pelos técnicos sociais. São pequenos acontecimentos e que face ao tempo da observação não têm grande representação. Mas existindo, estão lá, têm de ser aqui referidos, pois marcam as pessoas e podem potenciar ambientes hostis e discriminatórios.

Existem questões que devem ser consideradas em qualquer projeto de educação artística, de arte participativa ou arte comunitária – e não apenas focando os casos concretos analisados.

Uma das inquietações mais marcantes, tem a ver com o facto de muitas vezes falar-se de projetos, políticas, discursos que visam a inclusão das pessoas sem incluir as pessoas no debate. Fazem-se conferências e encontros em que políticos e técnicos sociais vão falar dos projetos, do que é feito. Ora, os

destinatários não estão na plateia. Ora, há destinatários na plateia. E, se estão, não estão na mesa para intervir. Assisti a um desses encontros em que a primeira mesa era composta por políticos que vieram falar das políticas sociais implementadas no seu concelho. A seguir, o programa do dia continuava com outra mesa – educadores/as, artistas, técnicos sociais; e, por fim, com a apresentação de peças com participantes de projetos de natureza artístico-educativa com objetivo de inclusão social – o tema do dia. Os políticos não ficaram para o debate, não ficaram para ver o que as pessoas tinham preparado. Pergunto: para que servem estes encontros? Como são entendidos pelos diferentes atores este tipo de momentos? Para afirmar positivamente o trabalho político que se anda a fazer? Para dar visibilidade ao que é feito? Para de alguma forma justificar o financiamento gasto?

Num outro momento, promovido até por uma das Instituições Sociais envolvidas no projeto, no programa da iniciativa constava o nome de um membro/destinatário do grupo SdR que iria estar numa mesa para dar conta da sua experiência no projeto e da sua experiência em representação do mesmo numa ida a um encontro de projetos desta natureza. A sua participação da mesa foi eliminada, apesar de constar no programa e de estar presente, na plateia. Viu os outros membros irem para a mesa, não foi chamado, a sua ausência não foi no momento justificada. Perdeu-se, eventualmente, um grande momento de viragem e ficaram a pairar versões distintas.

Quando não se cria um verdadeiro espaço de debate, sem amarras, sem estados defensivos, com espírito crítico – que se quer construtivo, estes momentos correm o risco de excluir os sujeitos principais do debate.

O papel das instituições sociais é fundamental e compreendê-lo ajuda-nos a um entendimento mais global dos projetos. E, investigar projetos desta natureza, passa por investigar todas as partes que compõem o cenário. E por parte destas instituições surgem algumas questões que é fundamental analisar.

Neste caso específico, são as instituições sociais que levam as pessoas aos projetos da CdM. A questão do funcionamento por projetos, por financiamentos, por projetos de duração limitada, afeta todo o trabalho desenvolvido na área da educação artística e no que é o trabalho das próprias instituições. Esta é uma

questão que afeta todas as pessoas: artistas, educadores, formadores, técnicos sociais e participantes – estes últimos, que muitas vezes se envolvem num projeto e o vêem terminar, sem continuidade, e que, tantas vezes vêem furadas as suas expectativas ou não se querem envolver num novo projeto ou atividade com receio de criar laços, frustrar expectativas ou sentir um vazio.

A questão da "lógica do funcionamento por projetos", leva a uma interessante discussão perante a constatação que, em casos específicos, trabalhar por projetos não faz sentido, dada a interrupção de um trabalho que deveria ser contínuo, ao longo de anos, a acompanhar o crescimento e desenvolvimento de uma criança ou jovem, ou mesmo no caso de adultos, poder efetivamente trazer mudanças na sua vida. As instituições sociais percebem isso, a CdM percebe isso.

As instituições sociais (e não se fala em nenhum caso concreto) vivem grandes constrangimentos que afetam e condicionam o trabalho dos seus profissionais. A burocratização do trabalho, a despersonalização, as rotinas. É pertinente pensar politicamente as instituições, pensar e dar espaço às pessoas que as procuram. A forma como são feitas as avaliações do próprio trabalho das instituições pode levar a situações inadmissíveis, como a instrumentalização das pessoas para a participação nas atividades.

