

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário

Um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta

Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação – Especialização em Animação
Sociocultural

Luís Filipe Ventura Carvalho

Orientação:

Professor Doutor Marcelino de Sousa Lopes

Coorientação:

Professor Doutor Victor Ventosa

Professor Doutor Rui Fonte



Vila Real, 2021

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário

Um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta

Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação – Especialização em Animação
Sociocultural

Luís Filipe Ventura Carvalho

Orientação:

Professor Doutor Marcelino de Sousa Lopes

Coorientação:

Professor Doutor Victor Juan Ventosa Pérez

Professor Doutor Rui Miguel Dinis Marques da Fonte

Composição do Júri:

Presidente:

Professora Doutora Maria Helena Ribeiro dos Santos Silva

Vogais:

Professor Doutor Armando Paulo Ferreira Loureiro

Professor Doutor Marcelino de Sousa Lopes

Vila Real, 2021

Dissertação apresentada por Luís Filipe Ventura Carvalho à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Educação – Especialização de Animação Sociocultural, sob orientação do Prof. Doutor Marcelino de Sousa Lopes, coorientação do Prof. Doutor Rui Fonte da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e coorientação do Prof. Doutor Victor Ventosa da Universidade Pontifícia de Salamanca.

Dedicatória

Há sempre um sonho

Há sempre um sonho
Na vida de alguém
Só não se sabe
Na vida de quem

Será em ti, será em mim
Naquele ou no outro Ser
Em cada nota há música, sim
Em cada palavra um saber

Na partilha, na ideia
Na história da emoção
No ambiente que te rodeia
Algo sai de cada coração

Uma canção, um verso
Uma lengalenga ou uma prosa
Tanto caminho e tão diverso
Com cores do Verde ao Rosa

Tudo serve, sim tudo serve
Na arte não tem quem emite
Ao novo, que o velhinho conserve
Sabedoria não tem limite

Enquanto houver estrada para andar
Como diz o nosso Palma
A Gente tem de continuar
A acreditar, a criar, a resistir em alma

O caminho faz-se andando
Pé ante pé, ouvindo, sentindo
Cada ideia se vai gravando
Uma obra vai surgindo

Na obra única do viver
Não tem como enganar
Tão especial em cada Ser
Que faz a pele arrepiar

Por fim, o aplauso em compasso
Em cada rosto um sorriso
Das pessoas fala o abraço
É tudo o que é preciso.

Carlos Raposo

Poema escrito pelo meu querido companheiro de estrada e de aventuras musicais, Carlos Raposo.
Dedicado à presente dissertação, à Animação Musical e à Música que trago sempre no meu coração.

Agradecimentos

Quero expressar o meu sincero agradecimento a todos os que, diretamente ou indiretamente, colaboraram comigo, me apoiaram e me incentivaram durante a concretização desta dissertação de mestrado, estarei eternamente grato. Em particular, agradeço:

Ao Professor Doutor Marcelino de Sousa Lopes, pela orientação, pelos seus ensinamentos, pelas críticas, pelos conselhos, pelo apoio nesta dissertação e, principalmente, por me ter despertado a curiosidade, o carinho e uma enorme vontade de investigar sobre a Animação Sociocultural. Será sempre uma referência para mim e para os animadores.

Ao Professor Doutor Rui Fonte, pela orientação, pelo apoio, pelas chamadas de atenção, pela compreensão, pela disponibilidade, pelas gargalhadas e pelas suas ideias construtivas que me levaram a refletir, muitas vezes, sobre o caminho a seguir. Agradeço ainda o seu espírito jovem de criador e de animador que tanto me entusiasma.

Ao Professor Doutor Victor Ventosa, pela orientação, pelos ensinamentos, pelas reflexões, pela disponibilidade e pelo específico contributo que nos dá nesta dissertação, pois para além de ser um investigador exímio na área da Animação Sociocultural, é uma grande referência para mim por aquilo que escreve e pensa sobre a Animação Musical.

A todos os professores da licenciatura e do mestrado que me transmitiram, de alguma forma, uma força especial e partilharam os seus conhecimentos para poder realizar um trabalho desta magnitude.

Ao David Valente e ao David Calhau, promotores e criadores do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, que me facilitaram o contacto com os intervenientes do projeto e deram um contributo especial a esta investigação ao transmitirem as suas ideologias e pensamentos sobre as suas próprias práticas musicais comunitárias. Agradeço ainda pelas suas mentes inquietas e extremamente criativas, pela amizade e confiança que depositaram em mim durante todo este processo.

Às testemunhas privilegiadas, pela disponibilidade, pela partilha dos seus pensamentos, conhecimentos, pela partilha do funcionamento dos seus projetos onde atuam e pela contribuição importantíssima que deram a esta dissertação para compreender melhor o fenómeno da Animação Musical. Assim, um obrigado especial ao Paulo Maria Rodrigues, ao Ricardo Baptista e à Ana Bragança, ao Hélder Nogueira e ao Martim Sousa Tavares.

Aos intervenientes da Orquestra (In)quieta pela sua contribuição nos questionários, ao responderem com seriedade o que lhes era perguntado.

Aos fundadores da Albergar-te, Associação Cultural, por acreditarem sempre nos projetos artísticos que recebem e acolhem, como é o caso da Orquestra (In)quieta. Agradeço em particular ao Victor Valente, pelas partilhas artísticas, pelas reflexões culturais e por ser um homem do Teatro que tanto nos ensina e, em jeito de homenagem, agradeço à Tucha Martins, pela mulher e ser humano que foi, pelas oportunidades artísticas que me deu, pela animadora cultural que foi durante todos estes anos em Albergaria-a-Velha e não só, e por ser uma das melhores criadoras e designers de figurinos que alguma vez conheci. Estarás sempre nos nossos corações.

A todos os meus amigos, pela ajuda, pela compreensão, pelo carinho, pelo aconchego e por todos os momentos de lazer e divertimento. Não mencionarei ninguém porque eles próprios sabem quem são. Sem eles nem a vida académica nem a vida profissional teriam a mesma graça e o mesmo impacto.

Ao meu irmão André, à minha tia Ana, ao meu tio Alberto, à minha tia Susana, aos meus primos João e Diogo, ao meu tio João, à minha tia Sandra, à minha tia Sílvia, à minha avó Deolinda e ao meu avô Mário por me terem ajudado a crescer enquanto pessoa e por me terem reconfortado nos momentos mais difíceis.

Sabendo que nada disto teria sido possível sem eles, dirijo um agradecimento muito especial aos meus pais, ao Zé e à Isabel, pelo seu apoio incondicional, amor e amizade, pelos desabafos e pelas conversas, pelo suporte financeiro, pelo incentivo e paciência demonstrados e pela ajuda na superação de muitos obstáculos que ao longo desta caminhada foram surgindo. Um grande obrigado, a eles dedico parte deste trabalho.

À minha melhor amiga e companheira, por estar sempre presente, ao mesmo tempo, nos momentos mais difíceis e de frustração e nos momentos de alegria. Obrigado pelo apoio, força, carinho e paciência que tens comigo. Serás sempre um motivo de orgulho para mim pelas tuas conquistas, sejam elas individuais ou ao meu lado.

A todos os meus projetos artísticos que me ajudam diariamente a crescer como músico, como animador, como professor, como profissional e como ser humano. Aos Mimo's Dixie Band, aos Olla Tshou, ao Places Are Made By People, aos Monkey Duke, aos Animadixie e à Academia de Artes Groovart.

A todos, o meu obrigado!

Luís Carvalho

Resumo

Será inegável a constatação de que os vínculos existentes entre a música e o desenvolvimento comunitário se materializam num processo de partilha de conhecimento e aprendizagem mútua, de interação social, de compreensão cultural e sobretudo de participação, onde a abertura de possibilidades de acesso à exploração musical e à criação musical se traduzem em configurações fundamentais a ter em conta na hora de programar um projeto de intervenção que implique a envolvimento de pessoas e grupos. É neste ambiente que surge a Animação Musical que, perante as suas características, poderá orientar todo este processo de aproximação artística e de transformação sociocultural. De acordo com o conceito de Animação Sociocultural e olhando para a sua finalidade enquanto disciplina das Ciências da Educação, reconhecemos que este campo é assumido como didática da participação, isto é, tem como objetivo a promoção de processos participativos nas e com as pessoas. Desta forma, o conceito de Animação Musical, estando intrinsecamente ligado ao conceito de Animação Sociocultural, deverá suportar o mesmo desígnio. Assim, afastando-nos de uma ideologia crítica e desinformada e de uma bagagem pejorativa que acompanha a Animação Musical, pretendemos, através de um estudo teórico e exploratório de carácter qualitativo, identificar as características desta área musical, tendo como referência a utilização de pesquisa bibliográfica e a aplicação de entrevistas semiestruturadas a testemunhas privilegiadas e, num segundo momento, pretendemos investigar um projeto comunitário concreto que utiliza nas suas práticas a música como elemento de intervenção social. Falamos da Orquestra (In)quieta. Relativamente a este projeto, que se estabelecerá como o nosso estudo de caso, pretendemos comprovar se o mesmo se constitui num projeto de Animação Musical, investigando o seu funcionamento/características e analisando, por um lado, o discurso dos promotores da Orquestra (In)quieta, justamente para obtermos toda a informação sobre a essência e objetivo do projeto (através da aplicação de entrevistas semiestruturadas) e, por outro lado, perceber a opinião dos intervenientes da Orquestra (In)quieta quanto à importância e impacto do projeto no seu próprio desenvolvimento pessoal e coletivo (através da aplicação de questionários). Será com os resultados desta dissertação que apelamos para o invento de novas investigações nesta área, fortalecendo um conhecimento informado sobre a Animação Musical.

Palavras-chave:

Animação Musical; Animação Sociocultural; Desenvolvimento Comunitário; Música na Comunidade; Participação Comunitária.

Abstract

It will be undeniable that the links between music and community development are materialized in a process of sharing knowledge and mutual learning, social interaction, cultural understanding and, above all, participation, where the opening of access possibilities to musical exploration and creation are translated into fundamental configurations to be taken into account when planning an intervention project that involves the participation of people and groups. It is in this environment that Musical Animation appears, which given its characteristics, can guide the entire process of artistic approximation and Sociocultural transformation. Accordingly, to the concept of Sociocultural Animation and looking at its mission as a matter of Educational Sciences, we recognize that this field is assumed as a didactic of participation, in other words, its aim is to promote participatory processes with people. Therefore, the concept of Musical Animation, being intrinsically linked to the concept of Sociocultural Animation, should support the same purpose. Consequently, moving away from a critical and uninformed ideology and a pejorative baggage that accompanies Musical Animation, we intend, through a theoretical and exploratory qualitative study, to identify the characteristics of this musical area, through bibliographic research and the application of semi-structured interviews with privileged witnesses and, in a second moment, to investigate a specific community project that uses music as an element of social intervention in its practices. We are talking about the Orquestra (In)quieta. In regards to this project, which will be established as our case study, we intend to prove if it constitutes a Musical Animation project, investigating its functioning/characteristics and understanding, on the one hand, the speech of the promoters of the Orquestra (In)quieta, precisely to obtain all the information about the essence and purpose of the project (through the application of semi-structured interviews) and, on the other hand, to understand the opinion of the Orquestra (In)quieta stakeholders regarding the importance and impact of the project on their own personal and collective development (through the application of questionnaires). We will take in account the results of this dissertation to appeal to the invention of new investigations in this area, strengthening an informed knowledge about Musical Animation.

Keywords:

Musical Animation; Sociocultural animation; Community Development; Community Music; Community Participation.

Índice geral

Dedicatória	iv
Agradecimentos.....	v
Resumo.....	viii
Abstract	ix
Índice de figuras	xiii
Índice de quadros	xiii
Índice de gráficos	xiv
Introdução.....	1
 PRIMEIRA PARTE: Enquadramento Teórico	 6
 CAPÍTULO I: A Animação Sociocultural	 7
1. Origem da Animação Sociocultural – contextualização histórica	8
1.1. Animação Sociocultural: perspetiva sobre a atualidade e futuro	13
2. A dimensão cultural da Animação	18
3. As artes e a Animação Sociocultural.....	21
 CAPÍTULO II: Desenvolvimento Comunitário	 25
1. Comunidade, processo comunitário e participação.....	26
1.1. Comunidade e processo comunitário	26
1.2. Participação: a forma possível.....	31
2. Animação Comunitária e desenvolvimento comunitário	39
 CAPÍTULO III: Animação Musical.....	 43
Nota introdutória	44
1. A música como elemento de intervenção sociocultural	44
2. Animação Musical: conceito e características	48
3. Perfil do Animador Musical.....	51
4. Tipologia da Animação Musical	54
5. A metodologia e processo da Animação Musical	59

5.1. Processo <i>versus</i> Produto em Animação Musical.....	64
6. A avaliação da Animação Musical.....	66
7. Animação Musical e as diferentes disciplinas musicais.....	74
 SEGUNDA PARTE: Estudo Empírico	80
 CAPÍTULO IV: Metodologia de Investigação	81
1. Tipologia de estudo: paradigma qualitativo e estudo de caso	82
2. Objeto de estudo e pergunta de partida	84
3. Objetivos e hipóteses da investigação	85
4. Instrumentos de recolha de dados	86
4.1. Técnicas diretas utilizadas no estudo	88
4.1.1. O inquérito por entrevista.....	88
4.1.2. O inquérito por questionário	90
4.2. Técnicas indiretas utilizadas no estudo	92
5. Contexto e participantes do estudo.....	93
6. Metodologia de tratamento de dados	94
7. Quadro síntese dos procedimentos metodológicos	95
 CAPÍTULO V: Estudo de Caso: A Orquestra (In)quieta	96
Nota introdutória	97
1. A Orquestra (In)quieta	97
1.1. Os intervenientes da Orquestra (In)quieta.....	98
1.2. Metodologia e processo de trabalho da Orquestra (In)quieta	100
1.3. Impacto do projeto Orquestra (In)quieta	101
 CAPÍTULO VI: Apresentação, Análise e Discussão dos Resultados	103
Nota introdutória	104
1. As entrevistas semiestruturadas	104
1.1. Apresentação e análise das entrevistas semiestruturadas	104
1.1.1. Categorização e análise da entrevista 1 – Paulo Maria Rodrigues.....	106
1.1.2. Categorização e análise da entrevista 2 – Ana Bragança e Ricardo Baptista (Ondamarela).....	108

1.1.3. Categorização e análise da entrevista 3 – Hélder Nogueira	110
1.1.4. Categorização e análise da entrevista 4 – Martim Sousa Tavares (Orquestra Sem Fronteiras)	112
1.1.5. Categorização e análise da entrevista 5 – David Valente (Orquestra (In)quieta)	114
1.1.6. Categorização e análise da entrevista 6 – David Calhau (Orquestra (In)quieta)	116
1.2. Discussão das entrevistas semiestruturadas	118
2. Os questionários	124
2.1. Apresentação e análise dos questionários	124
2.1.1. Dados de situação dos inquiridos	125
2.1.2. Questões sobre o projeto Orquestra (In)quieta.....	127
2.2. Discussão dos questionários.....	141
Conclusões	145
Referências bibliográficas	150
Apêndices	155

Índice de figuras

Figura 1 - Três condições condicionadoras da participação da cidadania na sociedade globalizada e da diversidade por Fernández (2008, p.133).....	35
--	----

Índice de quadros

Quadro 1 - Formas e níveis de participação por Ander-Egg (2011, p.424-425), (elaboração própria).....	32
Quadro 2 - Oito degraus numa escada de participação cidadã por Arnstein (1969, p.217), (adaptação própria).....	33
Quadro 3 - Conteúdos para a aprendizagem da participação por Ventosa (2016, p.100), (elaboração própria).	38
Quadro 4 - Perfil do educador social: animador e gestor-cultural por Conde (2012, p.290), baseando-se no livro "Título de Grado en Pedagogía y Educación Social" (adaptação própria).	40
Quadro 5 - Tipos de Animação Musical, por Victor Ventosa (2013, p.144-146), (elaboração própria - adaptado).	56
Quadro 6 - Proposta de reformulação dos tipos de Animação Musical indicados por Victor Ventosa (2013, p.144-146), (elaboração própria).	58
Quadro 7 - Metodologia de avaliação do projeto TUMTUMTUM, por Lage, Carvalho e Eugénio (2017, p.29-55), (adaptação própria).	72
Quadro 8 - Fases mais importantes de um processo metodológico de avaliação de programas socioculturais (Ander-Egg, 2011, p.272), (elaboração própria).....	73
Quadro 9 - As diferentes disciplinas musicais (elaboração própria).	79
Quadro 10 - Pontos importantes a recordar ao elaborar questionários, por Salkind, 1999 (<i>apud</i> Fernández, 2005), (adaptação própria).....	90
Quadro 11 - Quadro síntese dos procedimentos metodológicos adotados (elaboração própria).	95
Quadro 12 - Categorias e subcategorias das entrevistas às testemunhas privilegiadas (elaboração própria).	105
Quadro 13 - Categorias e Subcategorias das entrevistas aos promotores/formadores do projeto Orquestra (In)quieta (elaboração própria).....	105
Quadro 14 - Categorização e análise da entrevista 1 – Paulo Maria Rodrigues (elaboração própria).	107
Quadro 15 - Categorização e análise da entrevista 2 – Ondamarela, Ana Bragança e Ricardo Baptista (elaboração própria).	109
Quadro 16 - Categorização e análise da entrevista 3 – Hélder Nogueira (elaboração própria).	111
Quadro 17 - Categorização e análise da entrevista 4 – Orquestra Sem Fronteiras, Martim Sousa Tavares (elaboração própria).....	113

Quadro 18 - Categorização e análise da entrevista 5 – Orquestra (In)quieta, David Valente (elaboração própria).	115
Quadro 19 - Categorização e análise da entrevista 6 – Orquestra (In)quieta, David Calhau (elaboração própria).	117
Quadro 20 - Outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes relativamente à questão 3 (elaboração própria).	129
Quadro 21 - Outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes relativamente à questão 5 (elaboração própria).	133
Quadro 22 - Outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes relativamente à questão 6.1. (elaboração própria).	137
Quadro 23 - Respostas dos inquiridos relativamente à opção: "Penso que deve haver um equilíbrio entre as duas partes" – pergunta 7.1. (elaboração própria).	139
Quadro 24 - Respostas dos inquiridos relativamente à opção: "Processo" – pergunta 7.1. (elaboração própria).	140
Quadro 25 - Respostas dos inquiridos relativamente à opção: "Apresentação final" – pergunta 7.1. (elaboração própria).	140

Índice de gráficos

Gráfico 1 - Género dos inquiridos (elaboração própria).	125
Gráfico 2 - Idade dos inquiridos (elaboração própria).	125
Gráfico 3 - Profissão atual dos inquiridos (elaboração própria).	126
Gráfico 4 - Habilitações musicais dos inquiridos (elaboração própria).	126
Gráfico 5 - Opinião dos intervenientes da Orquestra (In)quieta quanto à importância da criação de projetos comunitários através da música (elaboração própria).	127
Gráfico 6 - O que significa participar no projeto Orquestra (In)quieta (elaboração própria).	128
Gráfico 7 - Opinião dos inquiridos sobre a inclusão dos participantes na Orquestra (In)quieta (elaboração própria).	130
Gráfico 8 - Competências grupais e pessoais adquiridas pelos intervenientes da Orquestra (In)quieta (elaboração própria).	132
Gráfico 9 - Adesão ao projeto Orquestra (In)quieta (elaboração própria).	134
Gráfico 10 - O que motiva os inquiridos a participar na Orquestra (In)quieta (elaboração própria).	135
Gráfico 11 - Opinião dos inquiridos quanto à preferência entre processo e apresentação final (elaboração própria).	137

Introdução

São longos e exaustivos os anos de pesquisas, estudos, de procura de definições e de compreensão daquilo que será a Animação Sociocultural, disciplina que, num primeiro momento, surge no seio de movimentos sociais interligada com o associativismo voluntário e militante, não vinculado a custos e preços pelas suas práticas, cuja finalidade estaria associada à criação de dinâmicas junto das populações com o intuito de se autodesenvolverem através de processos organizativos de caráter social, cultural e educativo. É nesta evolução incansável que investigadores e animadores procuram dar sentido às experiências vividas no passado, às experiências vividas no presente e às que ainda estão para ser vividas no futuro. O trabalho tem sido eficaz, mas não está terminado e o caminho ainda se vai fazendo, através de novas perspetivas e reflexões sobre este campo das Ciências Sociais e Humanas e através da consciencialização das novas mutações sociais, culturais e educativas que a sociedade consente diariamente, onde o ser humano deverá ser, cada vez mais, criativo, na medida em que se adapta a cada situação desafiante e atual e a uma realidade social mais tecnológica e mais desenvolvida e onde, em cada circunstância específica, utilizará diferentes técnicas para se sentir mais integrado e sobretudo atualizado. Será destes desafios, problemas e metamorfoses que a Animação Sociocultural se alimenta, na busca de respostas e soluções transformadoras que deem alma e sentido à vida das pessoas e à vida das diferentes comunidades.

Serão ainda mais longos os anos de pesquisas e estudos sobre a música, desde as diferentes teorias musicais às diferentes práticas pela música que transitaram de uma ótica mais performativa e instrumental para uma ótica mais social e educativa. Desta forma, a exploração musical e a utilização da música enquanto ferramenta de intervenção foram ganhando relevância na hora de programar projetos com a comunidade e projetos de Animação Sociocultural. A música nesta visão, constituir-se-á num veículo de potencialização das capacidades do indivíduo, este que guarda em si, conhecimento e vivacidade. Pois, como falaremos no capítulo da Animação Musical, a música, para além do seu poder de integração e de assimilação, possuirá uma relação estreitamente paralela com o conceito de perceção e com o ritmo de desenvolvimento neuro cerebral de cada pessoa, pois nem todos compreendemos e percebemos a linguagem musical da mesma maneira, no entanto, a resposta emocional ao estímulo sonoro faz com que o ser humano sinta algo ao ouvir música. É por esse motivo que a música, ao transformar-se numa “batedeira” de emoções, benefícios e competências, permite

que seja recebida pelas comunidades de uma forma mais rápida e mais eficaz, permitindo a resolução de determinadas questões sociais comuns.

É neste encontro entre a música e a Animação Sociocultural, que surgirá o termo Animação Musical, tema da nossa dissertação. Porquê a Animação Musical? Um dos problemas mais controversos sobre a Animação Sociocultural prende-se com a questão da multiplicidade de práticas e contextos em que a mesma se integra. Claramente, a Animação Musical, área específica da Animação Sociocultural, sustentará o mesmo problema. Segundo Ander-Egg (2011, p. 21),

à medida que o campo da animação se expandiu, também ele se tornou cada vez mais complexo. Consequentemente, é mais difícil de delimitar e definir, embora, como função relativamente autónoma, tenha apenas quarenta anos no país que apareceu pela primeira vez (França); nos outros, é muito mais jovem, mas igualmente variado e diverso.

Não obstante, não pretendemos de todo ser negativistas em relação à Animação Sociocultural, porque atualmente, é uma disciplina bem definida e bem limitada a nível teórico, o que não significa que, por vezes, na prática, as coisas se concretizem como idealizamos ou revisamos na teoria. Contudo, a Animação Musical ainda padece desse problema, pois transporta toda uma bagagem depreciativa ligada a um conhecimento desinformado por parte das pessoas, músicos e educadores. Como veremos neste estudo, perante esse tal desconhecimento e perante situações descontextualizadas, existe este certo preconceito de que a Animação Musical é entretenimento, é festividade e é uma disciplina menor relativamente a outras áreas musicais.

Deste modo, perante a problemática referida, escolhemos este tema, por dois motivos essenciais, o motivo pessoal e o motivo teórico. O motivo pessoal prende-se com o facto de o investigador ser músico e animador sociocultural, tendo percorrido e criado ao longo da sua vida vários projetos artísticos, onde tenta utilizar a música como meio de transformação social, quando assim é possível e pretendido. Na sua formação, o facto de ser animador sociocultural, ajudou-o a ter uma perspetiva mais particular do mundo da música, questionando-se como é que a música poderia contribuir para o desenvolvimento pessoal e coletivo de diferentes comunidades. E será através deste mote que o autor começa por procurar informação acerca desta área e depara-se com uma determinada escassez da mesma. É por esta razão e pela

problemática referida no parágrafo anterior (motivo teórico), que o investigador se vê como que provocado a refletir e a esclarecer esta temática ainda pouco explorada.

Acreditando que as artes, mais propriamente a música, podem fazer a diferença numa intervenção sociocultural, não nos podemos esquecer de que “somos seres humanos, vivemos e queremos existir num território comum”, onde temos direitos enquanto membros de uma determinada comunidade como, “o direito à cultura, direito às artes, direito à dignidade devida ao ser humano e o inalienável direito a sermos felizes” (Oliveira, Pereira e Lopes, 2019, p.9) e, por isso, compreendemos que as práticas artísticas terão um maior impacto e uma maior influência no desenvolvimento pessoal e coletivo dos indivíduos quando de facto trabalhamos com pessoas, com grupos e com comunidades em conjunto. É neste sentido que, associado ao conceito de Animação Musical, pretendemos explorar nesta pesquisa académica sobre o conceito de desenvolvimento comunitário. Com efeito, estas duas matérias agrupadas serão como que o nosso fio condutor nesta investigação e, consequentemente, se tornarão no nosso objeto de estudo.

Para uma melhor compreensão da realidade, decidimos investigar um projeto musical comunitário concreto, a Orquestra (In)quieta, que consiste na envolvimento da comunidade de Albergaria-a-Velha (Portugal), numa experiência musical única contruída pela comunidade para a comunidade, onde a música tocada surge através de um processo criativo conjunto, em que cada participante dá o seu contributo, através da sua experiência, vontade, cultura e personalidade. É este encontro multicultural de músicos e não músicos que é fundamental para apresentar um espetáculo original, singular, e, sobretudo, com um sentido de pertença a cada interveniente. Este projeto constituir-se-á no nosso estudo de caso, sendo que acreditamos que a partir deste núcleo mais pequeno, conseguiremos obter respostas mais gerais e globais.

Assim, apresentado o objeto de estudo e a temática central desta investigação, declaramos ao leitor que a presente dissertação intitulada de “Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário: um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta”, foi desenvolvida no âmbito do Mestrado em Ciências da Educação, especialização em Animação Sociocultural da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e tem como objetivos gerais: identificar as características que definem a Animação Musical e comprovar se o projeto comunitário Orquestra (In)quieta se constitui como um projeto de Animação Musical.

Consideramos que esta dissertação é atual e pertinente para a investigação em Animação Sociocultural e esperamos que contribua para uma futura reflexão crítica sobre os pensamentos aqui abordados. Desta forma, organizámos o presente trabalho em duas partes distintas (a

primeira parte referente ao enquadramento teórico e a segunda parte referente ao estudo empírico) e em seis capítulos distintos, os quais expomos de seguida.

Primeira Parte: Enquadramento teórico

Capítulo I: A Animação Sociocultural. Neste capítulo pretendemos explorar e contextualizar a origem da Animação Sociocultural no mundo, bem como realizar uma abordagem histórica evolutiva das suas práticas em Portugal. Abordamos também a importância deste campo numa perspetiva atual e futura para as sociedades modernas e globalizadas e ainda nos debruçamos sobre a questão da dimensão cultural da Animação Sociocultural e a sua relação com as artes e as práticas artísticas.

Capítulo II: Desenvolvimento Comunitário. Investigaremos neste capítulo o conceito de comunidade e de processo comunitário bem como a importância da participação na intervenção comunitária. Depois de uma análise sobre os conceitos de comunidade, processo comunitário e participação, não faria qualquer sentido apresentar os mesmos sem contextualizá-los no universo da Animação Sociocultural, por isso, falaremos também sobre o conceito de Animação Comunitária, que parte da ideia de que todos são capazes de agir, de atuar e de aprender em comunidade e terá como propósito a transformação do tempo livre das pessoas em ações potencializadoras de participação e ações de associativismo.

Capítulo III: Animação Musical. É neste capítulo, que consideramos o mais importante neste estudo, que pretendemos esclarecer e explorar as características da Animação Musical e o seu conceito enquanto temática específica da Animação Sociocultural. Abordaremos o perfil do animador musical, os tipos de Animação Musical, a metodologia e processo da Animação Musical, a questão do Processo *versus* Produto em Animação Musical, a avaliação em Animação Musical e exploraremos a relação (semelhanças e diferenças) entre a Animação Musical e as outras disciplinas musicais.

Segunda Parte: Estudo Empírico

Capítulo IV: Metodologia de investigação. Pertencente à segunda parte da dissertação, o estudo empírico, será neste capítulo que fazemos referência a todas as opções metodológicas que utilizámos nesta investigação, desde a escolha do paradigma qualitativo e do estudo de caso, o objeto de estudo e a pergunta de partida, os objetivos e hipóteses de investigação, os

instrumentos de recolha de dados, o contexto e participantes do estudo e a metodologia de tratamento dos dados.

Capítulo V: Estudo de Caso, A Orquestra (In)quieta. Será neste breve capítulo que realizaremos uma descrição pormenorizada inteiramente dedicada ao projeto Orquestra (In)quieta. Sendo o nosso estudo de caso, fará todo o sentido colocá-lo em destaque para que o leitor possa compreender melhor a sua realidade e procedimento.

Capítulo VI: Apresentação, Análise e Discussão dos Resultados. É neste último capítulo que apresentamos e discutimos os resultados obtidos através da recolha de dados efetuada, nomeadamente as entrevistas semiestruturadas às testemunhas privilegiadas e os questionários realizados aos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta.

Finalizando a dissertação, apresentamos a conclusão deste trabalho de investigação e efetuamos uma reflexão sobre todas as informações recolhidas, percebendo se os objetivos estipulados foram cumpridos e se fomos ao encontro da pergunta de partida definida no capítulo IV da Metodologia de Investigação, perspetivando desta forma uma melhoria e promoção de um conhecimento informado sobre as práticas de Animação Musical e o invento de novas investigações nesta área.

PRIMEIRA PARTE

Enquadramento Teórico

CAPÍTULO I

A Animação Sociocultural

1. Origem da Animação Sociocultural – contextualização histórica

A animação, enquanto “processo de dar vida, de infundir alma a alguém ou alguma coisa, ato ou efeito de animar ou de se animar, é um fenómeno de todos os tempos” (Batista, 2014, p. 64). No entanto, a origem do conceito de animação, enquanto prática ligada à intervenção social, educativa e cultural, surge somente a partir de meados do século XX, com a recomposição do tecido social provocada pelo nascimento das sociedades industriais, com todos os problemas que uma alteração dessa natureza acarretou em termos de integração social, de participação comunitária, de comunicação interpessoal e de identidade cultural.

Segundo Lopes (2008a, p.147), baseando-se nos historiadores da época, foi André Malraux quem trouxe o termo Animação Sociocultural para o léxico social, cultural e educativo. O autor refere que Malraux sabia que o conceito de cultura “transporta um protagonismo e uma dinâmica social consideráveis e nada melhor do que colocá-la ao serviço de causas” (2008a, p.147), o que serviu na altura para mobilizar o seu país, França, devastado pelas guerras. E será então nos anos 60 que através da matriz francófona, nasce o termo Animação Sociocultural, associada à criação de dinâmicas junto das populações com o intuito de se autodesenvolverem através de processos organizativos de carácter social, cultural e educativo. Ao momento histórico, eram observados uma série de fatores e fenómenos que estavam associados a esta tríade (social, cultural e educativa). Segundo Ventosa (*apud* Ventosa, 2001, p.16, 1993, p.37-41) esta tríade configurava-se da seguinte forma:

Cultural: A existência de um fosso cultural entre os setores minoritários favorecidos e a maioria afastada da cultura, bem como entre os criadores culturais e os consumidores. Esta separação levanta a necessidade de criar a figura do animador como um intermediário ou ponte que facilite a comunicação e a aproximação entre as duas margens, estabelecendo mecanismos de compensação baseados no princípio da discriminação social positiva.

Social: O processo de industrialização e terceirização da sociedade com suas correspondentes consequências de desemprego, aumento do tempo livre, desenvolvimento da indústria cultural e transformação do trabalho. Tudo isso levanta uma série de problemas cuja solução passa pelo desenvolvimento da criatividade e da inovação a nível individual e coletivo.

Educativo: Fundamentalmente, é a profunda transformação sofrida pela educação no último quarto de século que afeta a necessidade e o surgimento da Animação Sociocultural. Essa transformação ocorre ao mesmo tempo em uma dupla dimensão:

Transbordo temporário da educação, por meio da qual deixa de ser uma educação voltada exclusivamente para as primeiras fases da vida - infância e juventude - para se tornar uma educação permanente, necessária ao longo de toda a existência do sujeito. *Transbordo espacial da educação*, ao sair das quatro paredes da sala de aula - educação formal - e ingressar no cotidiano da vida do indivíduo - educação não formal.

Na mesma linha de pensamento, encontra-se Ander-Egg mencionando que a Animação Sociocultural foi adquirindo novas características que a definem, através dos movimentos de militantes que lutavam pela chamada educação popular, considerada como “uma sequência prática dos ideais de liberdade e igualdade, (...) visando uma educação do povo, para o povo e com o povo” (Lopes, 2008, p.102), e que assenta nas seguintes características: complementaridade – a educação popular é vista como uma forma de reparar questões problemáticas relacionadas com o sistema educativo formal, numa perspetiva de complementar a educação escolar. Democratização – a educação popular oferece a possibilidade de acesso à educação a todos os cidadãos, visando uma democracia participativa. Consciencialização – visa alertar socialmente as classes populares. Noção de igualdade – pretende “contribuir para superar as desigualdades sociais de origem educativa”. Militância – a educação popular é um conceito mais abrangente, voluntarista e mais envolvente com o desenvolvimento social, cultural, educativo, político das pessoas. Abrangência – a educação popular não está limitada nem no tempo nem no espaço. Criatividade – “a educação popular é, acima de tudo, criação, procura, motivações individuais e coletivas e pretende centrar a sua ação educativa na interação, valorizando a comunicação como meio de educação.”

Desta forma,volvendo ao autor Ander-Egg, a Animação Sociocultural que nasce ligada à educação popular, seria promovida pelos militantes que tinham a vontade de criar novas estratégias de superação das formas tradicionais de educação em que a Animação Sociocultural se identifica. Assim, foi adquirindo as seguintes características:

É parassistemática: as atividades e a função formativa decorrem fora das instituições de ensino, de forma mais aberta e em relação às questões vitais dos próprios participantes. Tem um caráter promocional e reivindicatório dos setores sociais menos favorecidos. Ela não se preocupa apenas com a transmissão do conhecimento, mas também com a compreensão dos fenómenos socioculturais. O aprendiz deve ser um sujeito ativo que, a partir de sua própria experiência e do seu próprio mundo

cognitivo, desenvolve suas potencialidades, seja através de atividades realizadas a nível individual, coletivo ou comunitário (Ander-Egg, 2011, p.52).

Dentro das suas demais características, a Animação Sociocultural iria oferecer também a possibilidade de acesso à cultura na vida dos cidadãos, fazendo-os participar na vida social e torná-los como que protagonistas da sua própria ação. Esta iria então tornar-se numa pedagogia de intervenção e compreensão, estabelecendo relações de igualdade participativa e interativa.

No seu sentido etimológico, o termo Animação está também associado a duas palavras que a definem, o *animus* e o *anima*. Segundo Ventosa (2016, p.28), estes conceitos tem a seguinte leitura:

Animus: mobilizar, dinamizar, pôr em relação. Representa a parte material da ASC [Animação Sociocultural], isto é, o conjunto de conhecimentos, atividades, técnicas, recursos, relações e demais processos comunicativos e expressivos que moldam as experiências criativas ideais, geradoras de participação e estados de fluxo. Constitui a dimensão instrumental e imanente da animação. Essa dimensão da animação materializa-se no grupo como base de intervenção e espaço relacional dos seus integrantes.

Anima: dar vida, dar sentido ou significado. Diz respeito à parte formal da ASC e está composta pelos projetos socioculturais impulsionados a partir dos desejos e propósitos da comunidade destinatária, através de um processo de liderança social participativa. Carrega a dimensão intencional, criadora e transcendente da animação enquanto criadora de ordem e sentido a partir do caos ou desordem inicial de uma determinada realidade social. A ferramenta através da qual se materializa essa dimensão é o projeto.

É através destes pressupostos teóricos que podemos afirmar que a Animação Sociocultural provoca mentes e grupos, convida à reflexão autónoma e gera processos de construção coletiva, baseados numa consciencialização das práticas culturais, transformando o diálogo e a comunicação em conceitos essenciais, fazendo com que as pessoas vivam com significados e visões do mundo mais assertivas, coerentes e críticas.

Quando esta corrente pedagógica, a Animação Sociocultural, se propagou pela Europa, foi apoiada inicialmente pela igreja e partidos políticos progressistas e posteriormente pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e pelo Conselho da Europa, o que deu lugar à expansão desta ideologia, à promoção do movimento

laico, ao desenvolvimento do movimento associativo, do cooperativismo, ao sindicalismo e a outros movimentos pedagógicos inovadores. A Animação Sociocultural tinha como objetivo diminuir o fosso sociocultural entre as camadas sociais e criar a oportunidade de todos terem acesso a recursos socioculturais. Por conseguinte, como nos refere Lopes (2008a, p.149), estava lançado o desafio à Animação Sociocultural para,

encontrar soluções coletivas e não individualistas para as diferentes mutações sociais, económicas e culturais das sociedades modernas. Interessava encontrar respostas educativas e criativas para animar, e não ocupar, o crescente tempo livre e os muitos problemas surgidos em torno do êxodo rural, da densidade populacional elevada, da integração social, da desumanização, do analfabetismo, etc.

No entanto, com a expansão da Animação Sociocultural pela Europa, percebemos que, obviamente, essa evolução não foi comum em todos os países. Deste modo, torna-se pertinente falar do caso nacional.

A origem da Animação Sociocultural em Portugal remete-nos para três fases históricas que, Lopes (2008, p.153), explica numa perspetiva diacrónica.

A primeira fase: intemporal – considera a Animação um processo difuso que se liga à necessidade do homem em estabelecer relações sociais, culturais, políticas e económicas com outros homens.

A segunda fase: a Animação ao serviço de uma estratégia política – a Animação presente nos movimentos oposicionistas em Portugal (de 1960 até 1974). Neste período histórico, anos 60-70, o país estava sob uma ditadura conduzida pelo medo, falta de liberdade de expressão, de opinião, associação, movimentação e participação. Era o tempo do analfabetismo, do culto ao chefe e marcado pela guerra colonial onde os jovens portugueses combatiam até à morte contra os jovens africanos por diversas questões políticas. Neste contexto histórico, Portugal era caracterizado, segundo Lopes (2008a, p.150), por dois slogans, “os três *f(s)* de *Fátima*, *Fado*, *Futebol*” e o “*orgulhosamente sós*”, que representavam uma visão de um país pobre, isolado e distante do resto do mundo.

Com o 25 de abril de 1974, data celebrada pela libertação do povo, pela descolonização, pela democratização e pelo desenvolvimento, assistimos à terceira fase: a fase da institucionalização, onde a Animação Sociocultural é reconhecida pelos diferentes governos democráticos.

Neste período histórico, Lopes (2008, p.156-311), distingue seis fases na Animação Sociocultural: a fase revolucionária, entre 1974 e 1976, onde se assiste a uma intensa atividade de animação, coordenada pela Comissão Interministerial para a Animação Sociocultural (CIASC), destacando-se o projeto GRAAL, a constituição da divisão de formação técnica do FAOJ (Fundo de apoio aos organismos juvenis) e a mudança de nome da FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho para INATEL – Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores.

A fase constitucional, entre 1977 e 1980, onde as estruturas governamentais assumem a Animação Sociocultural como estratégia de intervenção, destacando-se o primeiro encontro nacional de Animadores, a recolha de dados para a Animação Cultural e a criação da revista *Intervenção*.

A fase patrimonial, entre 1981 e 1985, onde se procurou promover ações ligadas à preservação e dinamização do património, destacando-se os encontros de animadores do FAOJ, a criação do CEDAC – Centro de estudos e documentação da Animação Cultural e o projeto RADIAL.

A fase de transferência da Animação Sociocultural do poder central para o poder local, entre 1986 e 1990, onde se destaca a criação de vários cursos profissionais e superiores de Animação devido à necessidade e preocupação de formação de Animadores qualificados na área.

A fase multicultural e intercultural da Animação Sociocultural, entre 1991 e 1995, onde emerge a necessidade de *aprendermos a viver juntos*, destacando-se a formação de animadores nos países africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP(s)), o primeiro congresso de Animação Sociocultural e a difusão do Teatro como meio de Animação. Consideramos esta fase de extrema importância porque, não só, deu origem ao aparecimento e prática do Teatro em contexto comunitário e social ligado à área da Animação em Portugal, como também deu origem à exploração de outras formas de arte como meio de intervenção social, cultural e educativa, como é o caso da música, expressão artística central nesta dissertação.

Por fim, a fase da Animação Sociocultural no contexto da globalização, desde 1996 até ao presente, onde se destaca a criação da ANASC – Associação Nacional de Animadores Socioculturais, a implementação da Animação no mercado de trabalho, o reconhecimento institucional do Animador e a concretização de vários congressos associados à investigação e debate sobre a área da Animação.

1.1. Animação Sociocultural: perspetiva sobre a atualidade e futuro

Na era atual da globalização, encontramos-nos numa constante e desafiante fase de adaptação diária a problemas de ordem social, cultural e educativa, sendo que a Animação dos finais do séc. XX e a Animação do séc. XXI comporta-se numa estratégia de intervenção cada vez mais utilizada para solucionar esses problemas. Como nos refere Guzmán (2015, p.225):

Devemos estar preparados para dar a resposta adequada a um mundo onde a tecnologia, o estilo de vida, o mundo laboral, as relações humanas, os costumes familiares, a interculturalidade, as exigências da mundialização, os valores, etc., estão em mudança constante e é difícil anteciper a configuração das novas realidades que se aproximam. Esses factos vão criando no ser humano e sobre todos os adultos, incerteza, inquietude e desassossego.

É neste mundo de inquietudes que a Animação Sociocultural tem vingado naquilo que é a disseminação das suas práticas. A criação de novos cursos superiores, mais completos, mais aproximados da realidade da Animação, a constante procura na conceção e organização de congressos dedicados à área, as redes de Animação Sociocultural espalhadas pelo mundo que vão reorganizando ideias, teorias e preocupações e a afluência de uma maior quantidade de animadores formados e qualificados, demonstram essa emergente difusão do trabalho da Animação, produzido ao longo dos anos. Para além destas questões, a Animação Sociocultural tem vindo a introduzir-se ainda nas áreas do turismo (Animação Turística), do desenvolvimento local e comunitário, do envelhecimento ativo (Animação para a Terceira Idade), da geriatria, da educação especial, no ramo tecnológico (a Ciberanimação) e no ramo das neurociências (a neuroanimação), acompanhando as tendências e realidades sociais contemporâneas e reinventando-se através da inovação dos seus próprios métodos, recursos e estratégias de intervenção.

Deste modo, através da Animação Sociocultural incita-se, segundo Guzmán (2015, p.222), numa perspetiva socioeducativa,

que as pessoas tenham consciência das interações que existem nas diferentes partes do mundo, como cada acontecimento passado marca o contexto no qual sucede, como aprender com o passado e trabalhar o presente é configurar o futuro e como não podemos separar os aspetos sociais, dos económicos, políticos e ambientais. Temos que consciencializar os cidadãos e cidadãs dos seus direitos e das suas responsabilidades, das consequências das suas decisões tanto a nível pessoal como

comunitário. Não existe um processo de mudança sem persuasão e um desenvolvimento de hábitos de participação ativa.

A este crescimento progressivo que a Animação Sociocultural em Portugal e no mundo se tem conformado, surge também uma questão fulcral relacionada com os desafios sociais, culturais e educativos da sociedade contemporânea. Por vezes, afirma-se que a Animação Sociocultural continua a ser um conceito difuso e complexo, associada eventualmente a uma defeituosa visão profissional por parte de entidades que empregam animadores, à constante luta de um estatuto profissional aceite aos olhos do mercado de trabalho, às práticas socioculturais encobridoras de sentido e significado e à insegurança na própria profissão. No entanto, os problemas referidos poderão existir, como existem de igual forma noutras profissões e áreas, mas concordamos com Ventosa (2016), quando contraria e elucida os investigadores de que o conceito de Animação Sociocultural não é disperso e incoerente.

A distinção da Animação Sociocultural das outras disciplinas sociais e educativas faz-se pelo denominador mínimo comum que se observa com as práticas nesta disciplina. Um fio condutor que afirma a Animação Sociocultural como conceito único e concreto, chamado de participação. Neste sentido, tendo em conta o nascimento da Animação Sociocultural, sabemos que esta nasce com o propósito de potenciar a vivência em comunidade, realizando projetos em comunidade e para a comunidade. Consequentemente, Ventosa (2016, p.46) refere que:

as coordenadas da ASC estão delimitadas por três conceitos-chave, democracia, cultura e educação que, unidos, definem com clareza a finalidade da ASC: educar para a democracia, através da prática cultural. Por isso, definiremos a ASC como uma didática da participação social, cujo objeto ou finalidade consiste em ensinar a participar, envolvendo as pessoas em projetos socioculturais de seu interesse, para liberar e desenvolver suas capacidades.

Ventosa (2016, p.51) refere ainda que não podemos pensar na Animação Sociocultural como um caminho para a emancipação:

por meio da agudização do conflito, mas sim como um exercício de diálogo orientado para o acordo, em busca de um equilíbrio sempre instável entre posturas e interesses iniciais e aparentemente opostos (divergência), mas com a vontade, a capacidade e a necessidade de chegar a um pacto (convergência), em que todos terminem ganhando, perdendo para isso o mínimo necessário numa nova reorganização da vida social (emergência).