Os projetos estudados são, desde logo, distintos pelo tempo de contacto com as populações. Do que foi possível analisar, o ACVAC, limitado a um máximo de seis sessões, não é um projeto que tenha revelado ser gerador de mudanças significativas. Não quer tal dizer que não deixa de proporcionar boas experiências aos seus participantes. É um projeto que faz falta às instituições que o procuravam, algo evidenciado pelas mesmas na altura da sua existência e depois do seu término. Poderá vir a ser um projeto a retomar no futuro, repensado e com diferentes características. O projeto Romani, ao que tudo indica, permitiu mudanças estruturantes nas pessoas, a melhoria da sua autoestima, experiências artísticas de relevo, um sentimento de valorização pessoal e de valorização da por pessoas que não são desta etnia. Contudo, em relação às sessões do ACVAC estudadas de forma mais profunda, atendendo ao número de participantes nas sessões e ao número de habitantes (de etnia

cigana) no Bairro, este número é pouco representativo, especialmente no Bairro do Seixo.

Através da partilha das técnicas da ADEIMA que trabalham com a comunidade do Bairro da Biquinha, foi também possível conhecer o trabalho que aqui tem vindo a ser desenvolvido pela associação. Esta visão, permite-nos ter uma ideia sobre as suas perceções do trabalho no terreno, sobre o papel das ações e atividades desenvolvidas no território e em proximidade com as pessoas, para um conhecimento da sua realidade e um maior envolvimento destes na resolução de problemas do bairro.

O uso do poder parece existir, pontualmente, por parte das instituições/técnicos sociais – seja porque obrigam à participação das pessoas que recebem determinado apoio (RSI, por exemplo) seja porque limitam a participação a quem entendem ter tido um comportamento indevido.

Pelo simples facto de estar numa situação de pobreza, as pessoas vêem os seus círculos de relações sociais muito restritos, especialmente se estiverem em situação de desemprego (Costa, 1998: 29). Paralelamente, associa-se/poderá associar-se uma privação do poder, em todas as suas formas – político, social, cultural, entre outras (Costa, 1998).

Nas relações humanas, o poder está sempre presente e as assimetrias, esses desequilíbrios, podem produzir efeitos patológicos nas pessoas, cuja naturalização poderá levar a que as pessoas se consideram incapazes e mais frágeis, naturalizando por sua vez os papéis históricos entre dominados e dominadores (Montero, 2003).

O empoderamento das pessoas poderá inverter papéis, restituir-lhes o poder a que têm direito sobre a sua própria vida. Nesse âmbito, as organizações podem constituir-se como “organização empoderante” (que propicia o empoderamento dos seus membros) ou como “organização empoderada”, a que exerce controlo e influência na comunidade e que nem sempre é uma organização empoderante.

Pensar a educação artística é pensar esta multiplicidade de potencialidades que a música proporciona. A melhoria da autoestima, do bem estar, a valorização pessoal – de forma transversal parecem advir da participação neste tipo de atividades. Mas, como podemos pensar estas potencialidades à luz da dimensão da inclusão?

Assumindo-se que se trata de projetos que visam a inclusão social, que visão existe por parte das instituições (CdM e Instituições sociais) em relação ao conceito inclusão social e em relação ao que estes projetos possibilitam/ou não aos seus participantes?

Uma das nuances a ter em consideração nesse âmbito, é que não faz parte dos objetivos destes projetos arranjar um emprego/trabalho às pessoas, ou mesmo um rendimento, muito embora tenha sido exteriorizado por parte de alguns participantes uma vontade, esperança ou expectativa nesse sentido.

Pelo que se entende até ao momento, os projetos têm a capacidade de proporcionar a integração das pessoas e o desenvolvimento das suas capacidades (artísticas, sociais…) e a sua valorização pessoal. Não tanto a sua inclusão, pois essa depende de fatores (des)estruturantes que são alheios ao trabalho desenvolvido. A pobreza, as carências a vários níveis, é que tornam as pessoas presas a uma condição.

Atendendo ao trabalho desenvolvido pelo SE da CdM, observando as qualidades profissionais e humanas dos músicos e formadores, considerando a natureza dos projetos, considera-se que os mesmos, embora não sendo da área social, manifestam uma grande sensibilidade e respeito pelas pessoas.