Desta forma, torna-se necessário pensar que novos desafios estão associados à vida social emergente e atual e para isso questionamo-nos, existem mesmo novos desafios ou será que os desafios ao longo dos tempos foram sempre os mesmos e algumas questões até se agravaram? É um pouco contraditório, mas vejamos, problemas como exclusão social, desigualdades sociais, a angústia, a intolerância, o ódio, a violência, o terror e a indiferença continuam bem presentes na sociedade atual, uma sociedade globalizada que atrai, obviamente, vantagens, mas também desvantagens. Na era globalizada e da globalização, Waters (*apud* Peres, 2008, p.121) define estes conceitos como se fossem o fim do mundo, tal como o conhecemos, sendo necessário repensar a globalização económica, política e cultural. É neste sentido que em 2007 (p.304), Lipovetsky (*apud* Peres, 2008, p.124) critica a sociedade de consumo em que vivemos, sublinhando que:

ainda não há muito tempo, os artistas e os homens de letras ambicionavam criar obras imortais; agora, o que importa é ser-se «conhecido», aparecer nos media, vender um elevado número de produtos com esperança de vida limitada. A cultura clássica tinha como finalidade elevar o homem; as indústrias culturais pretendem distraí-lo. O «valor espírito» de que falava Valéry foi substituído pelo «valor animação» sistematicamente explorado pelo valor comercial.

Assim, pretende-se conceber os produtos culturais como uma mercadoria, “um kit para entreter, tornando o ser humano um mero cliente/consumidor, impedindo-o de participar ativamente na construção da cidadania” (Peres, 2008, p.124). A era da globalização é sistematicamente pensada e criticada, não por aqueles que retiram o “sumo” da sua presença, mas sim por aqueles que olham para o que está errado e tentam solucionar os problemas que dela decorrem. É neste sentido que Peres (2008, p.124), nos diz que precisamos de denunciar todas as formas de exclusão, onde primariamente estão incluídas as pessoas que moram ao nosso lado e que pertencem à nossa comunidade. Partimos então à procura de soluções e estratégias de intervenção onde inevitavelmente se encontra a ASC (Animação Sociocultural). Sabemos que os caminhos da ASC são, por vezes, sinuosos, como nos refere Peres (2008, p.124-125), e que incomodam os poderosos, mas pela inteligência, emoção, investigação-ação e formação existe a possibilidade de criar redes interinstitucionais de forma a melhorar os programas da ASC. Tudo isto tem sido referido por aqueles que, partindo da pedagogia da esperança, continuam a acreditar que a educação, a cultura e a boa formação de educadores, de

professores e de animadores, podem enfrentar os novos riscos e desafios colocados pela globalização.

Então o papel da animação na atualidade, segundo Lopes (2008a, p.153), encontra-se num estágio evolutivo com “altos e baixos”, mas com uma força sobrenatural de querer participar na construção de cidadãos e sociedades plenas, críticas, pensantes, participativas e implicadas. Como nos afirma Caride (*apud* Peres, 2008, p.125, 1985) sobre o futuro da ASC, devemos trabalhar no sentido de educar para a liberdade, educar para a inovação e transformação social, educar para a criatividade coletiva, educar para a participação e educar em sociedade.

Assim, a ASC constitui-se numa ferramenta de intervenção social, educativa e cultural, sendo que poderá combater alguns dos seguintes problemas: desintegração humana, debilidade dos movimentos sociais, democracia calendarizada, ritualizada e desligada do sentido da vida quotidiana, delegação representativa em vez de participação assumida pela via do compromisso social, gestão cultural do produto em vez da cultura do processo, apologia do passatempo e do “mata tempo” no centro comercial e uma “cultura” virtual alienante, desfasada da vida, onde as pessoas vivem a partir da vida dos outros (Lopes, 2008a, p.154). Tudo isto aplicado ao meio rural e urbano, poderá ajudar a superar as questões do isolamento, solidão e a desertificação rural *versus* a elevada densidade populacional.

Nesta imensidão de questões e inquietudes, surge o ator que se dedica à difusão do objetivo da Animação Sociocultural, o animador. O animador sociocultural define-se, segundo Badesa (2008, p.81), como “uma pessoa com sensibilidade e capacidade para ser um agente de desenvolvimento, que utiliza a relação pessoal e os contactos humanos implicando-se para uma melhor intervenção social”. Tendo como vontade o desenvolvimento dos conceitos de ser e agir, ou o desenvolvimento do saber ser, saber estar e saber fazer, o animador sociocultural torna-se numa pessoa fulcral na esfera do trabalho social e dos projetos socioculturais. Uma das questões enunciadas no mundo da animação será obviamente: O que faz o animador sociocultural? À qual respondemos que o animador é um colecionador e transformador de ideias e contributos, transmitidos pelas pessoas que detém um palco onde são protagonistas. São as pessoas que são transformadas neste encontro com a Animação, sendo que o animador não se considera como personagem principal da ação. Por isso, recorreremos para fundamentar esta ideia a Victor Ventosa (2016), que nos traz na atualidade, uma reflexão acerca das seguintes expressões, animador cultivador e animador cultivado.

O que nos diz Ventosa, reflete-se na ideia de que a Animação não é um caminho preconizado por uma verdade absoluta, em que o animador guia o seu rebanho sem

consciencialização levando-os à sua própria alienação. Assim, Ventosa (2016, p.61) sugere a passagem desse tipo de animador, *animador cultivado*, para o *animador cultivador* que “baseando-se no princípio socrático de que todos chegam a ser inteligentes se são tratados como tais – não impõe fins, mas os faz possíveis com sua vocação heurística, sua inteligência estratégica e sua vontade hermenêutica”. Para uma nova época, o *animador cultivador* de sentidos e significados e a Animação Sociocultural deverão pensar numa relação de proximidade intelectual, compreensiva e interativa com o seu público, num contexto microssocial de forma a intervir em pequenas sociedades que consigam entender o grupo em que estão inseridas, grupo esse que, eventualmente, partilhará os mesmos problemas, as mesmas inquietudes, as mesmas ambições.

No entanto, como nos diz Caride (*apud* Ventosa, 2016, p.65, 2006, p.328), “servirá de muito pouco optarmos por uma animação sociocultural ética e ideologicamente comprometida, crítica e transformadora, se depois formos incapazes de entender como educam e se educam as pessoas e as comunidades e, portanto, de como se pode facilitar sua participação nas políticas e nas práticas socioculturais”. Ora vejamos, numa sociedade onde o caso da educação bancária, explicitado por Paulo Freire, ainda continua a ser um regime presente no ensino formal e também não formal, onde algumas mentalidades continuam estagnadas e sufocadas, a educação pela animação sugere a teoria da “desigualdade de inteligências” *versus* a teoria da “igualdade de inteligências” emanada por Habermas e Rancière, respetivamente (Ventosa, 2016, p.74-76).

Na primeira, “converte-se o aluno, estudante, aprendiz ou espectador em um ser pouco inteligente, ou menos inteligente, com respeito ao tema a tratar. Este passo inicial cria uma hierarquia que instala uma relação antidemocrática, que a partir de então será muito difícil de superar”. Na segunda prevê-se uma capacidade igualitária de assumir que “todos os seres humanos são igualmente inteligentes enquanto capazes de interpretar e reinterpretar a vida que lhes toca”, sendo que neste sentido a “igualdade de inteligências” não será o ponto de chegada, mas sim o ponto de partida. E é nesta relação de trabalho em grupo, onde todos são a base e o número zero e onde todos partem do nada, que a Animação se deve sustentar nas suas práticas solucionadoras de problemas do agora e do hoje.

Finalizando este tópico inicial sobre a contextualização histórica, o passado, o presente e o futuro da Animação Sociocultural, concordamos com o autor Victor Ventosa (2016, p.62) quando este reformula as duas dimensões fundamentais da Animação Sociocultural, invertendo o seu lugar dentro do processo de animação, dando assim primazia a um tipo de processo mobilizador e com sentido:

A transcendente ou cultivadora de fins e de sentido (anima) não está no princípio, e sim no final do processo de animação. Dito de outro modo, o sentido é o resultado emergente da convergência comunitária (projeto sociocultural), a partir das divergências iniciais (propostas e interesses).

A imanente ou mobilizadora de meios e capacidades (animus) não está no final, e sim no princípio do citado processo. Desse modo, a capacidade emancipatória de todos os envolvidos (animador e grupo) é a mesma desde o início do processo de animação, garantindo com isso a igualdade de origem e o respeito democrático de todo o processo.

2. A dimensão cultural da Animação

São várias as constantes referências realizadas à origem polissémica da Animação Sociocultural, e às suas dimensões que a própria transporta no seu universo conceptual. A prática da Animação Sociocultural é caracterizada por pertencer a um leque de territórios sociais, culturais e educativos na nossa sociedade. E por isso, olhando para a origem da animação, percebemos que o facto de este termo ter nascido pela necessidade primária de criar estratégias de intervenção, atividades, projetos e metodologias de carácter cultural e político-cultural, nos remete para a sua importante dimensão cultural.

Esta dimensão assenta numa dialética entre *uma cultura para todos e uma cultura com todos* e como nos diz Pose (2008, p.54), a dimensão cultural da animação poderá ter tido origem num conceito mais amplo de cultura, imaginada e criada no quotidiano, não ligada diretamente às artes, mas sim a valores, hábitos e atitudes sociais, onde “impõe-se uma visão da cultura como património e meta comum, ao alcance de todos, na construção de novas formas de relação, de expressão e de comunicação social”.

Nesta perspetiva, cresce então o conceito de Animação Cultural que está ancorado a uma metodologia disseminada onde se procura *dar vida* aos produtos culturais e artísticos. Este conceito, segundo Lopes (2011, p.187-188), evolui numa ótica de propagação cultural relacionada com os horizontes da democratização cultural, cuja intenção é de levar a cultura a todos os indivíduos a partir da difusão cultural e artística. Contudo, isto leva-nos, enquanto seres humanos supostamente críticos, a observar cultura em vez de criar e participar na cultura. O indivíduo é apenas um mero espetador e recetor de cultura, passivo e sem voz. A dimensão cultural de que falamos será então, muito mais defendida e real no universo da Animação

Sociocultural, pois aqui, as pessoas, não basta verem cultura, torna-se necessário fazer cultura onde este processo de criação e criatividade é um processo que se insere não só na dimensão cultural, mas também na dimensão social e educativa porque implica participação, compromisso e interação por parte da população, em cada meio comunitário distinto. A Animação Sociocultural destaca-se também pelo desenvolvimento da autonomia, consciencialização, sentido crítico e do protagonismo, não do animador, mas sim do animado, levando a que o ser humano seja produtor e criador de cultura que é criada com todos e não apenas para todos.

Reina então o conceito de democracia cultural ao invés de democratização cultural. Segundo Moeckli, (*apud* Lopes, 2011, p.189), a democracia cultural aparece vinculada a uma cultura de sentido amplo onde,

é culto aquele que se conhece e que conhece o mundo onde vive, para poder agir sobre si e sobre o mundo. E lembra que a democracia cultural contesta a política que consiste em querer impor a todos uma mesma cultura dominante; tende pelo contrário a dar os meios a cada grupo para se identificar, a identificar a sua própria cultura e as suas necessidades culturais; ela quer que cada grupo ou cada coletividade possa viver, a sua própria cultura.

É nesta perspetiva que a Animação Sociocultural atua, combatendo a passividade, o paternalismo e a delegação dos sujeitos. Na atualidade, com a cultura de massas, o consumo e hábitos culturais padronizados e o domínio da indústria cultural que salienta o produto cultural enquanto produto económico lucrativo, este que é publicitado excessivamente pelos media de forma a torná-lo industrial, surge a necessidade urgente de intervenção da área da Animação Sociocultural. Como nos refere Ander-Egg (2011, p.45):

Para a maioria das pessoas, cultura [...] é "algo" que é comprado e consumido, mas que não é vivido a partir de experiências nas quais haja intervenção pessoal; consumidores passivos e não críticos sentem que não tem nenhum papel. A cultura aparece intimamente ligada à venda de mercadorias, [...] publicidade e propaganda. Desse modo, a produção cultural adquire, antes de mais nada, uma dupla dimensão: é ao mesmo tempo um negócio [...] e um instrumento de penetração ideológica cultural com a qual se formam e se configuram interesses, opiniões, atitudes e saberes.

Desta forma, torna-se pertinente falar sobre a importância e o papel das indústrias culturais que, segundo o mesmo autor (Andre-Egg, 2011, p.46), transformam, fabricam e produzem a difusão em grande escala de bens, serviços e produtos culturais transformados em bens de consumo social massificados. Ora, surgem então dois lados diferentes no que diz respeito a este assunto:

Para alguns - apocalípticos ou críticos - as indústrias culturais levam a um consumismo cultural uniforme e massificado que degrada a essência cultural, seja porque essas indústrias são condicionadas por interesses comerciais, seja porque rebaixam o nível cultural médio para poder fazer uma oferta que seja aceite por milhões de pessoas. [...] As indústrias culturais produzem homogeneização cultural e destruição de culturas minoritárias, mas, ao mesmo tempo, criam ilusões de conhecimento, sem estimular a reflexão crítica, e embotam a consciência apelando para os estímulos menos nobres da estrutura psicológica pessoal, através da satisfação de necessidades. E o que é pior, sonolenta os grupos sociais dominados, que a sensação de viver numa sociedade de massas os faz perder a consciência de viver numa sociedade de classes. [...] Outros, por outro lado - os integrados ou defensores - consideram que os frutos são positivos. Para eles, as indústrias culturais têm contribuído para o desenvolvimento cultural em dois aspetos ou dimensões principais: divulgação científica e difusão cultural. [...] Em geral, essas posições assumem um aspeto do problema, mas silenciam o outro. (Ander-Egg, 2011, p.47-48)

A excessiva obediência política e eventualmente o excessivo medo por parte das administrações locais (autarquias, municípios, governo) de admitir que o que se está a transmitir às populações poderá ser descrito como hábitos de consumo cultural padronizados, é frustrante para aqueles que tentam mudar socialmente e culturalmente uma comunidade. Assim, será importante promover e valorizar a tradição, as memórias e o património, associados a um desenvolvimento comunitário conjunto de criação de cultura.

Sem dúvida, afirmando novamente, a Animação Sociocultural poderá ser uma estratégia equilibradora de uma gestão cultural mais pura. Como nos refere Pose (2008, p.58), “Não deveria existir política cultural separada da vida diária (...) a animação, desperta o desejo de cultura, suscita a procura, e a gestão, organiza a oferta”. Deste modo, segundo o mesmo autor, a Animação Sociocultural irá contribuir para uma gestão de políticas culturais mais aproximada da realidade, desenvolvendo ações sistemáticas capazes de promover atividades sugestivas,

inovadoras e estimulando a criatividade social, gerando espaços de encontro e relação (associativismo, trabalho comunitário), desenvolvendo a compreensão crítica do espaço envolvente, pensando as realidades vitais coletivas de modo a melhorar a qualidade de vida e bem estar das populações, concedendo pleno protagonismo ao cidadão e aos seus coletivos organizados ou informais no desenho e avaliação das ações, fomentando a participação social, superando a assistência por participação e por fim, liderando a coordenação entre o máximo número de agentes sociais (complementaridade profissional na área social) para deste modo, definirem estratégias multidisciplinares em todas as áreas culturais de forma a criar uma cultura para todos e com todos. Como nos diz Ander-Egg (2011, p.51), “A animação é uma forma de luta contra a passividade e a homogeneização”, que poderá ajudar a satisfazer as necessidades culturais de uma comunidade à margem da indústria cultural.

Rematando, citamos uma definição concreta de Animação Cultural por Ventosa (2016, p.29):

Animação Cultural: é aquela modalidade de animação que se centra metodologicamente na realização de determinadas atividades artístico-culturais (teatro, música, artes plásticas etc.) com o intuito de desenvolver a expressão, a criatividade e a formação cultural através da prática e do envolvimento ativo de seus destinatários. Exemplos dessa modalidade são a animação teatral, a animação da leitura ou a animação musical.

3. As artes e a Animação Sociocultural

Segundo Hilário (2007, p.54), “a Arte traz a Beleza que, por norma, não é alheia ao indivíduo nem ele a rejeita, pelo contrário, carece dela e reclama-a como condição fundamental e significativa à harmonia da vida”. As expressões artísticas fazem parte das práticas do tempo livre, onde o ser humano absorve tudo aquilo que considera, na sua visão, como cultural, social e educativo. Segundo Pombo (2020, p.39), “a arte é uma produção criadora de formas novas e onde nenhuma foi conhecida anteriormente por aquele que a criou”. Para Aristóteles as artes possuem um caráter nobre, “considerando que a poesia, a música, a pintura e a escultura têm virtudes benéficas quer para o indivíduo quer para a sociedade” (Pombo, 2020, p.40). A Arte transporta-nos ao misteriosíssimo da vida, sendo que explicá-la pode-se tornar numa tarefa difícil. Hilário (2007, p.54) citando o autor Abel Salazar (2003, p.35), explica que “para definir Arte seria preciso definir Vida; o mesmo é dizer que é impossível definir Arte”. Esta ligação ao

pulsar da vida, à descoberta do belo, da identidade e preferência pessoal leva a que a Arte se considere como uma forma de “personalização” individual e coletiva, consoante aquilo que absorvemos. Quando falamos no termo identidade, neste contexto, procuramos, segundo Milhano (2014, p.224):

(...) incorporar, não apenas a premissa de que diferentes oportunidades de participação artística influenciam o modo como cada um se revê em relação aos papéis sociais e culturais existentes nas artes, mas, também, as inúmeras implicações na forma como estas mesmas práticas podem assumir características integradoras e modeladoras de outros aspetos da personalidade.

Para além da modelação da personalidade, as expressões artísticas são também, segundo Bolton (1998), imprescindíveis para “o desenvolvimento da pessoa em aspetos como: o discurso, o eu físico, a imaginação, a emoção, os atos cognitivos que contribuem para criação de sentidos e significados para o mundo e para o seu eu nesse mesmo mundo” (*apud* Fontes, 2015, p.6). A mesma autora refere ainda que as artes são “essenciais, renovam as mentalidades, abrem caminhos mais criativos, favorecem respostas cognitivas mais eficazes, facilitam a comunicação, validam as boas práticas, os valores e fortalecem as identidades” (Fontes, 2015, p.7).

Partindo da premissa de que esta dissertação pretende compreender o papel da Animação Musical no desenvolvimento comunitário de um certo grupo, considera-se de extrema importância falar sobre a relação da Animação Sociocultural com a Arte, uma vez que a música é uma forma de expressão artística, com sentido e relevância para a Animação Sociocultural. Por isso, a arte enquanto meio e enquanto fim é um instrumento de intervenção valiosíssimo e versátil utilizado como prática no mundo da animação.

Recorremos a Ventosa (2001, p.22-23) para distinguir duas dimensões associadas à interação entre a Animação Sociocultural e as expressões artísticas. A primeira apresenta a expressão artística como meio de Animação Sociocultural (perspetiva finalista). Neste sentido, segundo Ventosa:

Os diferentes campos artísticos são concebidos como meios de expressão privilegiados para iniciar programas ASC, aproveitando uma série de virtudes que possuem em relação a isso: Objetivos correspondentes. Muitos dos objetivos alcançáveis com as atividades de expressão artística coincidem plenamente com os estabelecidos na ASC, como o desenvolvimento da expressão, comunicação ou capacidade criativa. Capacidade de motivação. A dimensão lúdica associada à

expressão artística, bem como o elevado grau de satisfação relatado pela sua prática, faz com que este tipo de atividades possua uma forte capacidade convocatória, podendo ser utilizadas como centros iniciais de interesse para a implementação de processos de ASC. Dimensão grupal. A realização de determinadas atividades artísticas implica ou permite desenvolver um trabalho coletivo intenso e contínuo.

A segunda dimensão apresenta a Animação Sociocultural como um instrumento da Arte e da educação artística (enfoque instrumental):

O ponto de partida é a arte e dela se recorre à ASC para fazer uso de sua metodologia ativa, sua capacidade motivadora e suas possibilidades socioeducativas para disponibilizar a arte a todos, por meio de estratégias participativas, recreativas e grupais. Desta forma, as funções da Animação mudam completamente e visam motivar a população para a arte, educando a sua sensibilidade e formando o seu sentido crítico, contribuindo, em última instância, para o desenvolvimento de uma procura cultural que garanta uma boa aceitação e um ótimo aproveitamento da oferta existente.

Os profissionais ou agentes socioculturais que recorrem à intervenção em territórios e comunidades através das expressões artísticas padecem de um perfil diferente, dependendo do enfoque em que estão situados. Segundo Ventosa (2001, p.23), na perspectiva finalista, a Animação Sociocultural deverá ser o ponto de partida da formação do animador. “Diríamos que aqueles que utilizam alguma expressão artística como recurso para o seu trabalho de ASC são fundamentalmente animadores com alguma formação complementar na expressão artística correspondente”. Pelo contrário aqueles que se servem da Animação Sociocultural como meio educativo para o seu trabalho artístico (enfoque instrumental), normalmente são artistas, criadores ou profissionais da arte, pelo que necessitam de uma formação complementar dentro da Animação Sociocultural. Ambas as dimensões são consideradas como válidas no momento de desenho e projeção de projetos socioculturais que utilizem a arte/expressões artísticas como uma ferramenta de difusão cultural, educativa e social.

Dentro do conjunto de expressões artísticas existentes, a Animação Teatral, a Animação da Leitura, a Animação e Expressão Plástica e a Animação Musical são os exemplos mais comuns de intervenção na Animação Sociocultural através da arte. Todas elas passam pela aplicação de um processo conjunto que aponta para o contato e a experimentação, a convocatória da via da espontaneidade e da liberdade, da criatividade e da busca da inovação e

da recreação como anseio de construção, através da escuta e participação das pessoas, da reflexão e da partilha de experiências desenvolvidas em contextos socioculturais distintos.

CAPÍTULO II

Desenvolvimento Comunitário

1. Comunidade, processo comunitário e participação

1.1. Comunidade e processo comunitário

Quando pensamos no conceito de comunidade, percebemos que o mesmo é associado, segundo Marchioni (1997), a um grupo de pessoas que habitam num determinado território e que tem interesses, problemas comuns e partilham um sentimento de pertença a um mesmo sistema cultural (*apud* Lopes, 2008, p.372). Este território é ainda um espaço de realidades sociais díspares e poderá ser alvo de uma construção de soluções conjuntas para resolver problemas de ordem social, cultural, política e educativa. Assim, Marchioni (1997) afirma que “o território, portanto, deixa de ser uma dimensão urbanística e adquire uma nova espessura, algo corpóreo, físico e real (...)” (*apud* Lopes, 2008, p.373).

Bauman (2003, p.7-11), enuncia que há palavras que guardam sensações, e que comunidade é uma delas. Isto porque, comunidade sugere uma coisa boa, é bom “ter uma comunidade”, é bom “estar em comunidade”.