Em termos de conceitos “música comunitária” ou “música para comunidades”, podemos entender estar perante duas situações distintas. No SdR, apesar de não parecerem existir laços que unem as pessoas além da própria pertença ao projeto, grupo musical, o mesmo enquadra-se dentro da música comunitária (Higham, 2011; Veblen, 2013). Sublinha-se, contudo, que conforme referido nesta tese, pressupõe-se que a participação das pessoas seja voluntária, sendo que o seu envolvimento no projeto passa também por um sentido de responsabilidade (Knox, 2004).

Uma das características que normalmente os projetos de música comunitária adotam, segundo Veblen (2004), passa por um processo avaliativo que envolve as partes envolventes, contínuo e reflexivo. Neste ponto, conforme foi possível analisar, poderia ser encontrado tempo por parte da CdM para se trabalhar esse processo, já que é algo que é reconhecido por membros do próprio SE como importante.

É possível identificar um espaço de intervenção quer pelo assumir de projetos com características e objetivos de intervenção social por meio das artes, quer pelo espaço que tem-se vindo a dar e se pode promover à criatividade das pessoas (promovendo a sua voz e intervenção) e entender as letras das canções como um espaço de intervenção artística e política.

As práticas artísticas têm uma dimensão política, podendo assumir um papel no estabelecimento de uma nova ordem simbólica (Mouffe, 2007). Uma arte crítica é uma arte que promove o dissenso, segundo a abordagem agonística referida por Mouffe. A arte critica tem, assim, a possibilidade de criar um espaço para as vozes que tendem a não ser ouvidas perante a hegemonia dominante. O ativismo artístico, o *artivismo,* e as suas intervenções devem ser vistas enquanto intervenções contra-hegemónicas (Mouffe, 2007). Os artistas podem desempenhar um papel político já que lhes é reconhecida a possibilidade de subversão da hegemonia dominante, segundo Chantal Mouffe (2007).

Por tudo isto, por páginas e páginas de vozes, experiências, opiniões na primeira pessoa, voltamos ao que nos trouxe aqui. O futuro sustentável que nos fala Teresa Eça (2010), é um futuro em cuja construção a arte e a educação têm um papel fundamental, enquanto promotores da criatividade, do pensamento crítico, do empoderamento das pessoas, do respeito e valorização do ser humano.

Por fim, recaio na minha condição de narradora que julga trazer-vos alguma coisa nestas histórias contadas e vou um pouco ao fundo à minha condição de vivência dorida mas feliz por ainda acreditar que possa, de alguma forma, dar

um contributo ao pensamento sobre estas temáticas. Na verdade, sinto-me pequena. Sinto que a conclusão de uma tese de doutoramento tem sempre de ser balizada, pelo tempo, pelas circunstâncias, ela nunca poderá ou deverá ser entendida como um documento fechado que encerra um saber, uma verdade, um conhecimento. A verdade é sempre questionável, pelas perceções e experiências de cada um. Essas sim importam. E penso que do melhor que daqui se pode levar, no meu entender, são as vozes de todos os que aqui estão. Sei que apenas eu os consigo ouvir, ainda, sempre que leio cada palavra, mas sei que quem se interessar por este projeto ou por esta área, com toda a sensibilidade, poderá ler as suas vozes.

Amanhã, poderemos conversar sobre isto. Não existe uma nova página desta tese com palavras. Mas não há um encerramento. Irão existir novas conversas, novas músicas, novos desafios, novas questões. Não irão?

Chegamos assim à abertura.

Com a mais sincera modéstia, digo: com perseverança e resiliência, considero que estão criadas as condições para uma nova abertura ao diálogo, à reflexão e a nova experiências em torno da educação artística, em torno destes e de outros projetos.

Cheguei (“daquela” longa viagem) e volto a partir…

Até já.

Referências Bibliográficas

Barthes, Roland (1975). *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa: Presença

Benjamim, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas*. São Paulo, Editora Brasiliense.

Bezelga, Isabel (2015). Teatro e comunidade em Portugal: Práticas que reflectem a relação entre teatro, educação e sociedade. In Hugo Cruz (coord.) *Arte e Comunidade*. (pp. 215-240). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Bogdan, Robert, Bilken, Sari (1994). *Investigação Qualitativa em Educação*. Porto: Porto Editora.