A comunidade transmite confiança, conforto, segurança, sentido de boa vontade e quando nos afastamos dela, pelos maus caminhos e más vizinhanças culpamos a sociedade como principal suspeito (recorremos em forma de parênteses a Morin (2005, p.150), para explicitar a diferença entre os dois conceitos – comunidade e sociedade. Morin afirma que as sociedades históricas e contemporâneas são um misto entre sociedade e comunidade, e por isso define sociedade (*Gesellschaft*) como, “uma entidade no seio da qual há interações que podem ser rivalitárias ou conflituosas, em que a ordem é mantida pela lei e pela força” e comunidade (*Gemeinschaft*) como, “um conjunto de indivíduos ligados afetivamente por um sentimento de pertença a Nós”). Regressando a Bauman, esta promessa de que a comunidade é um paraíso (perdido ou ainda esperado), transmite uma ideia de liberdade e de sonho para as pessoas que veem a sua comunidade como refúgio. No entanto, viver em comunidade tem o seu próprio custo, o fechar as janelas às pessoas fora da comunidade, o não falar com estranhos, o resguardo comunitário, produz uma comunidade imaginada (dos sonhos) que não corresponde à realidade comunitária propriamente dita. Pressuposto, segundo Bauman (2003, p.10),

o preço é pago em forma de liberdade, também chamada “autonomia”, “direito à autoafirmação” e “à identidade”. Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade. A

segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito.

Desta forma, não é só a segurança e a liberdade que estão em jogo pois, segundo Geoff Dench (*apud* Bauman, 2003, p.56), um dos motivos que leva a que as pessoas fujam da sua própria comunidade parte da ideia de que comunidade significa “obrigação fraterna”, onde se partilha vantagens entre os indivíduos, sem ter em conta o talento ou a importância que cada um possui. Dench afirma que,

esse traço por si só faz do “comunitarismo” “uma filosofia dos fracos”. E os “fracos”, diga-se, são aqueles indivíduos *de jure* que não são capazes de praticar a individualidade de facto, e assim são postos de lado se e quando a ideia de que as pessoas merecem o que conseguem obter por seus próprios meios e músculos (e não merecem nada mais que isso) toma o lugar da obrigação de compartilhar.

Não obstante, entendemos que o ser humano nasce para viver numa relação de proximidade com outros seres humanos, independentemente das adversidades que resultam dessa própria relação, pois reconhecemos que ao longo da nossa vida deparamo-nos com imensos problemas de ordem pessoal e coletiva (problemas em sociedade – o meio do ser humano), que nos impedem de viver como imaginávamos e, por isso, recorremos a maior parte das vezes ao nosso instinto que nos leva a escolher outros caminhos e nos leva a abandonar os mais débeis quando estes demoram demasiado tempo a recompor as suas vidas, o que cria o tal egocentrismo vigente nas sociedades contemporâneas. Por isso, concordamos com Morin (2005, p.150), quando afirma que os egocentrismos individuais e as relações de interesse causam a desintegração de uma existência de solidariedade e responsabilidade por parte dos indivíduos que vivem numa determinada comunidade. Concordamos também com Bauman (2003, p.133-134), quando afirma que “há tarefas que cada indivíduo enfrenta, mas com as quais não se pode lidar individualmente”, e para tal, devemos reconhecer que a distância, a separação entre as pessoas e o descontrolo sobre as condições que enfrentamos nos desafios da vida, tornam, de uma forma difícil, a execução dessas tarefas. Pressuposto, é aqui que a comunidade faz falta, é aqui que a comunidade deve intervir coletivamente através do cuidado mútuo e da interação entre todos e é aqui que a comunidade “dos sonhos” deve ser construída, de forma que todos tenham protagonismo e vejam os seus objetivos e interesses comuns cumpridos de forma solidária e responsável.

Neste sentido, a comunidade não se considera só como um meio malicioso, onde o viver em comunidade significa viver num acordo mútuo entre quem lidera e quem é liderado, onde existem regras, restrições, imposições, solidão e descontentamento, mas sim, num meio de oportunidades sociais e aprendizagens educativas valiosas. Segundo Ware (1986), a comunidade “é uma aglomeração de pessoas relacionadas entre si que contam com recursos físicos, pessoais, de conhecimento, de vontade, de instituições, de tradições, etc. É como uma totalidade orgânica que se desenvolve internamente” (*apud* Lopes, 2008, p.373). Portanto, viver em comunidade visa “desenvolver o sentido de pertença e de afirmação da identidade com total respeito pelas manifestações de pluralismo político, cultural, religioso, próprio da vida comunitária” (Lopes, 2008, p.372). A comunidade, termo utilizado para designar diferentes realidades sociais como as do bairro, conjunto de municípios, conjunto de povos que falam a mesma língua, etc. (Lopes, 2008, p.372), tem sido alvo de projetos e programas que procuram o bem-estar comum e a coesão social, tendo como objetivo o melhoramento da qualidade de vida das populações. Logo, “quanto maior o suporte social recebido, maior é a qualidade das relações sociais, a autoestima, a satisfação de vida e, conseqüentemente, maior é o sentimento de comunidade” (Elvas e Moniz, 2010, p.453).

Para concretizar esse objetivo, colocando a ênfase na vertente social, é necessário encontrar estratégias de intervenção comunitária que se direcionem à população numa ótica de melhoria das suas vidas (uma delas é a Animação Comunitária, tema que iremos abordar no final deste capítulo) e ter em conta o processo comunitário, fundamental para uma implicação comunitária real, assunto que articulamos de seguida.

De maneira que o processo comunitário se reflita de uma forma mais equilibrada, compreende-se que a palavra comunitário se desdobra em duas conceções diferentes, sendo que podemos assumir a comunidade como destinatária de programas, projetos, etc. e podemos assumir a comunidade como protagonista do processo que se quer implementar (Marchioni, 2007, p.12). Entende-se então, que entre destinatária e protagonista existe uma grande diferença, pois uma coisa é participar em programas definidos, destinados à população e outra coisa é participar como protagonista em programas por definir, construídos com e pela população, mesmo que nos dois casos, os programas sejam incentivados pelas adversidades sociais de determinada sociedade. No entanto, observamos que as duas conceções são possíveis e convivem no mesmo espaço.

Marchioni (2007, p.13-14), encara o processo comunitário como um processo de melhoria da realidade, partindo da premissa de que toda a realidade é melhorável, e como um

processo de melhoria das condições de vida de uma comunidade. Refere também que o processo comunitário não é um termo estanque, é um processo contínuo e que não se deve esgotar no tempo através da concessão de apenas um programa ou iniciativa. Este processo caracteriza-se por:

Implicação/participação da população como um todo que vai assumindo o seu progressivo protagonismo no processo e a organização do mesmo.

Envolvimento ativo das diferentes administrações, começando (...) com a administração local (...).

Uma utilização equilibrada e coordenada dos recursos existentes, ou seja, um papel ativo dos diversos profissionais, de forma a contribuir para o desenvolvimento e globalização do processo comunitário.

Neste sentido, tendo em conta as características referidas, que nos indicam os três protagonistas fundamentais num processo comunitário, nomeadamente a população, as administrações e os profissionais do trabalho comunitário, percebemos que o processo deverá partir daquilo que já existe, sejam as condições sociais como os recursos que a comunidade tem, de forma a transformar a realidade. Assim, deve-se coordenar esses recursos a partir de uma organização conjunta entre serviços públicos e associações de cidadãos (de caráter não lucrativo) que atuam na comunidade e a representam, pois, uma intervenção comunitária deverá fazer-se por um conjunto de pessoas e não levada a cabo por pessoas individuais.

Para isso, alguém terá de tomar iniciativa. Marchioni (2007, p.16), afirma que o governo municipal, ou seja, os municípios/câmaras municipais devem tomar iniciativa para iniciar um processo comunitário, pois são eles que detêm a possibilidade de abertura de canais de participação ativa e devem ser os primeiros interessados em promover um processo de melhoria da realidade comunitária. Para além destas questões, possuem recursos técnicos e humanos qualificados que devem ser destacados para tais processos e programas de intervenção. O mesmo autor, mostra ainda que a iniciativa do processo poderá ser proposta por um grupo de cidadãos que sejam representados por algum organismo ou plataforma, ou seja, proposta pela comunidade e refere que essa possibilidade é válida, mas, terá de haver parcerias e colaboração por parte das administrações, pois sem esse apoio muitos programas serão impossíveis de ser realizados. Por fim, Marchioni alude também a possibilidade de a iniciativa ser assumida por técnicos de diferentes recursos, ou seja, profissionais de áreas distintas que consideram que é importante ir transformando/modificando realidades, sendo que se os mesmos tomarem essa

iniciativa terão de ter em conta os interesses e preocupações tanto das administrações locais como dos cidadãos, ao mesmo tempo. Assim, concordamos com Marchioni (2007, p.17), quando nos diz que em “qualquer dos três casos, levanta-se a necessidade de um novo processo que requer a contribuição dos três protagonistas, cada um no seu papel e todos eles corretamente relacionados num processo que é ao mesmo tempo dinâmico e dialético.”

Marchioni alerta ainda para o facto de o processo comunitário se constituir num caminho impreciso, ou seja, não é linear nem ascendente, pois haverá momentos de avanço e momentos de retrocesso, momentos de sucesso e outros de fracasso porque cada comunidade é diferente, não existem duas comunidades iguais, e por isso, esses momentos permitirão a avaliação do progresso e permitirão perceber os resultados e o impacto do processo. É então fulcral que haja uma implicação entre os três protagonistas para que, em primeiro lugar, o desenvolvimento comunitário seja mais evidente, afetivo, relacional e realista, materializando-se em trocas e ações participativas que sucedam de práticas inclusivas e integradoras, não deixando ninguém excluído, e em segundo lugar, para que se produzam elos de ligação democráticos em todo o processo onde os três protagonistas passam pela avaliação conjunta dos resultados, passam pela criação desses resultados e passam pela construção de soluções conjuntas para os problemas comunitários.

Por conseguinte, o processo comunitário que é dinâmico (porque se desenvolve de diferentes maneiras no tempo e no espaço) e dialético (pois implica a relação entre os tais protagonistas que temos vindo a falar), só é praticável se tivermos em atenção dois aspetos: a audição e a participação (tema que abordamos de forma mais concreta no tópico seguinte). Então o poder de escuta/escutar torna-se essencial quando falamos em comunidade. Para além de ser por si só uma metodologia participativa, acarreta toda uma perceção em torno dos termos compreensão e acordo. É importante escutar para que todos entendam as opiniões e propostas individuais de um determinado grupo, pois só desta forma é que é possível potenciar o sentimento de comunidade e o sentimento de pertença, ideia que o processo foi contruído por todos e que o resultado é de todos. Para isso, insistimos que o processo comunitário é um processo contínuo e de aprendizagem entre todos, sendo que deve ser levado por uma metodologia (uma maneira de fazer as coisas) atrativa, interessante e objetiva. Rematando, Marchioni (2007, p.25), diz-nos que “um dos princípios inspiradores do trabalho comunitário (...) é que ninguém é excluído no processo: quem não quer, que se autoexclua. Mas, não poderá dizer que foi excluído”.

1.2. Participação: a forma possível

Resultado da relação e interação entre diferentes pessoas, associações, serviços e grupos que atuam no processo comunitário, surge o termo implicativo e fundamental numa discussão sobre desenvolvimento comunitário: a participação. Ao longo do documento temos vindo a abordar a importância da participação na Animação Sociocultural e, para tal, torna-se de tal ordem lógica e pertinente explicitar o seu conceito e dimensão.

Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora (2008, p.598), participar significa “associar-se”, “tomar parte em”, “ser parte de”, “integrar-se em”, expressões ligadas a uma participação de nível social, comunitário e associativo.

Na mesma linha, Ventosa (2016, p.95-96), refere que o conceito de participação na etimologia latina, significa *participatio/onis*, “tomar parte”. Acrescenta ainda, baseando-se no Dicionário da Real Academia Espanhola e no Dicionário de María Moliner, a esse sentido etimológico outros três significados de participação, nomeadamente:

Comprometer-se: esse significado reforça e aprofunda o já mencionado de “tomar parte em algo”, no sentido de “estar entre os que fazem” (...). Eis aqui a primeira caracterização e a mais importante, do sujeito participativo como aquele que atua ante os sujeitos passivos, que não atuam. O primeiro traço definidor de participação, portanto, é a ação.

Compartilhar: o segundo traço definidor de participação é a sua dimensão social. Aprende-se a participar em grupo. O grupo, portanto, é o âmbito, espaço ou contexto de aprendizagem necessário da participação.

Comunicar: o terceiro traço caracterizador da participação é a interação com os demais. A dimensão relacional e comunicativa da participação, por consequência, também terá que ser considerada na hora de desenhar uma didática da participação.

Para Ander-Egg (2011, p.423), a participação “não é algo que se conceda”, trata-se de um direito de todas as pessoas para decidir o seu próprio destino e para tal, todos os programas/atividades que promovam a participação devem respeitar as diferenças de cada indivíduo. Impor uma forma única de participação, independentemente dos casos, momentos e ocasiões, é negar a essência do seu conceito. “Nesse sentido não existem fórmulas ou receitas de participação: é um caminho que se faz caminhando, mas sabendo para onde se quer ir e aprendendo a caminhar” (Ander-Egg, 2011, p.424). Por conseguinte, participação concebe-se como uma metodologia de trabalho que implica a capacidade de diálogo e comunicação. Numa

análise sobre o conceito, o mesmo autor, que defende que *se aprende a participar participando*, identifica a existência de três formas e seis níveis de participação distintas.

Formas de Participação	
Participação Espontânea	Ocorre quando existe um impulso/iniciativa por parte de um grupo/coletivo para participar numa ação conjunta.
Participação Obrigatória	Ocorre quando um determinado grupo, que se encontra desinteressado, enfrenta uma situação de participação organizada por mecanismos institucionais.
Participação Induzida	Ocorre quando um conjunto de atores externos (animadores, educadores sociais, etc.) promovem a participação de um coletivo, de forma a integrar num projeto ou programa de interesse para o mesmo.
Níveis de Participação	
Participação Passiva	Informação: significa proporcionar vários dados relacionados com qualquer questão ou problema que esteja induzida no grupo.
	Inquirir: pedir às pessoas que expressem o seu ponto de vista e opinião sobre o problema, sendo que os responsáveis do programa atuam perante os seus próprios critérios.
Participação Ativa	Pressão: a participação expressa-se mediante a pressão exercida sobre aqueles que tem o poder de decisão.
	Cooperação: a participação consiste num processo de envolvimento entre os grupos, que colaboram em projetos ou atividades pensadas desde o momento inicial.
	Cogestão: o grupo envolvido no programa participa no processo geral em conjunto com a entidade promotora que, de alguma forma, tem o poder de decidir em última instância.
	Autogestão: as pessoas envolvidas no grupo participam com poder de decisão no estudo, investigação, diagnóstico, programação, execução e avaliação do "seu" programa. A autogestão representa o mais alto grau de participação: todos os participantes podem decidir sobre seus próprios assuntos.

Quadro 1 - Formas e níveis de participação por Ander-Egg (2011, p.424-425), (elaboração própria).

Nesta perspetiva, é possível observar que podemos avaliar a participação de um grupo/indivíduo mediante a sua colocação num quadro de passividade ou atividade. Na mesma linha de pensamento, Arnstein (1969, p.217), formulou um esquema para classificar modelos de participação tendo em conta o nível de envolvimento do cidadão. Nesse esquema, Arnstein, identificou, num sentido crescente, de baixo para cima, duas situações que não são reconhecidas como participação, três situações de *tokenism* (níveis de concessão mínima de poder) e três situações onde poderá existir algum poder de decisão por parte dos cidadãos, podendo de alguma forma, negociar com o poder superior.

8	Controlo do cidadão	Graus de poder do cidadão
7	Delegação de poder	
6	Parceria	
5	Apaziguamento	Graus de <i>Tokenism</i>
4	Consulta	
3	Informação	
2	Terapia	Não Participação
1	Manipulação	

Quadro 2 - Oito degraus numa escada de participação cidadã por Arnstein (1969, p.217), (adaptação própria).

Este modelo reflete-se na problemática de existir diferentes níveis de participação onde existem situações em que as pessoas estão envolvidas e incluídas em processos participativos, mas não tem qualquer poder de influência nas tomadas de decisão. Na esteira, encontra-se Ander-Egg (2011, p.420), quando nos apresenta o conceito de pseudoparticipações, que no fundo “procura que as pessoas façam o que foi decidido num outro nível”.

Desta forma, a participação, conceito onnipresente, é o reflexo de uma sociedade globalizada que reconhece o seu valor, mas ao mesmo tempo, parece não se interessar pela sua condição. Uma visão de que participar basta para resolver problemas, é particularizar e reduzir a sua complexidade. No entanto, concordamos com Marchioni (2007, p.26), que nos refere que “o processo comunitário é um processo participativo. Sem participação não há processo, não há trocas reais”, ou seja, a partilha comunitária não deve ser olhada numa perspetiva de produto, resultante de decisões de outros, onde nós seremos sempre alvo de receção das consequências dessas decisões. Por isso, quando refletimos que a sociedade reconhece o valor da participação, mas ao mesmo tempo a desvaloriza, apresentamos uma ideia de que, segundo Marchioni (2007, p.26), “hoje em dia poucos participam em muitas coisas, e muitos em nenhuma”, o que significa que uns assumem a responsabilidade de decidir e outros delegam, criando situações de hierarquia difíceis de desenraizar na sociedade contemporânea. Esta dependência que resulta de uma relação entre os poderosos (decisores) e os desprovidos de poder (recetores) é uma forma de manipulação que, numa sociedade democrática, não contribui para a promoção de uma participação real, incisiva e inclusiva. Assim, nesta sociedade que consideramos ser democrática, onde supostamente todos temos acesso e participamos no sistema, podemos questionar se essa premissa é realmente liberal ou se afinal, estamos a lidar com uma sociedade de poder e de troca de favores, isto é, estaremos perante “uma linha democrática (...) que reconhece às elites a capacidade de iniciativa e transformação social”, que tem como objetivo

“(…) não aumentar a participação efetiva dos dominados que dão corpo à “massa inarticulada” que por si própria não consegue levar a cabo qualquer iniciativa” (Carvalho, 2014, p.43).

Segundo Baptista (2010, p.496), a “(…) democracia carece de uma conceção socialmente partilhada de justiça assente num ideal mais abrangente e profundo do que a mera igualdade política”, daí destacarmos o conceito de equidade como um dos princípios que estão na base do bom funcionamento da democracia.

Neste sentido, para que a participação dessa “massa inarticulada” de que Carvalho nos fala, seja efetiva, devemos ter em conta que, segundo Robirosa, a participação deve ser cada vez mais democrática na tomada de decisões e deverá basear-se em negociações de pontos de vista, interesses/objetivos, de ideias, opiniões e propostas de soluções. “Democratizar não significa eliminar as diferenças nas bases de poder, mas otimizá-las nas divisões compartilhadas do trabalho” (*apud* Ander-Egg, 2011, p.418).

Já que refletimos sobre a participação num contexto de democracia, podemos ainda falar sobre a participação num contexto de cidadania, ou seja, participar para a cidadania. Pressuposto, a participação neste sistema de hierarquia de poderes está associada a barreiras e entraves que não permitem, muitas das vezes, que indivíduos se tornem cidadãos participantes na sua sociedade. Segundo Fernández (2008, p.131), o exercício de cidadania pressupõe algumas consequências que poderão ser devastadoras para o funcionamento da sociedade, consequências essas relacionadas com políticas governamentais:

São conhecidos os efeitos perniciosos para o exercício da cidadania de determinadas formas de governo que ativam e constroem mecanismos e estruturas que sufocam tanto as atitudes positivas dos cidadãos como os direitos dos mesmos a participar como tais. Um indicador disto, vem determinado pela capacidade de determinados modelos de organização social e os sistemas do governo que surgem no seu seio, estrangulam e asfixiam a capacidade da ASC e de outras praxis de ação capazes de gerar causas, estratégias e processos de participação, principalmente a nível micro social.

No quadro que se segue, Fernández, identifica e acrescenta algumas das causas de restrição da participação.

ATITUDES DE EXCLUSÃO	GLOBALIZAÇÃO CONVERGENTE	GLOBALISMO INTEGRACIONISTA
ETNOCENTRISMO Étnico e Cultural	UNIÃO em, pela e para a DIVERSIDADE	DESTRUIÇÃO da diversidade
RACISMO	RESPEITO PELO OUTRO	ACULTURAÇÃO assimilacionista
OBJECTIVAÇÃO manipuladora	DIÁLOGO/ENCONTRO/ MISTIÇAGEM	IMPOSIÇÃO autoritária
PARASITISMO SOCIAL	PARTICIPAÇÃO RESPONSÁVEL	PASSIVO consumista
PARTICULARISMO COLECTIVISMO	CONSTRUIR COMUNIDADE	AUTODEFESAS individualistas radicais
ROTURA DO VÍNCULO SOCIAL	CRIAR CIDADE Cívicas	MUNDIALIZAÇÃO uniformizante
↓	↓	↓
INDIVÍDUOS NÃO SOLIDÁRIOS	CIDADÃOS	SÚBDITOS
↓	↓	↓
MARGINALIZAÇÃO EXCLUSÃO	PARTICIPAÇÃO CIDADANIA	RENÚNCIA do direito à DIFERENÇA

Figura 1 - Três condições condicionadoras da participação da cidadania na sociedade globalizada e da diversidade por Fernández (2008, p.133).

Com análise do quadro observamos que as colunas da esquerda e da direita configuram e ativam mecanismos e situações que dificultam o exercício da cidadania, enquanto que a coluna do meio, pelo contrário, gera condições que o facilitam. Com esta observação, compreendemos que um quadro favorável ao exercício de uma democracia real só poderia estar presente num contexto de diálogo e construção comunitária, remetendo-nos para a segunda condição (coluna do meio). A Animação Sociocultural, neste contexto, é uma estratégia valiosa para intervir na primeira condicionante (coluna à esquerda) e na terceira condicionante (coluna à direita), de forma a “gerar, ativar e desenvolver condições e estratégias de aprendizagem e de ação participativa e associativa, assim como estruturas sociais, culturais, educativas e de desenvolvimento comunitário” (Fernández, 2008, p.133).

Segundo Fernández (2008, p.134), existem ainda outros sistemas de organização social que impedem de alguma forma, o exercício pleno da participação cidadã, sistemas que surgiram pelo mundo globalizado e pela diversidade global cultural, social, educativa e política que cada cidadão, em cada país diferente vive. São eles, o sistema assimilacionista e sistema multiculturalista. O assimilacionismo como modelo de organização social, “(...) inspira e

promove o sistema de assimilação. O assimilacionismo procura a uniformização cultural e social de indivíduos e povos através de mecanismos de absorção e eliminação da pluralidade e diversidade”. O autor afirma ainda que este modelo, “tem promovido todas as dinâmicas colonizadoras, e, com isso, a destruição da grande riqueza cultural de muitos grupos e povos”. O sistema multiculturalista, pela sua essência conceptual, poderia constituir uma forma vantajosa de viver em sociedade, mas este sistema por si só, é desvantajoso na medida em que olha para a identidade de um grupo geral, ao invés de olhar para o indivíduo como uma pessoa singular, com características diferentes e com uma identidade única e não semelhante a outra qualquer. O multiculturalismo, defende por um lado, uma sociedade multicultural onde todas as culturas são respeitadas (a nível conceptual), mas por outro lado, na prática, despreza e estrangula o direito à diferença dos indivíduos, promovendo mecanismos e processos de assimilação. Segundo Fernández (2008, p.136), este modelo produzirá,

choque, separação, luta e fragmentação social, em lugar de suscitar respeito, aceitação e mestiçagem do diferente e do diferente, como são todos aqueles que promovam diálogo, interpenetração e encontro entre indivíduos e grupos de etnias e culturas diferentes, no sentido que reivindica o interculturalismo como modelo e sistema de ação social.

Surge então uma nova exigência de um sistema que seja mais justo, igualitário e funcional, o sistema interculturalista. A vivência intercultural possibilitará que todas as sociedades, principalmente as mais devastadas socialmente, vivam convivendo com o outro e não apenas coabitando. Nesta convivência interpessoal, unem-se laços educativos, sociais e culturais mais fortes e criam-se formas de participação e autonomia mais autênticas no que diz respeito aos direitos e deveres dos indivíduos, às suas preocupações sociais e ao seu modo de estar, pensar e agir. “O interculturalismo oferece causas teóricas e práticas para promover o encontro na diferença, de modo que a diversidade se converta num potencial valioso de convivência” (Fernández, 2008, p.139). Nesta perspetiva, a Animação Sociocultural tem nas suas mãos o poder de intervir na construção de uma cidadania universal, isto porque, “a natureza da ASC é precisamente dotar a pessoa como membro real dum grupo e duma sociedade de recursos para participar de maneira real e não só protocolada”. A Animação Sociocultural converte-se num “instrumento conceptual e prático para ajudar a pessoa a configurar-se como membro livre, autónomo e responsável do grupo e como tal, membro – cidadão da sociedade universal” (Fernández, 2008, p.141).

É nesta relação interativa e participativa de que a Animação Sociocultural se apropria, sendo que o globalismo, a assimilação e as más práticas políticas relativas à abertura dos diferentes canais de participação são de certa forma destruídas pela metodologia da convivência, do trabalho comunitário, do saber fazer, saber ser e saber estar que a Animação Sociocultural pretende transmitir para deste modo, afirmarmos a nossa posição enquanto sociedade unida e libertadora que poderá viver naquilo que podemos chamar de uma utopia de cidadania universal.

Contudo, não podemos tomar uma posição de extremos, nem ser excessivamente positivistas pois, segundo Marchioni (2007, p.27), “dizer ou pensar que toda a comunidade participa não é uma utopia, mas sim uma estupidez”. Sendo o trabalho comunitário um processo aberto e flexível, que não exclui a ninguém a possibilidade de participar, deve reconhecer que nem todas as pessoas participam, mas deverá adaptar-se e aceitar todas as pessoas que num primeiro momento não participavam, e que por alguma iniciativa ou impulso começaram a participar. Por isso, afirmamos que o processo comunitário estará sempre em metamorfose, tanto pelas advertências e desafios durante o próprio processo, como pelo aumento de pessoas que entram no grupo e se interessam pela participação com o mesmo. Agora, é necessário pensarmos que uma comunidade não participa de forma e maneira iguais, e o fenómeno da não participação, muitas vezes, passa pela desinformação e pelo facto de os indivíduos não saberem como participar. Acreditando na premissa de que para participar é necessário saber como participar e para tal, devemos aprender a participar, concordamos com Ventosa (2016, p.99), quando nos incita que o conceito de participação “é de natureza axiológica e, como tal, por pertencer ao mundo dos valores, para poder chegar a assimilá-lo, há que experimentá-lo ou vivenciá-lo”. O mesmo autor, acrescenta ainda, que na aprendizagem da participação,

não só existem conteúdos procedimentais, mas também atitudinais, posto que, para poder participar, além de saber fazê-lo deve-se querer fazê-lo. Finalmente, e uma vez realizado tal processo prático e vivencial, se poderá chegar a refletir sobre ele com o intuito de tirar conclusões conceituais.

Desta forma, Ventosa, tendo como base Parcerisa, explicita três tipos de conteúdos que requerem diferentes tipos de estratégias de aprendizagem.

Conteúdos conceituais	Constituídos por “conteúdos factuais (acontecimentos, datas, eventos) e conceitos propriamente ditos (definições, fórmulas ou qualquer outra noção de carácter abstrato). Enquanto os primeiros requerem memorização e recordação para serem assimilados, os segundos são aprendidos mediante a compreensão e a posterior aplicação a diferentes contextos.”
Conteúdos procedimentais	“Requerem exercícios para serem aprendidos (a participar só se aprende participando), seguidos da reflexão sobre a prática (participação como práxis) para poder consolidar o aprendido. Essa modalidade de aprendizagem (...) é a que adquire maior protagonismo na hora de aprender a participar.”
Conteúdos atitudinais	“Entendidos como conjunto de valores ou disposições perante determinadas situações sobre as quais temos de atuar (...). Um tipo de aprendizagem que, segundo Carreras e outros, passa por três etapas: o descobrimento, a incorporação e a realização (...) para aprender a participar de forma eficaz, é necessário cultivar uma atitude positiva ante a participação, de maneira que esta seja vivenciada ou experimentada como algo valioso.”

Quadro 3 - Conteúdos para a aprendizagem da participação por Ventosa (2016, p.100), (elaboração própria).

Compreendemos então, que para uma aprendizagem da participação, para além da ação, o ato de atuar, de fazer, envolver e interagir, é necessário haver motivação que passa por um conjunto de atitudes e comportamentos que tem de ser levados a cabo quando se ensina a participar em conjunto. A motivação passa pelo reconhecimento da imagem que cada um tem de si mesmo, e do que podemos vir a ser ou a chegar, dependente dos sucessos e fracassos da vida num processo contínuo e não adquirido (autoconceito), passa pela receção de propostas equilibradas e reais que sejam interessantes e percebidas por quem participa (proporcionalidade percebida), passa por estipular objetivos claros e que não levem à frustração dos participantes (clareza dos objetivos a alcançar) e passa por várias estratégias de motivação que facilitem a participação (Ventosa, 2016, p.123-125).

Consequentemente, a confiança, o respeito, a recompensação, a inovação, o entusiasmo, a valorização do interesse do outro e a compreensão passam a ser conceitos que tem de ser aplicados na hora de ensinar a participar, principalmente quando quem ensina é um educador e/ou animador.

Neste constante pensamento sobre a participação, nunca é demais relembrar a Animação Sociocultural, já enunciada neste tópico, como disciplina norteadora de uma didática de participação, isto é,

um tipo de educação (social) que traz consigo uma determinada maneira de motivar e ensinar a participar mediante a implicação dos destinatários na realização de projetos socioculturais de seu interesse, com o fim de liberar suas capacidades.

Desta forma, reconhecendo que a participação é um processo social, cultural, educativo e comunitário, devemos tratá-la como principal metodologia de intervenção, principalmente quando falamos do contexto comunitário, daí o título deste tópico: “Participação: a forma possível”. Em suma, o processo comunitário só é real quando há participação real e numa ótica de *animus* (pôr em relação), criando movimentos/ações participativas, e *anima* (dar sentido), criando sentidos para a participação, torna-se como elemento fundamental de uma intervenção pela Animação Sociocultural.

2. Animação Comunitária e desenvolvimento comunitário

Depois de uma análise sobre os conceitos de comunidade, processo comunitário e participação, não faria qualquer sentido apresentar os mesmos sem contextualizá-los no universo da Animação Sociocultural (como temos feito de forma pontual ao longo dos tópicos acima desenvolvidos) e num próximo capítulo enquadrá-los no universo da Animação Musical, pois entendemos que esta investigação deverá proceder e recorrer sempre a uma relação entre capítulos e entre conceitos.

Se constataremos o facto de que “a ASC é uma estratégia de intervenção que trabalha para um determinado modelo de desenvolvimento comunitário” (García, 2004, p.293), entendemos que uma intervenção feita pela animação em contexto comunitário terá de passar pela promoção da participação e dinamização social onde os indivíduos devem ser capazes de gerir e direccionar os seus próprios recursos. Como temos vindo a refletir, a Animação concebe-se como uma tomada de consciência de uma mudança pessoal e estrutural tendo em conta um processo comunitário dialético e dinâmico entre os três protagonistas que o constituem, a população, a administração e os técnicos profissionais. Segundo García (2004, p.293), este desenvolvimento comunitário deverá partir de uma articulação da sociedade onde o “Estado, mercado e setor terciário, trabalhem de forma complementar e onde a solidariedade exista no interior de cada um deles”. Assim, a autora (2004, p.294), alerta para uma necessidade de fortalecimento da sociedade civil, que significa “conceber os sujeitos como os autênticos protagonistas do seu desenvolvimento”, e aponta quatro diferentes fases/níveis essenciais para tal concretização: “1) Consciencialização das carências e necessidades. 2) Motivação para procurar as respostas necessárias. 3) Associar-se para levar a cabo as mudanças e transformações. 4) Revelação e comparação para uma divisão adequada e socializações do poder”. Cabe então à Animação Sociocultural procurar, numa ótica de convivência, um clima de responsabilidade, de

pensamento crítico, de comunicação e de envolvimento entre os agentes da comunidade, através da autonomia e protagonismo de cada participante e através da compreensão de que um processo comunitário é um trabalho lento e que deve ser baseado, segundo García Roca (1995) em três aspetos relevantes, “a identidade, reciprocidade, confiança” (*apud* García, 2004, p.298).

Pressuposto, a Animação Comunitária, que segundo Lopes (2008, p.375) integra “a conceção de um modelo de intervenção que visa o *ser, o saber, o saber fazer e o saber estar, para aprender a viver juntos*”, parte da ideia de que todos são capazes de agir, de atuar e de aprender em comunidade e terá como propósito a transformação do tempo livre das pessoas em ações potencializadoras de participação e ações de associativismo (associativismo que integre as pessoas, que interage com elas e não ações de associação de associações que como nos diz Lopes (2008, p.383), servem “para promover diretores associativos a gestores públicos”). Neste sentido, Conde (2012, p.290), refere que um educador de desenvolvimento comunitário (um animador comunitário por exemplo), deverá ter em conta algumas competências específicas do saber e do saber fazer que passam por:

Animador como agente de desenvolvimento comunitário	
Competências Específicas - <i>Saber</i>	Competências Específicas – <i>Saber Fazer</i>
- Conhecer pressupostos e fundamentos teóricos de intervenção socioeducativa e seus âmbitos de atuação; - Conhecer as características fundamentais dos meios sociais e laborais de intervenção; - Conhecer os fundamentos de desenho e usos de meios didáticos para a intervenção socioeducativa; - Conhecer a teoria e a metodologia para a avaliação em intervenção socioeducativa - Conhecer os estádios evolutivos da população com que se trabalha; - Conhecer a teoria e a metodologia para a avaliação em intervenção socioeducativa; - Conhecer os fatores biológicos, ecológicos e ambientais que afetam os processos socioeducativos.	- Organizar e gerir projetos e serviços socioeducativos (culturais, de animação e tempo livre, intervenção comunitária, de ócio...); - Utilizar técnicas concretas de intervenção socioeducativa e comunitária (dinâmicas de grupos, motivação, negociação, assertividade...); - Incorporar os recursos sociais, institucionais, pessoais e materiais disponíveis para levar a cabo o trabalho num determinado âmbito de ação; - Avaliar programas e estratégias de intervenção socioeducativa nos diversos âmbitos de trabalho; - Gerir estruturas e processos de participação e ação comunitária; - Desenhar, aplicar programas e estratégias de intervenção socioeducativa nos diferentes âmbitos de trabalho.

Quadro 4 - Perfil do educador social: animador e gestor-cultural por Conde (2012, p.290), baseando-se no livro "Título de Grado en Pedagogía y Educación Social" (adaptação própria).

Entendemos então que um processo de Animação Comunitária, como em qualquer processo comunitário, passará por um diagnóstico e análise da realidade social e das relações

comunitárias existentes de forma que qualquer animador comunitário consiga desenhar e criar programas de participação feitos a partir da comunidade para a comunidade onde se valoriza sempre uma intervenção para a convivência entre as pessoas. Agora, de forma a despertar essa convivência e a vivência comunitária, a Animação Comunitária inscreve-se assim em três áreas distintas, nomeadamente: a área da democracia real, onde pretende transformar a delegação de poderes incisiva em formas de participação comunitária ativas, a área da ecologia do ambiente, cuidando do espaço físico através da educação de valores, da informação de conteúdos e percepção de problemas do próprio território donde se vive e uma área de “integração” social, onde se reconhece que as sociedades do futuro serão aquelas que permitem a diferença e a diversidade sendo que é nela que reside o desenvolvimento (Lopes, 2008, p.381).

A Animação Comunitária atua também numa perspetiva de desenvolvimento local, conceito próximo do desenvolvimento comunitário, que segundo Lopes e Rodrigues (2019, p.79), significa “um processo de transformação da realidade sustentado na capacitação das pessoas para o exercício de uma cidadania ativa e transformadora da vida individual e em comunidade”. Aqui, o “local” nasce como um âmbito de intervenção e desenvolvimento de programas que valorizem os recursos humanos e materiais, principalmente de caráter endógeno. Assim, esta relação de atuar de dentro para fora é importante na medida em que é difícil mudar com sucesso comunidades gerais (cidades inteiras, grupo de países) e, por isso, o começar no “local”, o intervir no pequeno para ir transformando o grande é uma ideia fulcral para um desenvolvimento local e comunitário mais eficiente. Com as novas realidades político-económicas das sociedades atuais, a exigência do desenvolvimento é ainda maior, no entanto, observamos, segundo Lopes (2008, p.382), que essas sociedades ricas materialmente se apresentam culturalmente mais pobres. Pobres no sentido psicológico e comunitário, onde, segundo Marchioni (2000), “somente uma parte da sociedade poderá realmente gozar das grandes possibilidades que a ciência e a tecnologia, a economia, a cibernética e a informática nos oferecem” (*apud* Lopes, 2008, p.382). Tendo em conta este quadro, a Animação Comunitária é emergente e urgente na anulação destes tipos de desigualdade social, económica, política e cultural.

Findando este tópico, baseando as seguintes linhas em Lopes (2008, p.383), compreendemos que a Animação Comunitária poderá intervir na comunidade através de uma dinamização dos equipamentos públicos, onde a construção de projetos de interesse comum é fundamental, tendo como exemplo a mudança de “normas de funcionamento convencionais de centros de juventude, centros culturais, teatros municipais, museus e escolas, procurando

modelos de gestão partilhada e participada”, através de uma ligação entre a escola e a Animação, programas de ócio noturnos e de prevenção, através da conquista de uma democracia participativa, de decisão diária em vez de uma democracia calendarizada e através da promoção da Animação Comunitária que se concretiza numa cultura de processo e não de produto final, ideia que deverá seguir também o conceito desenvolvimento comunitário como processo prático.

CAPÍTULO III

Animação Musical

Nota introdutória

Numa primeira abordagem a este capítulo, torna-se de tal ordem importante esclarecer duas informações que consideramos pertinentes: a primeira prende-se com o facto de a investigação no campo da Animação Musical não se concretizar numa tarefa simples devido a dois motivos essenciais, a escassez de informação cientificamente rigorosa e direcionada a esta área e o lastro pejorativo associado ao conceito de Animação Musical, marcado constantemente como um conceito ligado ao entretenimento e à ociosidade, numa perspetiva de entendimento generalizado por parte da população e dos profissionais da área da música.

A segunda informação está intrinsecamente relacionada com a primeira e prende-se com o facto de existirem terminologias que se aproximam do conceito de Animação Musical, mas que na realidade estão afastadas da sua finalidade e características. Assim, instigaremos nas próximas páginas a exploração sobre a área da Animação Musical numa ótica sociocultural, com relação à Animação Sociocultural, através de bibliografia e da reflexão das entrevistas semiestruturadas (transcrição completa das entrevistas disponível no apêndice A), realizadas ao longo desta investigação.

1. A música como elemento de intervenção sociocultural

Antes de propormos uma definição para o termo Animação Musical consideramos necessário realizar uma retrospectiva daquilo que será a música e porque esta aparece numa visão de intervenção sociocultural.

Segundo Seeger (2015, p.13), a música é,

muito mais que os sons capturados pelo gravador. Música é uma intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança do que nós chamamos de música), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música. Música é a construção e o uso de instrumentos que produzem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação numa performance. Música é também, claro, os próprios sons, após sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma.

Gohn (2014, p.41), refere que “a música tem sido, por suas características de ser uma linguagem universal e de atrair a atenção de todas as faixas etárias, o grande espaço de desenvolvimento de programas e projetos da educação não formal”, o que nos leva a perceber que a música é um recurso essencial na interação entre grupos e pessoas de diferentes gerações, unificando tanto os artistas que nela participam, bem como a comunidade que se revê nos mesmos.

Segundo Carvalho e Valente (2019, p.149-154), o caráter integrador e interativo da música permite ainda a existência de uma forte relação com o desenvolvimento de valores e competências que as comunidades carecem, por exemplo, a sensibilidade, a coordenação, a capacidade de memorização e a capacidade de concentração, aspetos valorizados com o estudo e prática da música. A música cria bem-estar e realização pessoal e é um elemento bastante recetivo quando se trabalha com diversos grupos, uma vez que subsiste uma maior facilidade de relacionamento, onde todos ensinam e todos aprendem, através da troca e partilha de conhecimento e experiências culturais musicais, proporcionando-se excelentes momentos de educação intergrupar.

Assim, segundo Silva (2015, p.13), a música será algo intrínseco à cultura de uma comunidade, possibilitando a comunicação entre pessoas de diferentes línguas, culturas, estratos sociais e gerações, tornando-se num elemento mediático para a construção de uma ponte entre grupos intergeracionais. A autora refere ainda que um exemplo dessa conexão são as canções tradicionais transmitidas oralmente de geração em geração e que continuam presentes na atualidade como canções que lembram a infância e a aproximação familiar. Segundo Levitin (*apud* Silva, p.13), todos temos uma capacidade inata para aprender qualquer música do mundo, apesar das suas enormes diferenças. Quando nascemos o nosso cérebro tem um desenvolvimento muito rápido e, por isso, ouvir música desde muito cedo ajuda no desenvolvimento das bases que nos fazem compreender a música, daquilo que gostamos na música, o que ela nos faz sentir e como a música nos sensibiliza.

Na esteira encontra-se Ventosa (2016, p.294), que nos apresenta o conceito de neuroanimação, o qual significa “a aplicação bidirecional dos avanços das neurociências no âmbito da animação sociocultural e das pautas dessa disciplina na dinamização do cérebro, a partir de tais descobertas científicas”. Este conceito persegue a reflexão de três diferentes propósitos: a fundamentação científica, que pretende analisar as contribuições da neurociência numa ótica de utilidade para o âmbito da Animação Sociocultural, o desenvolvimento de aplicações (estratégias, protocolos de intervenção), avaliados por resultados comprovados e

validados empiricamente e a Animação Cerebral, isto é, de que forma podemos dinamizar o cérebro através das diferentes ferramentas da Animação Sociocultural (Ventosa, 2016, p.295). Perante o enunciado, a música e, por sua vez, a Animação Musical, concretizam-se numa estratégia de desenvolvimento cerebral que cultiva uma intenção de participar, motivar e criar processos lúdicos e criativos. Segundo Ventosa (2016, p.302), “recentes investigações neurológicas mostram como o ritmo e a música afetam determinadas áreas do cérebro, atuando como estimuladores e fixadores da aprendizagem”. Deste modo, a Animação Musical, seja de maneira recetiva, utilizando a música como auxílio auditivo para ambientar determinados momentos, seja de forma ativa, praticando-a através de jogos rítmicos, canções ou danças, acaba por se constituir numa das atividades mais apropriadas daquilo que Ventosa designa como neuroanimação (2016, p.317). Segundo Weinbergerd (2021, p.5-7), quando alguém ouve uma música, existem várias regiões cerebrais que estão implicadas na perceção dessa música e das emoções que ela invoca, sendo que o próprio cérebro se reajusta para responder com maior intensidade a sons musicais que sejam potenciados por um reforço comportamental, portanto, essas tais envolvências das várias regiões do cérebro evoluirão para além do seu impacto no córtex auditivo, incluindo áreas que são tipicamente estimuladas durante outros tipos de operações cognitivas. Altenmüller (2021, p.18), refere que há muito tempo que se pensa que a música é processada apenas no hemisfério cerebral direito, sendo que investigações recentes indicam que para além do córtex auditivo primário e secundário, as convoluções do lóbulo temporal esquerdo e direito estão também envolvidas no processamento musical cerebral e segundo Jauset (2021, p.34), o córtex pré-frontal, o hipocampo e o lóbulo parietal são também áreas do cérebro que podem ser desenvolvidas por atividades musicais tais como a leitura de partituras, a memorização de melodias, a interpretação musical e a audição musical. Neste sentido, Weinbergerd (2021, p.7), refere que o cérebro processa a música de uma forma hierárquica e distribuída, sendo que,

dentro do córtex auditivo, o córtex auditivo primário, que recebe sinais do ouvido e do sistema auditivo inferior através do tálamo, está envolvido nas fases iniciais da perceção musical; ocupa-se de elementos básicos como o tom (frequência) e o contorno tonal (a sequência de notas que define uma melodia). O córtex auditivo primário muda a sua "afinação" com base na experiência, de modo que o número de células que respondem com a máxima intensidade a sons relevantes e não sonoros aumente. Este reajustamento induzido pela aprendizagem afeta outros processos do córtex em regiões como o córtex auditivo secundário e regiões auditivas associadas,

que podem processar elementos musicais mais complexos tais como harmonia, melodia e ritmo.

Todos nós mostramos, de alguma forma, uma certa sensibilidade musical ao escutar ou a interpretar música e de facto, podemos também analisar o caso dos bebés que, desde muito cedo, mesmo antes de adquirirem o dom da linguagem e da comunicação, mostram uma capacidade excecional de se relacionarem perante a música. Como nos refere Weinbergerd (2021, p.10), “talvez seja por isso que os pais e as outras pessoas comunicam instintivamente com eles como se estivessem a cantar uma canção, usando amplas gamas de frequência e frases melódicas que imitam os sons do bebé. Todas as culturas utilizam esse tipo de comunicação maternal.”

Compreendemos então, que a música, para além de ser utilizada como um suplemento poderoso na intervenção sociocultural, contribui para o desenvolvimento neuro cerebral de um determinado conjunto de pessoas que a recebe e a aplica. Consequentemente, observamos que a sua utilização permite ainda transformar o comportamento social humano, isto porque,

a mesma música que serviu de objeto comunicador, também, assume um papel importante na formação de carácter e, da mesma forma, funciona como ferramenta terapêutica socioeducativa. Percebemos mudanças interpessoais, como melhor relação com as demais pessoas, um maior círculo de amigos, além de melhorar e ajudar nos fatores comunicacionais e expressivos; agindo diretamente nas relações intrapessoais traz mudanças significativas como a perda da timidez, calma, além da sensação de liberdade (Campos, Santos e Santos, 2013, p.128).