Bourdieu, Pierre (1987). What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. *Berkeley Journal of Sociology*, 32, 1-17

Bourdieu, Pierre (Coord) (2001). *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Editora Vozes.

Bourdieu, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

Brubaker, Rogers (1993). Social theory as habitus. In Pierre Bourdieu, Calhoun, Craig, LiPuma, Edward, & Postone, Moishe. (Eds). *Bourdieu: critical perspectives*. (pp. 212-34). Chigago: University of Chicago Press.

Burgess, Robert G. (1997). *A pesquisa de terreno : uma introdução*. Oeiras : Celta Editora.

Clavel, Gilbert (2004). *A sociedade da exclusão : comprendê-la para dela sair. Porto.* Porto Editora.

Costa, Alfredo Bruto da (1998) (Coord.). *Um olhar sobre a pobreza : vulnerabilidade e exclusão social no Portugal contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.

Damásio, A., & Damásio, H. (2006). Brain, art and education. In UNESCO *Conference on Art and Education*, Lisboa.

Dubet, François (2011). Mutações cruzadas: a cidadania e a escola. *Revista Brasileira de* Educação, 16 (47), 289-305.

Eça, Teresa Torres de (2010). Educação através da arte para um futuro sustentável. *Cad. Cedes*, 30 (80), 13-25. Disponível em https://www.researchgate.net/profile/Teresa_Eca3/publication/262721437_Education_trough_art_for_a_sustainable_future/links/569391b008ae0f920dcea509.pdf

Eça, Teresa Torres de (2012). Chemins croisés: un regard sur l´éducation artistique en partant d'InSEA. *Sociétés*, 4, 77-85.

Erven, Eugène Van (2015). Artes comunitárias: origem e presença no mundo. In Hugo Cruz (coord.) *Arte e Comunidade*. pp. 61-84. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Fontanel-Brassart, Simone, Rouquet, André, Antunes (1977). *A educação artística na ação educativa*. Coimbra: Edições Almedina.

Foucault, Michel (1970). *A Ordem do Discurso*. Trad. Edmundo Cordeiro. Paris: Éditions Gallimard.

Geertz, C. (1999). *O saber local.* Petropolis: Editora Vozes.

Haghighian, Natascha Sadr (2010). Deshacer lo investigado. In. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Ed.). *En torno de la investigación artística Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. (pp.29-43). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Heller, Kenneth (1990). Social and community intervention. *Annual Review of Psychology*, 41 (1), 141-168.

Hernandéz, Fernando, Terrasêca, Manuela, Paiva, José (2013). Contemporaneidade na educação artística: ampliar o diálogo, expandir os olhares e abrir-se a questionamentos. In *Educação, Sociedade e Culturas*, 40, 7-13.

Huyghe, René (1986). *Sentido e Destino da Arte (I)*. Lisboa: Edições 70.

Joppke, Christian (1986). The cultural dimensions of class formation and class struggle: on the social theory of Pierre Bourdieu. *Berkeley Journal of Sociology*, 31, 53-78.

Knox, Roger (2004). Adapted Music as community music. *International Journal of Community Music*, 1 (1), 247-252.

Larrosa, Jorge & Kohan, Walter (2002). Prefácio da obra de Jacques Rancière, *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica.

Larrosa, Jorge (2002). Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28. Disponível em http://scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf

Leite, Anabela (2006). *Música no bairro de Aldoar: abordagem a um projecto musical comunitário e às suas consequências a partir da perspectiva dos seus intervenientes*. Tese de Mestrado, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, Universidade do Porto, Portugal.

Matarasso, François (2013). All in This Together: The depoliticisation of community art in Britain, 1970–2011. *Community, Art, Power. Rotterdam: International Community Arts Festival*, 214-40.

McMillan, David, & Chavis, David (1986). Sense of community: A definition and theory. *Journal of community psychology*, 14 (1), 6-23.

Medina, Teresa (2008). *Experiências e memórias de trabalhadores do PortoA dimensão educativa dos movimentos de trabalhadores e das lutas sociais*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, Universidade do Porto, Portugal.

Menezes, Isabel (2007). *Intervenção comunitária : uma perspectiva psicológica*. Porto : LivPsic.