No entanto, a música e principalmente a criação ou experimentação musical não foi sempre acessível a todos e ao longo dos séculos evoluiu de diferentes formas tornando-se em alguns momentos, extremamente sofisticada. Passou a ser compreendida como uma disciplina que necessita de ser estudada para ser aplicada, passou a ter uma notação, uma memória escrita (partituras, etc.), e rapidamente criaram-se dois mundos diferentes, o primeiro onde existem pessoas que fazem música, pessoas que escrevem música, pessoas que dirigem música e um outro mundo onde existem pessoas que foram direcionadas para a posição de ouvintes de música, de recetores (Rodrigues, 2021: Entrevista n.º 1 – disponível no apêndice A).

Contudo, estas dimensões evoluíram com o aparecimento de novas investigações, algumas já enunciadas no texto acima, sobre o poder da música em contexto sociocultural e

com o aparecimento de profissionais e áreas que se conjugam numa vontade de gerar a possibilidade de todas as pessoas terem acesso à música, de fazer música, de mexer na música e de se envolverem na música e, por isso, o levar a música a comunidades débeis é urgente (débeis, não significa só marginalizadas, excluídas ou impotentes, significa todas aquelas pessoas que, de alguma forma, nunca tiveram contacto com a criação musical e a experimentação musical, pessoas que podem estar em qualquer território), e, para tal, a Animação Musical, que falaremos de seguida com mais detalhe, poderá corporalizar-se numa excelente metodologia de intervenção e de aproximação musical.

2. Animação Musical: conceito e características

Como explicamos anteriormente, percebemos que a música oferece um vasto conjunto de possibilidades expressivas e o seu enorme potencial recreativo, comunicativo e motivador são algumas das razões que fazem desta área artística, uma das mais utilizadas dentro da Animação Sociocultural. Assim, questionamos: mas o que é que se entende por Animação Musical?

Em primeiro lugar, podemos dividir Animação Musical em duas palavras/conceitos essenciais: animação e musical (música). Animação, como já referimos no I capítulo, segundo a sua etimologia significa por um lado, mobilizar, dinamizar, pôr em relação (*animus*) e por outro significa dar vida, dar sentido ou significado a contextos, momentos e/ou pessoas (*anima*). Perante a matriz da Animação Sociocultural e tendo em conta a sua finalidade objetiva, sabemos que esta disciplina é assumida como didática da participação, isto é, tem como finalidade criar e promover processos participativos nas e com as pessoas. Desta forma, o conceito de Animação Musical, estando intrinsecamente ligado ao conceito de Animação Sociocultural, deverá padecer da mesma finalidade. Por conseguinte, a Animação Musical terá como objetivo criar processos participativos através, claramente, da música. A música, será então o objeto ou o método de intervenção pela qual a Animação Musical se ocupará nas suas práticas para atingir o seu objetivo.

Pressuposto, a música, enquanto instrumento de animação, será um meio ao alcance da comunidade para encarar e enriquecer a sua própria sociocultura e a animação, enquanto instrumento da própria música, supõe o esforço em conquistar a tradição pelo gosto musical e pela experimentação musical, fomentando o sentido crítico e a demanda cultural. Esta demarcação diferencia o uso de qualquer técnica de animação, neste caso a música, de outras conceções de cultura (artístico-patrimonial, democratização da cultura), afirmando-se não tanto

como um produto acabado, um objeto de consumo, mas sobretudo um espaço de participação e desenvolvimento pessoal e coletivo, assente numa política de democracia cultural (Ventosa, 2011, p.44).

Tanto a Animação Musical como a Animação Sociocultural não são construídas apenas de pressupostos teóricos sem qualquer aplicação prática num qualquer contexto de intervenção social, cultural e/ou educativo e para tal, consideramos que a Animação Musical só existe quando o animador está no contexto, percebe o contexto, envolve-se no contexto e adapta-se ao contexto, utilizando a música como forma de chegar às pessoas e vice-versa (Nogueira, 2021: Entrevista n.º 3). A Animação Musical primazia o contacto com o processo, a valorização do processo, a focalização no indivíduo e no grupo, obstante da criação de meros produtos musicais/artísticos consumíveis e de fácil digestão. No entanto, acreditamos que perante o processo, o resultado, que pode ser materializado numa apresentação final, também será deveras importante, mas deixaremos este assunto para o tópico *Processo versus Produto* (ponto 5.1), que falaremos mais à frente.

Perante estas constatações, tornar-se-á necessário realizar uma análise sobre as características da Animação Musical. Para tal, recorreremos a Ventosa (2001, p.28-29), autor que nos dá um especial contributo para a investigação neste tema e que nos diz que a Animação Musical assenta numa perspetiva não formal da prática musical, contrariamente à prática e formação musical formais. Não será disso que se trata nesta investigação, mas sim a forma como o animador musical e a Animação Musical se relacionam com a intervenção sociocultural pela música num processo comunitário onde muitas vezes, as pessoas nunca tiveram qualquer tipo de contacto com a música. Trata-se de promover uma educação ligada ao tempo livre e que seja benéfica e satisfatória para as pessoas. Desta forma, baseando-nos em Ventosa (2001, p.29-30), a Animação Musical convoca:

- **O desenvolvimento da espontaneidade**, a partir da liberdade e sensibilidade de cada um às sugestões, propostas e provocações que a expressão musical oferece.
- **O acesso à criação musical**, estimulando a curiosidade como fonte de exploração e criatividade a partir das possibilidades expressivas da música. O processo de Animação Musical é um processo aberto, na medida em que as pessoas (os destinatários), podem desfrutar da música sem terem necessidade de conhecimentos musicais.
- **A comunicação**, permitindo que haja momentos de interação entre membros de um determinado grupo, através de jogos e dinâmicas musicais.

- **A valorização da capacidade motivadora e provocadora** que a música proporciona ao animador e ao animado, desencadeando processos socioeducativos subsequentes mais dinâmicos e desafiantes.
- **A promoção de uma dimensão lúdica** que a música oferece em todas as suas vertentes, seja ouvir, tocar, cantar, dançar ou dramatizar. Este enorme potencial recreativo representa para a Animação Sociocultural uma fonte inesgotável de prazer e diversão (objetivos fundamentais da educação no tempo livre), assim como um instrumento motivacional eficaz para iniciar os processos socioeducativos posteriores.
- **A complementaridade interdisciplinar**, pois o carácter integrador e integrável da música permite relacioná-la, ao mesmo tempo, com outras técnicas de expressão (teatro, artes plásticas, criação e recreação literária, etc.), oferecendo propostas de trabalho globais no sentido de uma formação integral e permanente das pessoas.

Neste sentido, a Animação Musical é uma metodologia social, na medida em que transporta uma vontade de unir grupos, de promover a interação e a socialização entre grupos, respeitando todas as diferenças sociais inerentes a cada pessoa, é cultural, na medida em que se apoia na identidade cultural musical e valoriza a cultura musical de cada comunidade, incentivando o cultivar de novas raízes culturais e tradições culturais, por vezes, esquecidas e redundantes e é educativa pois promove uma educação transparente, onde cada um ensina e é ensinado musicalmente, onde se aprende a tocar em conjunto e a criar música em conjunto, principalmente. Para além desta relação social, cultural e educativa, consideramos ainda que existem três características principais associadas ao termo Animação Musical, algumas já identificadas ao longo do texto, mas que entendemos ser necessário explicitá-las e afirmá-las novamente.

Intencionalidade participativa: a Animação Musical pretende criar processos abertos e flexíveis de participação, que não excluam a ninguém a possibilidade de participar e que valorizem o sentimento de pertença das pessoas, que através dos seus contributos, participam nos projetos de Animação Musical.

Intencionalidade lúdica: a Animação Musical tem como propósito a aplicação de exercícios, dinâmicas de grupo e atividades musicais que se materializem em contentamento, diversão e motivação, sendo o processo um momento prazeroso.

Intencionalidade criativa: a Animação Musical proporciona a conceção de um espaço criativo, de laboratório musical, de descoberta do nosso próprio universo sonoro, da nossa percepção e identidade musical, de receção de novos universos sonoros e, consequentemente, de respostas sonoras a outros impulsos musicais.

Findando este tópico, definimos então, com base em toda a informação que foi sendo direccionada ao longo do enquadramento teórico desta investigação que, *Animação Musical é uma metodologia de intervenção social, cultural e educativa que utiliza a música como veículo para a criação de processos lúdicos, criativos e participativos com as pessoas e/ou grupos.*

3. Perfil do Animador Musical

Como temos vindo a referir e a insistir, o termo Animação Musical caminha sempre lado a lado com o termo Animação Sociocultural, logo, quando falamos, à partida, no perfil do animador musical não nos podemos abstrair daquilo que será ou daquilo que constituiu os valores, a personalidade, a função e as diferentes competências de um animador sociocultural. Assim, compreendemos que a ideia da conceção de um perfil do animador musical é bastante semelhante ou será baseada na ideia da conceção de um animador sociocultural que utiliza a música como ferramenta metodológica e de intervenção social, cultural e educativa, com vista à promoção da participação dos indivíduos. Deste modo, concordamos com Badesa (2008, p.136), quando nos refere que,

Ao contrário da maioria das profissões, que são bastante técnicas, o animador tem um aspeto humano que o aproxima do educador, do psicólogo e do assistente social. O elemento humano e social faz do animador uma pessoa com especial sensibilidade, formação, prudência, conhecimento das pessoas e sentido da realidade. Cabe ao animador saber se o projeto de intervenção tem impacto no meio em que se realiza ou se não é apenas mais uma oferta de consumo dirigido. O animador está destinado a criar e descobrir valores, valorizando-se e aumentando os valores das pessoas ao seu redor. Além disso, no animador deve haver uma inter-relação entre ser, saber e fazer. A verdadeira raiz da tarefa do animador é se tornar uma pessoa da comunidade e ajudar outros a se tornarem membros da comunidade também. Viver em sociedade é algo que se dá ao homem, é constitutivo dele.

O animador torna-se então o intermediário entre as diferentes pessoas com quem trabalha, sendo que, baseado numa compilação elaborada por Quintas e Sánches (1999), no que concerne

à personalidade, o animador terá que ter maturidade afetiva, autoaceitação, autoconfiança, sentido da realidade e equilíbrio psíquico. Ainda no plano da personalidade, deve sentir-se satisfeito perante as próprias necessidades básicas. No que respeita às aptidões, o animador deverá ter imaginação, dinamismo, flexibilidade e muita organização. Deverá também ter conhecimento e noção dos problemas, assim como reconhecer um fundo teórico para os tentar minimizar. Ele próprio terá que ser um recurso para as atividades de animação. Ao nível das atitudes, é animador quem tem boa vontade e perseverança, quem revela interesse e confiança pelos e nos outros e quem mostra disponibilidade para contribuir com o que lhe for possível fazer, no sentido de melhorar a qualidade de vida das pessoas. Por último, o animador é aquele que, nas relações humanas, privilegia a comunicação e o espírito de colaboração. É aquele que tem o dom da palavra e consegue liderar um grupo, sendo reconhecido pelo mesmo como um líder tolerante e compreensivo. Tendo em conta que o animador deverá ainda privilegiar o sentido de pertença dos grupos com que trabalha, participar na criação de cultura, independentemente da idade (geração), torna-se fundamental para que sejamos protagonistas de uma sociedade que deverá ser intergeracional, comunitária e mais humana.

Na mesma linha de pensamento, o animador musical será o orientador de um trabalho realizado em conjunto que utiliza a música como metodologia principal. No entanto, segundo Ventosa (2001, p.29), “é importante que os animadores e educadores sociais conheçam o mínimo de noções, técnicas e habilidades básicas que a expressão musical oferece como meio de animação e educação no tempo livre”, o que não significa que o animador tenha de ser um especialista em música, um intérprete exímio e que tenha uma imensa técnica instrumental. É necessário sim, possuir uma tal imaginação e noção musical que lhe permita escutar e interpretar vários sons e sonoridades e entender vários estilos musicais e objetivamente, saber aceitar os gostos musicais pessoais das comunidades com as quais trabalha. Assim, necessitará de ter formação musical suficiente para poder utilizar os recursos musicais, instrumentais e rítmicos necessários para os poder aplicar com um determinado objetivo lúdico-educativo e participativo-comunitário, bem como formação específica em metodologia e técnicas de Animação Sociocultural aplicadas ao campo musical. Deverá também compreender que procede perante uma intervenção não formal, onde o seu trabalho será focalizado para todo o processo de criação, transformação e aproximação musical e social, desenvolvendo competências de motivação, participação e comunicação com o grupo. Evidentemente, não se excluem as vantagens de existirem animadores musicais com experiência musical, formação

musical e que toquem vários instrumentos, posição que será sempre valorizada pelo grupo e que se torna um complemento importante para o próprio animador.

Deste modo, apresentamos de seguida um conjunto de objetivos que o animador musical terá de ter em conta aquando da envolvimento num projeto de intervenção de Animação Musical, baseados nos autores Ventosa (2001, p.30), Reis (2010, p.39), nos discursos das testemunhas privilegiadas entrevistadas nesta investigação e na personalidade/função do próprio animador sociocultural:

- Desenvolver o saber escutar, potencializando todos os recursos, ideias e matéria proveniente da comunidade, valorizando o sentimento de pertença de cada pessoa.
- Descobrir as possibilidades que o som, a voz e o movimento oferecem como veículos de expressão de ideias e sentimentos em contextos de grupo.
- Conhecer os componentes básicos da expressão musical numa perspetiva exploratória e introdutória, tendo em conta que deverá ser o mais eclético possível (ser conhecedor de vários estilos musicais, instrumentos musicais, técnicas e metodologias musicais, etc.).
- Relacionar a música com outras áreas de expressão como a dramática, corporal ou plástica, possibilitando o desenvolvimento de processos criativos complementares e a organização de atividades integradas para uma educação interdisciplinar.
- Assimilar os conhecimentos e noções musicais essenciais para recolher, interpretar e ensinar canções e/ou danças populares com uma finalidade lúdica e recreativa.
- Adquirir as habilidades básicas para fazer instrumentos musicais simples a partir de materiais recicláveis ou recursos/utensílios do dia a dia explorando as vantagens na utilização dos mesmos.
- Utilizar a expressão musical como veículo de expressão, criatividade e comunicação com vista a apoiar a socialização dos membros de um grupo, tendo a sensibilidade de transmitir a mensagem artística com paciência e clareza.
- Saber preparar, dirigir e avaliar uma sessão de trabalho relacionada com a música, com uma metodologia adequada de animação e tempos livres.
- Desenvolver o potencial intuitivo.
- Estimular a disciplina, desenvolver a participação ativa e trabalho em grupo através da elaboração de dinâmicas de grupo, exercícios e jogos musicais.

- Reconhecer o cuidado de não abordar a comunidade com condescendência: o animador musical deve transmitir confiança, respeito e empatia e não deve julgar ou discriminar os participantes pela sua condição física, mental ou social.
- Desenvolver a observação e análise crítica da realidade quotidiana tendo em conta a questão da igualdade de oportunidades (dar o palco e voz a todas as pessoas).
- Reconhecer a importância do património cultural em termos de preservação da identidade cultural de um povo/comunidade, explorando o território não só cultural, mas também o território físico onde a comunidade está inserida.

Para rematar, tanto o animador sociocultural como o animador musical são agentes de intervenção sociocultural que devem ter a iniciativa de criar novas estratégias, novos espaços e novos projetos de animação, baseados no paradigma do desenvolvimento comunitário. Os projetos feitos pela comunidade, principalmente, se esta for diversificada a nível etário, terão um impacto não só intergeracional, mas também emancipador, onde as pessoas transformarão a sua forma de pensar, de estar, de saber, de participar, de refletir, de criticar e de interagir com os outros.

4. Tipologia da Animação Musical

Quando nos confrontamos com a expressão Animação Musical, desprovida de contexto e indevidamente explicada ou percebida, caímos no erro de utilizar o conceito com outras finalidades ou outros sentidos. Por isso, esta perceção difusa que acompanha a Animação Musical é repartida por imensas áreas e momentos diferentes afastados do seu real significado. Desta forma, compreendemos que a Animação Musical possa ser associada a puro entretenimento, a celebração e festa e aceitamos que assim seja encarada, pois, como veremos, existem perceções diferentes do conceito que realmente estão enraizadas na sociedade e que levam a uma imagem, por vezes, menor daquilo que será a prática da Animação Musical. Pressuposto, o presente tópico pretende desmistificar todas essas opiniões e situações “populares” que ocorrem e pretende perceber quais as terminologias que podem ser associadas à Animação Musical, tentando seleccionar aquelas que se aproximam às características deste campo.

Para tal, decidimos incidir sobre uma investigação realizada em 2013 por Victor Ventosa, e que é baseada na pesquisa de várias ocorrências através do motor de busca *Google* sobre o conceito de Animação Musical. Ventosa reparou que,

apenas uma pequena fração (cerca de 5%) tinham relação com a Animação Sociocultural e, desta fração, a maioria delas pertencia ao enfoque instrumental, aonde a animação sociocultural não é o fim, mas o meio de aproximar a música ao público ou cliente (mais que participante) de forma lúdica, festiva e mais ou menos participativa.

Nesta investigação decidimos também recorrer ao mesmo método de pesquisa e as conclusões a que chegamos em 2021, são muito próximas às que Ventosa chegou em 2013. Quando nos atrevemos incansavelmente a pesquisar o termo Animação Musical (“incansavelmente”, pois já saberíamos a resposta), deparamo-nos com um lado da Animação Musical relacionado com a promoção da ociosidade (o “matar tempo”, sem atividade e sem intencionalidade). Encontramos a Animação Musical relacionada com festas de casamento, aniversários, contratos com bandas musicais e DJ’s, eventos, empresas que incluem vários serviços de Animação Musical, filmes de animação (área audiovisual), entre outros assuntos inerentes ao mundo do consumismo prazeroso e celebrativo. No entanto, Ventosa, numa interessante organização da sua pesquisa, divide os seus resultados em categorias, chamando-as de tipos de Animação Musical. Deste modo, realizámos um quadro informativo com base nas pesquisas de Ventosa (2013, p.144-146) sobre os tipos de Animação Musical que o autor distingue.

Tipos de Animação Musical, por Victor Ventosa (2013)		
Designação	Descrição	Exemplos
Animação Musical e Visual gráfica e eletrónica	Animação musical gráfica mediante programas informáticos (usando desenhos animados sobre temática musical assistidos informaticamente) e a chamada Animação Musical e Visual, Qualificação Profissional de Nível II pertencente ao sector Imagem e Som (Audiovisual) e cujo perfil profissional e formativo é oficialmente reconhecido. Trata-se da animação de discotecas e salas de festas através da figura do Disc-jockey ou DJ.	Em relação à Animação Musical e Visual, Qualificação Profissional de Nível II Espanha (Real Decreto 1959/2009. BOE de 22 de janeiro de 2010).

Animação Musical Religiosa	Utilizada como meio de Pastoral Catequética ou Litúrgica em diversas confissões, paróquias e demais centros e em celebrações religiosas onde se trata de implicar, os fiéis nos atos de culto, de uma forma ativa e mais ou menos participativa.	Missas, Liturgias da Palavra, Catequese.
Animação Musical festiva	Animação de celebrações, casamentos e outros eventos por músicos, cantores, orquestras ou grupos musicais especializados em amenizar cerimónias, festas, casamentos, aniversários, banquetes, etc. É, de longe, o setor mais vasto de todas as modalidades encontradas de animação musical, proliferando através da Internet em centenas de páginas web e blogs.	Entre elas, destacam-se, pela sua relação especial com o nosso tema, as tunas, pela sua dimensão popular e nível participativo, sendo, também, uma forma de animação musical profundamente enraizada na Ibero-América, especialmente em Portugal e Espanha países originários desta tradição.
Animação Musical de rua	Manifestações e espetáculos musicais populares na rua, abertos à participação pontual das pessoas, entendida como mero acompanhamento.	Arruadas, as charangas, as fanfarras e os desfiles.
Animação Musical escolar ou educativa	Aonde a animação está ao serviço da educação musical (enfoque instrumental), com o fim de motivar os alunos em aprender música de forma lúdica e participativa.	Grupo de Animação Musical Game, Juventudes Musicais de Bilbao.
Animação Musical Formativa	Formação específica para a qualificação dos animadores musicais especializados na intervenção com o sector da terceira idade.	Curso sobre “A Música como ferramenta de intervenção com pessoas idosas”, organizado pela Fundação Pere Tarrés em Barcelona (Espanha). Universidades Seniores (USAF de Felgueiras sob a iniciativa do Rotary Club) Universidades da Experiência.
Animação Musical lúdica e recreativa	Integrada num dos campos da Animação Sociocultural que em Espanha chamamos Educação em Tempo Livre. Dentro desta categoria, incluímos desde os históricos e tradicionais livros de canções para tempo livre em acampamentos até às canções de animação. Também pertencem a este âmbito as danças de animação (especialmente criadas para gerar a participação em grupo através de jogos e técnicas de dramatização), as “danças do mundo” (seleção de danças de diferentes países e culturas adaptadas a versões fáceis de ensinar e aprender em grupo).	

Quadro 5 - Tipos de Animação Musical, por Victor Ventosa (2013, p.144-146), (elaboração própria - adaptado).

Com a elaboração e análise do quadro acima representado, podemos observar com mais clareza alguns dos tipos de Animação Musical existentes, que no nosso entendimento, refletem a realidade deste conceito, um conceito difuso e até suscetível de confusão. Ou seja, o que é que afinal se pode considerar de Animação Musical? Que tipos de Animação Musical estão ligados às suas reais características?

Através destas questões, refletimos sobre os tipos de Animação Musical que Ventosa nos indicou e deduzimos que só alguns desses tipos se inserem realmente na visão da Animação Musical pela Animação Sociocultural. Esses tipos são, nomeadamente, a Animação Musical Escolar, a Animação Musical Formativa e a Animação Musical Lúdica e Recreativa. Esta escolha deve-se ao simples facto de que a Animação Musical pretende promover processos de participação (reais e não pontuais ou dispersos), através da música, ensinando o outro a participar. Como nos diz Ventosa (2013, p.144), “uma coisa é ensinar música de maneira participativa (enfoque instrumental) e outra, bem distinta, é ensinar a participar através da música, perspectiva finalista da Animação Musical e a mais coerente com os princípios da Animação Sociocultural”.

Com a escolha dos tipos de Animação Musical acima referidos, que consideramos serem aqueles mais ligados à essência da Animação Sociocultural, realizamos de seguida uma proposta de reformulação desses mesmos tipos, atualizando as suas descrições e completando com outros exemplos. Isto porque sentimos que desde 2013, ano relativo à pesquisa de Victor Ventosa sobre a Animação Musical, até ao presente (2021), ocorreram várias transformações na música, principalmente no seu papel enquanto elemento de intervenção social.