Montero, Maritza (2003). *Teoría y práctica de la psicología comunitaria: la tensión entre comunidad y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.

Mouffe, Chantal (2007). Artistic activism and agonistic spaces. *Art & Research*, 1 (2), 1-5.

Mouffe, Chantal (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA.

Mouffe, Chantal (2012). *Strategies of radical politics and aesthetic resistance, Estratégias de política radical e resistência estética*. Esquerda.net, 2014, tradução de Rui Matoso. Disponível em: <http://www.esquerda.net/artigo/estrategias-de-politica-radical-e-resistencia-estetica/33990>.

Mouffe, Chantal (2015). *Sobre o Político*. São Paulo: Martins Fontes.

Neves, Tiago, Cruz, Isabel, Silva, Maria do Rosário (2010). *Acção local no combate à pobreza e exclusão social*. Porto: LivPsic.

ONU (1995). *Declaração de Copenhaga sobre o desenvolvimento social*.

Pink, Sarah (2001). *Doing Visual Ethnography, Images, media and representation in research*. London: Sage Publications.

Quintela, Pedro (2010). *Mediação cultural, experimentação e inovação: o caso do Serviço Educativo da Casa da Música*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Economia - Universidade de Coimbra.

Ralha, Suzana (2002). Vozes um pouco mais livres e mais humanas. In R. Pereira (Org.), *Obras de Arte. Construção - Demolição. Viagem ao interior de um projecto artístico*. (pp. 41-57). Porto: Campo das Letras.

Ralha, Suzana (2005). Públicos escreve-se no plural. *In* A. Domingues (Org.), *A cultura em acção: Impactos Sociais e Território*. (pp. 91-95). Porto: Edições Afrontamento.

Ramalho, Joana (2011). The role of urban icons in cultural policies: the case of Casa da Música and Porto 2001. In B. Axford & R. Huggins (Eds.), *Cultures and/Of Globalization*. (pp. 153-170). Cambridge: Cambridge Schollars Publishing.

Ramalho, Joana (2012). *O papel da cultura na produção de uma imagem de cidade: a Casa da Música no Porto*. Dissertação de Doutoramento. Instituto de Ciências Sociais. Universidade de Lisboa.

Rancière, Jacques (2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34

Rancière, Jacques (2010). Nossa ordem policial: o que pode ser dito, visto e feito. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cénicas*, 1 (15), 81-90.

Rancière, Jacques (2010). Política da Arte. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cénicas*, 1 (15), 45-59.

Rancière, Jacques (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes

Ribeiro, José da Silva (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, 48 (2), 613-648.

Rodrigues, Ana (2013). *O valor da Casa da Música: Representações de um ethos em construção. Narrativas de uma Instituição cultural contemporânea na voz de alguns dos seus profissionais*. Dissertação de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Setton, Maria da Graça Jacintho (2002). A teoria de habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, 20, 60-70.

Terra, Marta (2014). Música e comunidades: um olhar sobre projetos educativos da Casa da Música. *Derivas - Investigação em Educação Artística/ Research in Arts Education*, 2, 107-120.

Thompson, William Forde (Ed.) (2014*). Music in the social and behavioral sciences: an encyclopedia*. California: Sage Publications

UPorto (2005). Dossier Um cristal para democratizar acesso à música. *Revista dos Antigos Alunos da Universidade do Porto,* 15, 22-35.

Veblen, K. & Olsson, B. (2002). Community music: toward an international overview. In R. Coldwell, & C. Richardson (Eds.). *The new handbook of*

research on music teaching and learning. (pp.730-753). New York: Oxford University Press.

Veblen, Kari K. (2004). The many ways of community music. *International Journal of Community Music*, 1 (1), 1-15.

Veblen, Kari K., Messenger, Stephen J., Silverman, Marissa, Elliot, David J. (2013). *Community Music Today*. Rowman & Littlefield.

Vieira, Siza (2005). Que não se percam as múltiplas lições que encerra. *Revista dos Antigos Alunos da Universidade do Porto*, 15, 29.

White, Mike & Robson, Mary (2003). *From Ice to Fire - Arts in Health for Social Inclusion. A Report from a Downing Street Seminar on Arts and Health*. Durham University: Centre for Arts and Humanities Network.