Proposta de reformulação dos tipos de Animação Musical de Victor Ventosa		
Designação	Descrição	Exemplos
Animação Musical Escolar	Este tipo de Animação Musical Escolar consiste na realização de práticas/atividades executadas em comunidade escolar, unindo docentes, alunos, funcionários, administração escolar e familiares dos alunos, em sessões que tem como objetivo aprender em conjunto, participar em conjunto, criar em conjunto, partilhar saberes em conjunto, promover a educação intergeracional, fomentar a educação não formal e contribuir para o desenvolvimento da socialização, comunicação e interação de todos e entre todos, através da música e da animação. O processo de trabalho será o mais importante, no entanto, o produto final (que pode ser por exemplo, um concerto) também é relevante, sendo que deverá ser apresentado para a comunidade em geral.	Realização de sessões onde se trabalhem competências escolares técnicas e socioculturais como a aprendizagem de disciplinas como Matemática, Português, Desporto, Geografia, Teatro, entre outras, através da prática musical, permitindo interiorizar a matéria através da criação de canções, coreografias musicais e/ou exercícios de teatro musical.
Animação Musical Formativa	Formação específica (profissional e académica) na área da Animação Musical para qualificação de animadores e músicos que tenham interesse nesta área.	Cursos, workshop's, formação universitária, conferências, seminários e palestras. Um exemplo de sucesso em Portugal é o curso de Animadores

		Musicais da Fundação Casa da Música, formando várias pessoas todos os anos na área da Animação Musical. Outro exemplo são os cursos de Animadores Socioculturais em todo o mundo que também vão trabalhando esta temática.
Animação Musical lúdica e recreativa	Concordamos com Ventosa (2013, p.144-146), quando o autor refere que este tipo de Animação Musical está inserido na Educação para o Tempo Livre. No entanto, não é da audição musical que nos ocupa o nosso tempo de ociosidade (serve para “passar o tempo”) ou o assistir a concertos que falamos neste tópico. Será sim, da valorização do ato de interação e participação entre grupos juvenis, entre grupos associativos, grupos de amigos e familiares, através da prática musical, de modo a alcançar uma educação recreativa ligada aos valores sociais, culturais e educativos.	Transcrevo os exemplos que Ventosa (2013, p.144-146) mencionou neste tipo de Animação Musical. “Dentro desta categoria, incluímos desde os históricos e tradicionais livros de canções para tempo livre em acampamentos até às canções de animação. Também pertencem a este âmbito as danças de animação (especialmente criadas para gerar a participação em grupo através de jogos e técnicas de dramatização”.

Quadro 6 - Proposta de reformulação dos tipos de Animação Musical indicados por Victor Ventosa (2013, p.144-146), (elaboração própria).

Sentimos ainda a necessidade de abordar a questão da Animação Musical de Rua, em que Ventosa a descreve como, “Manifestações e espetáculos musicais populares na rua, abertos à participação pontual das pessoas, entendida como mero acompanhamento”, e dá como exemplo, as arruadas, as charangas, as fanfarras e os desfiles. Na atualidade, com a crescente preocupação em aplicar a prática musical em contexto social e educativo, têm-se vindo a criar vários projetos musicais e performativos que tem como objetivo a transformação social através da participação das pessoas nos seus processos criativos (por exemplo, a criação de residências artísticas em comunidade com o intuito de promover o desenvolvimento local e regional, valorizando o património material e imaterial, a cultura, a arte, o turismo, a gastronomia e a região em si, através do contributo (saberes, histórias) das próprias pessoas que participam em conjunto com músicos/artistas para mudar o ambiente social em que estão inseridas. Obviamente, este processo de trabalho poderá ser apresentado na rua - grande espaço social de acontecimentos inevitáveis e imprevisíveis - apelando também à participação do público). Estes tipos de projetos, muitas das vezes, são liderados por pessoas ligadas à área da educação ou então por músicos que sentem que a sua comunidade poderá ser transformada através da música. Por isso, deixamos a nota de que não consideramos que este tipo de Animação Musical

seja apenas feito como “mero acompanhamento”, mas poderá ser um espaço importantíssimo de apresentação e transformação musical coletiva.

Todos os restantes tipos de Animação Musical que ficaram excluídos estarão ligados à vertente do entretenimento, da festividade/celebração ou ligados a outras disciplinas que não implicam a transformação social, cultural, educativa e participativa do indivíduo. Por isso, olhamos mais para a Animação Musical como “filha” da Animação Sociocultural, onde partilham a mesma matriz sociocultural e os mesmos objetivos enquanto matéria de intervenção.

5. A metodologia e processo da Animação Musical

Acreditando “na premissa de que o desenvolvimento artístico anda a par com o desenvolvimento pessoal” (Carvalho e Lage, 2017, p.14), a Animação Musical partirá para uma dinâmica de sessões que utilizam uma metodologia inclusiva, participativa, lúdica e criativa, também característica da Animação Sociocultural e corporalizada num processo coletivo, onde o material sonoro/artístico construído, surge a partir do contributo de cada pessoa, através dos seus gostos, vivências, histórias e vontades. Desta forma, conseguir-se-á criar um sentimento de pertença e uma implicação por parte dos intervenientes, onde estes deverão, sempre e em qualquer circunstância, ser os protagonistas.

Neste tal modelo participativo de que falamos, é importante fitar que é primordial durante o processo criativo/de trabalho a consciencialização da importância de nunca assumir as coisas como fechadas. A matéria que absorvemos das pessoas estará sempre em constante metamorfose, onde o processo se transforma e vai-se adaptando às circunstâncias que acontecem, por vezes, inesperadamente. Com efeito, consideramos ser necessário a fomentação de um espaço de reflexão aos participantes sem impor determinada ideia ou algo específico, suscitando questões e tópicos que podem, ou não (dependendo do gosto de cada um), ser apropriados por cada pessoa. Nunca falar nas coisas como certas, mas proporcionar espaço ao diálogo e à troca de ideias, valorizando a liberdade interventiva e os saberes de cada pessoa.

Neste sentido, o animador musical não deverá chegar com uma proposta concreta e fechada para que, desta forma, o grupo possa criar alguma coisa sentindo que contribuiu, através da sua própria expressão individual, com uma quota parte na criação coletiva. É através desses momentos que o animador musical deve recolher e analisar as motivações e os interesses do grupo e, através desse material, desenvolver competências sociais e artísticas. Não obstante,

não significa que a aplicação de uma metodologia/modelo, por vezes, mais pragmática, construída sobre uma certa base onde o animador musical traz consigo uma proposta concreta do material a trabalhar não seja também válida. Quando ocorrem situações em que existe um projeto de curta duração, será necessário tomar essas decisões porque, independentemente do processo, existem alturas onde o fator “urgência” é tido quase como paradigma prioritário e nos obriga a ter de apresentar resultados mais céleres. Por isso, o tempo, na maior parte das vezes, é um fator predominante para o planeamento do tipo de processo a ser implementado em determinado projeto (no entanto, defendemos que o processo de Animação Musical e qualquer outro tipo de processo que pretenda transformar, deve ser tratado com bonança pois cada processo é diferente e leva o seu tempo e duração na obtenção de resultados).

Deste modo, como temos vindo a abordar, a metodologia da Animação Musical deverá ser focalizada na pessoa, naquilo que esta nos pode oferecer e numa primeira instância, concordamos com Ventosa (2001, p.33-35), quando nos diz que este processo deverá ser também experimental na medida em que os grupos necessitam de conhecer primeiro o seu próprio universo sonoro e necessitam de entrar em contacto com a música experimentando-a e recebendo-a. Segundo os argumentos abaixo explicitados baseados em Ventosa, percebemos que podemos falar de uma abordagem ao fenómeno musical através de três diferentes, mas interligadas, conjunturas:

1ª Descobrir a música que existe em cada um de nós: cada pessoa possui um universo sonoro próprio que lhe concede identidade e que também estabelece uma ligação à sua própria perceção do mundo musical. Essa perceção parte de todas as circunstâncias que vivemos enquanto seres humanos e que podem estar associadas a fatores hereditários, ambientais, fisiológicos e culturais, o que irá influenciar a forma como cada um de nós experiêcia o som e a música. Assim, devemos aprender a ouvir e a escutar os nossos próprios sons, silêncios, ritmos internos, dar atenção a sensações, impressões e aos significados que nós próprios temos de música e de som, sendo este ponto, primordial para começar qualquer tipo de processo de Animação Musical.

2ª Compreensão da música que nós próprios recebemos: se do plano filosófico passarmos ao psicológico, Ventosa considera que este é o momento do estímulo, “pelo qual o indivíduo recebe e se deixa impressionar pelas fontes musicais exteriores”. Nesta fase, a audição de música e até da própria sonoridade dos instrumentos musicais, se existirem músicos nas sessões, é importantíssima, pois para interpretarmos musicalmente alguma coisa, também temos de saber ouvir primeiro.

3ª Expressar a música que provém de cada um: “o estímulo sonoro musical recebido e percebido mais cedo ou mais tarde, de uma forma ou doutra, acaba por provocar a necessidade de alguma resposta”. É através desta resposta ao estímulo que as pessoas irão produzir e criar música, passando a ser protagonistas do processo musical. Essa resposta não é considerada apenas emocional, mas também fisiológica e até neurológica.

Todas estas conjecturas estarão ligadas à própria descoberta do mundo sonoro de cada um, e irão permitir a elevação da condição de pessoa que é apenas ouvinte e passiva perante a música para uma pessoa que se torna ativa e predisposta a produzir música. Por sua vez, esta descoberta musical interior transformar-se-á em matéria-prima que irá ser resgatada pelo animador musical, aquele que facilitará o processo de criação musical e experimentação musical. É um processo quase de pré-requisito, que ajudará na envolvimento do grupo e na interação entre todos os intervenientes. Estas fases são cíclicas e devem ser sempre valorizadas ao longo de todo o processo de Animação Musical, pois sempre que possível o animador musical deverá gerar momentos de expressão musical espontâneos e consequentemente necessários para que o processo não se torne entediante.

Perante as tais premissas que enunciamos, desenvolvemos de seguida uma abordagem prática das diferentes etapas que estão na base da construção de uma metodologia de intervenção pela Animação Musical e pela qual, muitos projetos de Animação Musical podem funcionar no terreno. Renomeamos essas etapas para fases estruturais de um processo de Animação Musical.

A fase do planeamento: pretende-se nesta fase, realizar contactos com instituições, associações, coletividades, organizações governamentais e não governamentais, isto é, espaços onde o animador musical deseja realizar o projeto de intervenção e onde se canalizam formas de financiamento, parcerias e meios de comunicação para que o mesmo aconteça. Podem ocorrer situações onde o animador musical já se encontra a trabalhar em algum tipo de organismo social, cultural ou educativo e que pretenda, na mesma, realizar projetos de intervenção de Animação Musical. Em Portugal, os municípios têm um papel de destaque no apoio a este tipo de iniciativas, pois quer a nível financeiro (porque possuem mecanismos de financiamento para projetos de tal ordem), quer a nível logístico (porque, maioritariamente, possuem listas organizadas de associações, grupos artísticos, coletividades, etc.), facilitam o contacto com a comunidade e a preparação do projeto de Animação Musical. Para além disso, muitas das vezes, são os próprios municípios ou os centros culturais ou espaços com serviços educativos incorporados de determinados lugares que solicitam a realização destes projetos e

até sugerem o trabalho com uma comunidade em específico, sendo que o animador musical deverá tentar cruzar o máximo de comunidades diferentes, principalmente aquelas que são, quase sempre, excluídas.

A fase da convocatória: pretende-se nesta fase convocar e transmitir informações a uma determinada comunidade sobre o projeto de Animação Musical que se quer aplicar, através de *open calls*, onde as pessoas se podem inscrever para participar no projeto. É importante frisar que num projeto de Animação Musical qualquer pessoa poderá participar, independentemente de possuir ou não, conhecimentos musicais. Desta forma, o processo será inclusivo na medida em que não existem limitações e barreiras técnicas.

A fase introdutória: depois das fases anteriores, entramos na aplicação prática do projeto em si, onde o animador musical conhecerá a comunidade com quem vai trabalhar e vice-versa, através de exercícios de quebra-gelo, de jogos, dinâmicas de grupo, danças e canções de apresentação e de aproximação social com os intervenientes envolvidos no projeto. Podemos incluir ainda nesta fase um aspeto que deverá ser aplicado no início de todas as sessões de Animação Musical, o aquecimento, que consiste no despertar dos sentidos para a atividade musical através de exercícios rítmicos, de respiração, de concentração, de relaxamento, de alongamento e jogos pré musicais.

A fase da escuta: possivelmente a fase mais importante de um processo de Animação Musical. Depois de conhecer o grupo, o animador musical deverá colocá-lo numa situação de perceção musical, de experimentação e de valorização de certos aspetos relacionados com a música como a descoberta do som e das suas características básicas, o ritmo, a melodia, a harmonia, o timbre, a intensidade, as formas musicais, etc. e a descoberta do espaço sonoro intrínseco a cada um, observando as respostas musicais que o grupo vai produzindo em resposta à audição desses outros universos sonoros (Ventosa, 2001, p.35). Deverá ainda proporcionar momentos de expressão pessoal onde a escuta das pessoas é essencial. Perguntar quais são os interesses, as histórias, as vivências, os gostos e as vontades das pessoas é fundamental para compreender o que cada um pode oferecer ao projeto. Esta fase, se for bem implementada, servirá como base de motivação e confiança para a realização das próximas etapas.

A fase do desenvolvimento da atividade musical específica versus a fase de criação: colocamos estas duas fases juntas por uma razão principal, a intencionalidade do projeto. O animador musical pode optar por escolher uma metodologia mais fechada, isto é, trazer uma atividade musical específica e/ou um tema específico para trabalhar com o seu grupo, ou então, pode optar por escolher uma metodologia mais exploratória com base na experimentação

musical, onde o grupo poderá centrar-se mais na criação musical. Não significa que numa sessão de Animação Musical, não possam surgir as duas fases em simultâneo, será um processo válido também, mas sentimos que devíamos fazer esta distinção, porque na prática estas formas de processo são passíveis de acontecer. Assim, a primeira fase (desenvolvimento da atividade musical específica) concretiza-se na apresentação de canções, danças e músicas que o animador musical escolhe previamente com o objetivo de abordar o grupo de forma lúdica e participativa. Essa escolha, bem como acontece na fase de criação, deverá ser baseada na fase anterior, a fase da escuta, onde, propositadamente, o animador ouviu os interesses pessoais das pessoas e do grupo com quem está a trabalhar. Na fase da criação, através novamente da escuta das pessoas e da análise do material obtido, pretende-se iniciar o processo de criação artística coletiva, que vai desde a construção de letras, melodias, harmonias, ritmos até à criação dramática, de momentos teatrais, momentos gestuais, formas de estar e de movimentar, sobre variadíssimos temas que surgem durante as sessões. Todo este processo é um processo baseado em estímulos realizados através de jogos de grupo, jogos de criação, técnicas de criação musical e que, por conseguinte, é organizado pelo animador musical, que facilita a junção de todas as ideias num resultado musical mais estruturado, se assim o pretender. Estas duas fases serão aquelas que irão ocupar a maior parte do tempo da sessão e é nestas que o aprender a cantar, a dançar e a tocar se transformam em pontos fulcrais num processo de criação musical e num processo constante de motivação do grupo. Consideramos que estas formas de abordar a música (cantar, dançar, tocar) são formas mais de interpretação e que por isso, são, por vezes, mais exigentes e limitativas. No entanto, existem métodos que facilitam este processo de cantar, dançar e tocar. Um desses métodos estará ligado a uma contínua questão que muitos animadores musicais colocam: O que fazer quando preciso de trabalhar com um grupo que não toca nenhum instrumento? Ao qual respondemos que o som que produzimos corporalmente (percussão corporal) e vocalmente também são recursos importantes numa sessão musical trabalhada em grupo, bem como os chamados instrumentos não convencionais (como por exemplo: tubos cortados com notas afinadas, baldes, panelas, etc.), materiais que por vezes não são trabalhados para essa finalidade musical, mas que os usamos diariamente para algum propósito e que até são constituídos por sonoridades e timbres interessantíssimos. Esses materiais podem ser feitos nas sessões através de oficinas de construção de instrumentos e assim, estes recursos ficarão ao alcance de todos, excluindo qualquer tipo de barreira, contribuindo para um modelo de intervenção musical inclusivo.

Fase da avaliação: é nesta fase que, segundo Ventosa (2001, p.36), “os participantes se fecham em si próprios e, como grupo, valorizam os produtos ou resultados musicais e os processos ou sentimentos a eles associados e que foram desencadeados ao longo da sessão”. É importante referir que este processo sob a ótica da animação, “não se deve esgotar na avaliação dos resultados musicais do nosso trabalho, mas sim ir mais longe na identificação e avaliação dos sentimentos, sensações e processos de comunicação, participação e clima de grupo manifestado pela música”. É cada vez mais inevitável a realização da avaliação de projetos que o animador musical desenvolve, para assim perceber o impacto da intervenção da música e da animação no grupo e essencialmente perceber se o projeto poderá ter sustentabilidade ou não, pois muitos projetos terminam num curto espaço de tempo e o que ficou, por vezes, não é visível ou se for visível não é registado. Nesta fase, depois da própria avaliação, podem estar ainda incluídos jogos de relaxamento e de repouso físico, emocional e artístico para finalizar a sessão.

Fase expansiva: depois de toda a criação, chegamos ao momento de apresentar os resultados a um determinado público, mostrando assim todo o processo desenvolvido no projeto de Animação Musical através de apresentações/espetáculos/concertos, permitindo ao grupo, participar de forma comunitária na vida da comunidade e a comunidade participar na própria vida do grupo. Porém, consideramos esta fase, uma fase não obrigatória, pois como já explicamos, a Animação Musical estará muito ligada e focada no processo de transformação sociocultural em si próprio, através da expressão musical. Ainda assim, é uma etapa que deverá ser valorizada pois potenciará o desenvolvimento de competências grupais e sociais de um determinado grupo, na medida em que trabalha a autonomia e a responsabilidade, colocando os participantes em cima de um palco, e onde estes são os protagonistas de um espetáculo produzido por eles.

5.1. Processo versus Produto em Animação Musical

Neste tópico pretendemos realizar uma breve reflexão sobre a questão do produto e do processo em Animação Musical e para tal, como temos vindo a abordar, a metodologia da Animação Musical primazia o processo de trabalho com determinado grupo, um processo de intervenção que deverá ser social, cultural, educativo e lúdico. No entanto, temos feito sempre referência à importância do produto ou resultado final, que poderá ser materializado através de apresentações que enriquecem socialmente, tanto o contacto com a restante comunidade como o próprio contacto com a representação daquilo que se desenvolveu, onde o grupo transportará

uma determinada responsabilidade ligada à transmissão das aprendizagens artístico-recreativas adquiridas durante o processo.

Desta forma questionamos: O animador musical só deve pensar na parte do processo quando trabalha com um grupo? Deverá ele apresentar o resultado desse processo? Esse tal produto resultante do processo deverá ter qualidade, ou podemos “relaxar” quando apresentamos alguma coisa a um qualquer público? São tudo questões ambíguas e de difícil resposta. Queremos deixar o alerta para o facto de que quando falamos em resultado neste tópico, referimo-nos a algo concreto, como por exemplo, uma atuação, um concerto, um *show case*, uma mostra, etc. Pressuposto, assumimos que esse tal resultado pode não ser obrigatório, mas sendo desenvolvido deverá padecer de algumas características, nomeadamente a preocupação com a qualidade artística.

Perante o que foi dito, concordamos com perspetiva de Carvalho e Valente (2019, p.151-153), que refletem sobre esta problemática. Segundo os autores, existem dois cenários: quando o projeto comunitário é feito por pessoas da ação social, sociologia, pedagogia, trabalho social, verificam que a parte do processo é bastante bem conseguida, contribuiu para uma melhoria da relação interpessoal, para a valorização de cada indivíduo na sociedade, para o aumento da sua autoestima, etc., mas, observam uma fragilidade na parte artística, ou seja, um produto final pouco interessante e banal. Por outro lado, observam que quando um projeto desse mesmo cariz (comunitário), é feito por alguns artistas, verifica-se exatamente o oposto, uma preocupação enorme com o produto final (no qual é mostrado ao público) e uma fragilidade ou despreocupação naquilo que é o processo, tirando o tal protagonismo aos intervenientes. Muitas vezes, o orientador do projeto chega com uma ideia já pré-estabelecida daquilo que se vai trabalhar, limitando o processo a uma simples demonstração - copia de conteúdos, o que os autores consideram ser pouco enriquecedor. No entanto, pensam que esse mesmo modelo poderá ser na mesma válido. Simplesmente acreditam que uma metodologia mais inclusiva alcança resultados mais enriquecedores e duradouros numa perspetiva de coesão social, cultural e educativa. Resultados esses, onde o processo artístico não emerge de uma ideia pré-concebida pelo artista que dirige a sessão, mas é reflexo de um processo metodológico onde as ferramentas e instrumentos pretendem estar de acordo com as necessidades e capacidades de cada grupo. Assim, os autores referem que o equilíbrio e a tentativa de estas duas perspetivas andarem lado a lado será provavelmente o modelo mais enriquecedor para a continuidade do trabalho interventivo através das artes. Deste modo, a Animação Musical passará também por este equilíbrio entre as duas partes.

Porém, tendo em conta as próprias características da Animação Musical, quando falamos na preocupação da qualidade artística de uma tal apresentação, se esta assim existir, não se pretende de todo que as pessoas apresentem uma obra musical intensa e bastante técnica, pretende-se sim que as pessoas construam um espetáculo com história e com significado artístico para elas, valorizando o processo que tiveram de construção conjunta, de forma descontraída e divertida, onde a premissa principal seja a comunicação das suas próprias visões, através da música, com a restante comunidade.

Sabemos perfeitamente que é muito diferente ter uma orquestra de amadores do que ter uma orquestra de profissionais, mas é então o que procuramos, é não tentar com a orquestra de amadores fazer aquilo que faria a orquestra de profissionais, vamos tentar fazer aquilo que a orquestra de amadores consegue fazer e que a orquestra de profissionais não conseguiria fazer (Baptista, 2021: Entrevista n.º 2).

Segundo Paulo Freire (*apud* Ventosa, 2016, p.46), “somos ignorantes do resultado até que este chegue”, e por isso, reafirmamos que aproveitar a essência de um processo de Animação Musical é fulcral para se alcançar resultados positivos, peculiares e singulares e afirmamos ainda que as pessoas deverão compreender que numa metodologia de intervenção pela animação e pela música todos são autores e todos são intérpretes da própria criação musical. Assim, uma apresentação com qualquer grupo não deverá ser realizada apenas com o objetivo de justificar o projeto em si, deverá sim, ser um momento prazeroso, social e educativo que faz parte de um imenso processo que foi desenvolvido.

6. A avaliação da Animação Musical

A avaliação na Animação Musical constitui um momento substancial na hora de refletir, nomeadamente, sobre os processos desenvolvidos e sobre os resultados obtidos. Como em qualquer projeto sociocultural, a dimensão avaliativa deverá ser tratada como um pilar fundamental no desenho e acompanhamento desses mesmos projetos, isto é, deverá ser pensada numa fase inicial, numa fase intermédia e numa fase final. No entanto, compreendemos que avaliar um programa de animação não será propriamente uma tarefa fácil e concordamos com Ander-Egg (2011, p.259), quando nos diz que, numa perspetiva histórico-temporal do que se observava num passado recente, “algumas das conquistas mais significativas que podem ser alcançadas no campo do trabalho social, serviço social e animação sociocultural são intangíveis,

portanto difíceis de avaliar através dos procedimentos de avaliação que até então se desenvolveram”. Ander-Egg menciona que durante muitos anos, a metodologia de avaliação estava delimitada ao uso dominante e quase exclusivo de modelos experimentais que se apoiam em métodos quantitativos. Referente a projetos de Animação Sociocultural propriamente ditos, Ventosa (2011, p.77), enuncia que “são muito escassos os programas e instituições no setor que incluem uma secção dedicada à avaliação nos seus planos, e quando o fazem, predomina a falta de rigor e de sistematicidade”. Ventosa aponta ainda, num ponto de vista teórico, a falta de referências metodológicas, instrumentos e modelos de avaliação na área da intervenção sociocultural que, de alguma maneira, possam guiar o animador sociocultural no seu momento de reflexão avaliativa.

Perante estas problemáticas, concluímos que para alcançar uma boa avaliação não nos podemos basear apenas no discurso de “isto foi melhor ou aquilo foi pior”, devemos basear-nos em dados concretos, instrumentos concretos e numa metodologia avaliativa concreta de forma a estabelecer uma ligação entre os objetivos delineados, inicialmente no projeto, e o cumprimento, ou não, desses mesmos objetivos e perceber se o resultado alcançado foi o esperado, medindo o grau de fracasso ou sucesso da intervenção. Ander-Egg (2011, p.263), considera ainda que a avaliação só terá sentido na medida em que servirá para tomar decisões concretas, com o propósito de melhorar o que se está a fazer.

Assim, citando o mesmo autor, avaliação é,

uma forma de investigação social, aplicada, sistemática, planificada e dirigida; destinada a identificar, obter e a oferecer de maneira válida e fiável, dados e informação suficiente e relevante na qual apoia um julgamento sobre o mérito e o valor dos diferentes componentes de um programa (tanto na fase de diagnóstico, programação ou execução), ou de um conjunto de atividades específicas que se realizam, foram realizadas ou se realizarão, com o propósito de produzir efeitos e resultados concretos; comprovando a extensão e o grau em que essas conquistas ocorreram, de forma tal, que sirva de base ou guia para uma tomada de decisão racional e inteligente entre cursos de ação, ou para resolver problemas e promover o conhecimento e compreensão dos fatores associados ao sucesso ou ao fracasso dos seus resultados.

Qualquer projeto de Animação Musical reconhecerá então a importância da sua própria avaliação, porque acreditamos que nenhum projeto ou programa de carácter sociocultural deve ser realizado sem um propósito ou sem um diagnóstico/investigação inicial. Se tal situação

ocorrer, correremos o risco de o projeto ser um fracasso, tanto para quem o implementa (o animador musical, os parceiros institucionais e financeiros, etc.), como para as pessoas que o recebem (pois o animador não avaliou numa primeira etapa a cultura, as formas de estar e viver, os interesses, os problemas, etc. de tal comunidade). Desta forma, baseando-nos em Ander-Egg (2011, p.265) e segundo a natureza do objeto de avaliação, num projeto de Animação Musical a avaliação poderá ser feita em três fases.

Na fase de formulação do programa e planeamento da intervenção (avaliação do desenho e conceptualização do projeto) – de onde faz parte uma avaliação do estudo ou investigação e uma avaliação do diagnóstico.

Na fase de aplicação do próprio programa (avaliação do processo) – de onde faz parte uma avaliação do ambiente organizacional onde se desenvolve o projeto e uma avaliação pessoal dos participantes que intervêm no projeto.

Na fase final do projeto (avaliação dos resultados) – de onde faz parte uma avaliação da efetividade do programa aplicado e uma avaliação da eficiência do programa.

Através destas etapas de avaliação, a tomada de decisões no próprio projeto tornar-se-ão mais eficazes e a tomada de decisões noutros projetos semelhantes, que se implementem noutras ocasiões, tornar-se-ão mais conscientes e racionais, pela conquista de novas experiências (aprender com os erros) e pelo facto de o animador musical reconhecer que a utilização de alguns dos seus métodos pode não resultar, sendo que cada caso é um caso e cada comunidade é diferente.

Nunca desfazendo a relação entre Animação Musical e Animação Sociocultural, numa avaliação nestes respetivos âmbitos, devemos olhar não só, para o que é produzido, mas da forma que é produzido, dando prioridade ao estudo dos processos, antes dos resultados (que também são importantes). Outro princípio avaliativo pertinente, estará relacionado com a necessidade de cruzar vários métodos de avaliação (quantitativos e qualitativos). No entanto, no caso da animação, deveremos dar prioridade aos procedimentos qualitativos, dependendo do tipo de realidade que se explora, que parte, muitas das vezes, pela intensiva audição e análise grupal da comunidade que recebe o projeto. Por fim, outro princípio essencial, que passa pelo envolvimento das pessoas na implicação e participação da avaliação de determinado projeto, é a realização de uma autoavaliação. É através deste método que os participantes podem refletir sobre si próprios e, em grupo, partilhar a visão avaliativa que têm sobre a sua própria prestação pessoal e sobre a prestação do grupo, e pensar ainda nos processos, métodos, momentos,

resultados que o projeto construiu, interligando-os com os sentimentos e aprendizagens a eles associados (Ander-Egg, 2011, p.267-268).

Compreendemos que para avaliar devemos também perceber, em certa medida, quais os impactos que resultam de um projeto de Animação Musical e para isso, desviando-nos um pouco do olhar científico e bibliográfico, sentimos a necessidade de utilizar agora algumas ideias presentes nas entrevistas realizadas nesta investigação (Rodrigues, Bragança e Baptista, Nogueira, Tavares, Valente e Calhau, 2021: Entrevistas n.º 1, 2, 3, 4, 5 e 6 – disponíveis no apêndice A), ligadas a esta questão da avaliação. Perante as respostas obtidas, podemos considerar que existem **impactos diretos** – relacionados diretamente com os intervenientes do projeto, e os **impactos indiretos** – relacionados com a comunidade que observa ou recebe o projeto, que podem, ou não, ser suscetíveis de avaliação.

Dentro dos impactos diretos, os entrevistados pressupõem, em primeiro lugar, uma preocupação com o conhecimento adquirido, isto é, todas as coisas que as pessoas aprenderam musicalmente, artisticamente, culturalmente e socialmente. Outro impacto é o número de ligações sociais que se criam dentro de determinado projeto, onde, por exemplo, associações artísticas e não só, ganham novos participantes nos seus próprios projetos. Os entrevistados pronunciam-se ainda sobre o impacto inerente a nós, que não será de todo desvalorizável, sendo que quando um animador musical trabalha com um determinado grupo, poderá sentir que o que está a criar é único, que nunca aconteceu, o que o permite continuar a realizar outros projetos, uma motivação que é transportada ao longo de todo o processo. Essa motivação aliada à motivação por parte das parcerias, em constantemente apoiar a iniciativa quer a nível financeiro como institucional, transforma-se naquilo que chamamos de sustentabilidade do projeto, que claramente é um resultado. Para tal, alguns dos entrevistados, falaram sobre a aplicação de um método que utilizam bastante, a realização de questionários, que podem conter perguntas relacionadas com o trabalho do animador musical, a qualidade do processo, a qualidade artística dos resultados, que tipo de transformação social ou competências sociais as pessoas desenvolveram, ou seja, um conjunto de questões que permitam perceber o que é que o projeto ofereceu a cada um, sempre numa perspetiva de melhoria e análise das situações que possam não resultar tão bem.

Dentro dos impactos indiretos, os entrevistados discursam sobre a questão do *feedback*, o receber uma opinião pessoal sobre os resultados observados, que pode ser tanto dos participantes do projeto (pessoas diretamente envolvidas, parceiros, instituições, entidades, etc.), como do público (pessoas que veem o resultado final – se existir uma apresentação final).

Este *feedback* pode ser visível na hora, no momento, como pode ser transmitido ao longo do tempo, como forma de reforçar positivamente ou negativamente o resultado. Quando o projeto engloba várias comunidades ou instituições a nível local, o *feedback* de que falamos provém principalmente da família e dos amigos, público que será mais próximo do grupo, o que significa que, muitas vezes, este *feedback* é importantíssimo, se não uma das formas de avaliação mais marcante, pois a própria comunidade que participa no projeto sente essa aproximação emocional, o sentimento de orgulho e de satisfação que recebe dos familiares e dos amigos. Esta relação emotiva, de felicidade, materializada em sorrisos, abraços, são tudo fatores que fazem parte de uma avaliação global de um projeto de Animação Musical. No entanto, não são considerados indicadores, não existe um indicador que meça abraços nem sorrisos, o que significa que os critérios de avaliação devem ser mais rigorosos e passíveis de validação.

Neste sentido, voltando à utilização de bibliografia, apresentamos de seguida uma interessante metodologia de avaliação construída pelo projeto TUMTUMTUM (projeto de inclusão pela arte que utiliza a música como ferramenta de capacitação e motivação para a participação, localizado no Porto), e que é baseada na relação entre as competências que podem ser adquiridas num processo de intervenção musical, refletindo sobre quais os critérios e indicadores possíveis para compreender e avaliar essas competências e o modo como podemos transpor essas competências para a prática musical.

Competências	CrITÉRIOS de Validação	Indicadores de Avaliação	Transposição para a Prática Musical
Autonomia - Assumir a iniciativa na concretização de determinadas atividades, sendo capaz de as executar sozinho; ser capaz de se organizar, identificar e superar problemas sem coação externa.	Pro-atividade; identificação de competências necessárias a desenvolver; tomar decisões; realizar tarefas de forma independente.	Consegue identificar competências que gostaria de desenvolver; demonstra capacidade de iniciativa e pro-atividade no estabelecimento de objetivos pessoais; assume a iniciativa de execução de determinadas tarefas.	Prática musical individual.
Responsabilidade - Ser capaz de se implicar com os compromissos com os quais se identifica, assumir as consequências das suas decisões.	Assiduidade e compromisso.	Completa tarefas dentro dos prazos definidos; É assíduo nas atividades; demonstra compromisso nas atividades e nos objetivos pessoais; assume as suas dificuldades; segue instruções; assume a responsabilidade das suas decisões.	Assumir compromissos perante o grupo durante os momentos de prática ou de performance.
Gestão de Conflitos - Ser capaz de identificar e mediar alguns conflitos nos grupos e na sua relação com os outros.	Flexibilidade perante os problemas. Resolver problemas.	Consegue gerir situações de stress; responde de forma assertiva (e não violenta) a situações de conflito; responde de forma criativa e flexível a situações difíceis; faz cedências e negociações, perante possibilidades.	Mediar conflitos e perspetivas divergentes durante as diferentes fases, mais acentuadas na criação de repertório.
Relações Interpessoais - Comunica de forma ajustada com os outros, comunicação verbal e não verbal.	Comunicação de forma ajustada com os outros; Comunicação verbal e não verbal.	Mantem relacionamentos saudáveis e diversificados; propõe ideias e promove a reflexão e o crescimento grupal; manifesta sentimentos de pertença; comunica e reconhece emoções, sentimentos e ideias de forma não verbal.	Mantem relacionamentos saudáveis e diversificados, propõe ideias e promove a reflexão e o crescimento grupal, manifesta sentimentos de pertença, comunica e reconhece emoções, sentimentos e ideias de forma não verbal.
Trabalho em Grupo - Saber cooperar com os outros, desenvolver ferramentas que lhe permitam levar a cabo uma ação conjunta ou negociar e gerir conflitos comuns, trabalhar em função de um objetivo comum.	Competências de colaboração e trabalho em equipa/Cooperação.	É capaz de executar tarefas de forma autónoma; mantém a concentração e a atenção nas tarefas e desafios.	Prática musical em conjunto.
Concentração - Ser capaz de executar tarefas ou atividades autónomas mantendo um nível de atenção eficaz.	Concentrar a atenção; realizar tarefas múltiplas em simultâneo.	É capaz de executar tarefas de forma autónoma; mantém a concentração e a atenção nas tarefas e desafios.	Exercícios de produção e prática musical.

Autoestima - Desenvolver e alimentar uma imagem positiva de si mesmo, sabendo identificar potencialidades e dificuldades acerca de si próprio.	Confiança; identifica as suas potencialidades e dificuldades; capacidade de se valorizar.	Consegue obter e alimentar uma imagem positiva de si mesmo, no que consegue e gosta de fazer; demonstra confiança e segurança em si tendo consciência do que necessita de melhorar; expressa-se de forma espontânea; dá a sua opinião; tem uma postura crítica e reflexiva sobre si e sobre o mundo.	Proporcionar momentos performativos de qualidade técnica em locais e momentos privilegiados.
Criatividade - Capacidade de gerar ou responder a determinado desafio com ideias novas, executar tarefas propondo formas diferentes e novos métodos de concretização.	Imaginação e respostas diversificadas.	Manifesta curiosidade; dá respostas diferenciadas a situações de desafio; produz ideias novas; não demonstra apego a nenhum método ou fórmula de ver e interagir com o mundo, mas abertura e liberdade no processo criativo; tem pensamento crítico.	Proporcionar momentos e espaços de abertura para a expressão individual, no momento de criação de repertório musical.
Saber ouvir e capacidade empática - Saber colocar-se no lugar do outro e procurar ativamente compreender aquilo que é transmitido.	Capacidade empática e competências de escuta ativa.	É capaz de ouvir o outro sem fazer interrupções desadequadas ou fugir do tema; procura ativamente compreender o que lhe foi transmitido; é capaz de compreender os sentimentos dos outros através da sua vivência pessoal.	Essencial para um resultado coeso musical, também estimulado nos momentos de reflexão conjunta.
Motivação - Manter um nível de empenho e dedicação saudável no desenvolvimento de uma atividade.	Empenho e dedicação a uma tarefa ou atividade.	Faz perguntas demonstrativas de interesse; motiva os outros através da partilha de ideias e sentimentos; demonstra interesse e paixão pela tarefa ou atividade; coloca dedicação nas tarefas que desempenha; procura realizar tarefas com as quais se identifica; é capaz de se auto motivar perante situações desafiantes.	Sentido de pertença perante o resultado final de forma a potenciar a dedicação saudável.
Autogestão - Capacidade de expressar emoções, pensamentos e comportamentos de forma eficaz e socialmente ajustada; saber adaptar-se a situações de stress, controlar impulsos, ser capaz de se Auto motivar; ser capaz de trabalhar para alcançar objetivos autopropostos.	Adaptação a situações de stress.	É capaz de identificar e gerir sentimentos e emoções; adapta-se a momentos de stress demonstrando resiliência.	Prática musical de preparação para as apresentações públicas, momentos de autorregulação e de necessidade de gestão de sentimentos.

Quadro 7 - Metodologia de avaliação do projeto TUMTUMTUM, por Lage, Carvalho e Eugénio (2017, p.29-55), (adaptação própria).

A tabela representada acima é um exemplo de metodologia de avaliação, partindo das competências adquiridas ou não, pelos participantes de um projeto de intervenção musical, e com isto, queremos alertar para o facto de que não será uma regra ou uma obrigação, seguir um exemplo como este, pois como já referimos cada caso é um caso, e cada projeto desenvolve-se por objetivos e vontades diferentes. Aachamos sim, que é um bom exemplo que explica muitas das competências que a Animação Musical pretende também desenvolver e consequentemente, avaliar no seu processo prático, nunca desvirtuando das suas próprias características, a intencionalidade participativa, lúdica e criativa. Também não consideramos que o animador musical tenha que conhecer todos os modelos de avaliação existentes e não tem a obrigação de saber sobre todas as áreas sociais e culturais. Terá sim de ter uma enorme preocupação em realizar a própria avaliação do seu projeto, seja feita por ele, naquilo que entender, seja feita por pessoas ou organismos externos especializados nestes tipos de trabalho de avaliação.

Concluindo este tópico, resumimos as fases mais importantes de uma avaliação em projetos socioculturais, segundo Ander-Egg (2011, p.272), mas que se identificam claramente, com a avaliação de uma intervenção sociocultural pela Animação Musical.

Tarefas anteriores	Momento de identificação	Trata-se de estabelecer o que vai ser avaliado, o que se pretende com a avaliação e que tipo de cooperação será necessária.
Avaliação propriamente dita	Momento de verificação	Verificação do que foi feito e dos resultados obtidos: não interessam nem as intenções ou os propósitos. Trata-se de obter informações para formular julgamentos.
	Momento de comparação	Comparação do que foi feito com o que se pretendia fazer, usando critérios objetivos (dados e fatos), não opiniões ou avaliações subjetivas.
	Momento analítico	Identificação e formulação de julgamentos sobre o que foi feito e os fatores que influenciam os resultados.
	Fornecer informações	Entrega dos resultados àqueles que se vão encarregar da realização da avaliação.
Tarefas posteriores ou consequentes	Momento de identificação	Utilização dos resultados da avaliação para propor correções, reajustes e modificações, de forma a melhorar o programa e garantir - na medida do possível - a satisfação das necessidades dos intervenientes.

Quadro 8 - Fases mais importantes de um processo metodológico de avaliação de programas socioculturais (Ander-Egg, 2011, p.272), (elaboração própria).

7. Animação Musical e as diferentes disciplinas musicais

A ocorrência de interseções e conexões da Animação Musical com outras disciplinas musicais é uma constante e, por vezes, o senso comum das pessoas leva à consideração de que a própria Animação Musical é uma disciplina menor e que é confundida com outras disciplinas, pois como vimos no tópico da tipologia da Animação Musical é de facto isso que acontece, uma falta de informação e uma associação apenas àquilo que será entreter. Precisamente pelo constatado, partimos para uma ideia de que a Animação Musical não é totalmente distinta de outras áreas musicais. Acreditamos que existirá uma sinergia entre a mesma área e outras disciplinas musicais, como é o caso da Música na Comunidade (*Community Music*), a Educação Musical e a Musicoterapia, disciplinas que partilham, em certa medida, algumas das suas características com a Animação Musical, porém, podem ter finalidades ou objetivos diferentes. Assim, alertamos que iremos apenas abordar as diferenças e as semelhanças das disciplinas musicais acima indicadas, deixando para já, de lado, disciplinas como a Etnomusicologia e a Musicologia.

Antes de compreendermos essas tais sinergias de que falamos, achamos importante deixar algumas noções sobre cada disciplina musical que examinaremos.

Em primeiro lugar, a área que mais se aproxima e que mais semelhanças possui em comparação com a Animação Musical, é a Música na Comunidade (*Community Music* – termo britânico). Enquanto investigadores, pensamos ainda que muitos dos projetos de intervenção musical utilizam como base e guia a teoria proveniente desta disciplina. Acreditamos que a Animação Musical, mesmo sendo uma modalidade de Animação Sociocultural, poderia ser descendente do conceito de Música na Comunidade. É quase como se falássemos das mesmas coisas, mas com nomes diferentes. Ainda assim, embatendo numa mesma problemática comum à Animação Musical, a definição de Música na Comunidade é igualmente complexa.

Segundo Higgins e Willingham (2017, p.3), fazer música é um processo tão diversificado e colorido como a comida que comemos, as roupas que vestimos ou as línguas que falamos. Por isso, referem que a Música na Comunidade é espontânea, dinâmica e as suas abordagens na prática são projetadas de acordo com objetivos flexíveis, para além de abrangerem todos os tipos de aprendizagem, incluindo a aprendizagem informal e educação não formal. Higgins (2012, p.3), diz que muitos apoiantes da *Community Music* veem o ato de definir o termo como uma violação do próprio projeto de música comunitária, preferindo deixar em aberto a sua conceção para interpretações individuais. No entanto, Higgins escolhe delinear a sua própria

abordagem do termo e sugere três perspectivas daquilo em que a Música na Comunidade se baseia: (1) música de uma comunidade, (2) fazer música em conjunto e (3) uma intervenção ativa entre um músico líder ou facilitador e os participantes. Esta delimitação servirá de ponto de partida para a compreensão do papel interventivo da Música na Comunidade, isto é, uma intervenção através das práticas musicais com os participantes, fazendo com que estes contribuam no processo criativo musical. Assim, Higgins e Willingham (2017, p.5), indicam alguns dos princípios que estão na base de um processo de Música na Comunidade, que são nomeadamente, a empatia inclusiva de "atos de hospitalidade", a construção colaborativa e o respeito pela diversidade, a prática contemplativa através do desenvolvimento do bem-estar, a implementação de uma cultura de inquisição (perceber os contributos que os participantes podem dar), a educação permanente (educação ao longo da vida), a educação informal e não formal e uma política de equidade social e de ativismo sob problemas sociais e culturais. Porém, os mesmos autores (2017, p.6), referem que o campo da Música na Comunidade poderá ainda intervir na educação formal, pelos benefícios que tais práticas podem oferecer ao meio escolar, às formas e métodos de ensino formais.

Outra área musical, ligada à psicoterapia e que utiliza uma relação entre o paciente, a música e o terapeuta, será a musicoterapia. Segundo a *World Federation of Music Therapy* (2011), a musicoterapia é o uso profissional da música e dos seus elementos para intervenção em ambientes médicos, educativos e quotidianos com indivíduos, grupos, famílias ou comunidades que procuram otimizar a sua qualidade de vida e melhorar a sua saúde e bem-estar físico, social, comunicativo, emocional, intelectual e espiritual. A investigação, a prática, a educação e a formação clínica em musicoterapia são baseadas em padrões profissionais de acordo com contextos culturais, sociais e políticos.

A musicoterapia utiliza experiências musicais como a escuta, a improvisação, a recriação e a composição para proporcionar ao paciente transformações pessoais, interpessoais e/ou ecológicas (Bruscia, 2016, p.60). A música assume um papel fundamental no processo terapêutico, facilitando e induzindo a transformação no indivíduo. Durante cada sessão de musicoterapia, grupal ou individual, o musicoterapeuta utiliza técnicas ativas e/ou recetivas com vista a proporcionar ao indivíduo oportunidades de “promover imagens, afetos e até novas representações, podendo transportá-lo para o lado simbólico da criatividade e da estética afetivo-relacional” (Rocha, 2013, p.7).

O musicoterapeuta, segundo Sá (2019, p.124), é um profissional com “formação de nível superior em musicoterapia que possui conhecimentos com o som (...), com o ser humano

(anatomia, fisiologia, psicologia, sociologia) e conhecimentos específicos da sua área”. Desta forma, o musicoterapeuta ajuda o paciente, através da música, a alcançar os objetivos propostos, centrando o processo musicoterapêutico no som, na criatividade e na relação. Este processo terapêutico de que falamos, poderá ser dividido em quatro etapas: *assessment* (ou avaliação inicial), tratamento, avaliação e conclusão. Na avaliação inicial, o musicoterapeuta identifica as necessidades do indivíduo através de diferentes escalas para conseguir definir objetivos terapêuticos e iniciar o plano de tratamento. Depois das sessões de tratamento, é feita uma avaliação que permite aferir se os objetivos estão a ser cumpridos e redefinir novas metas. Se todos os objetivos foram cumpridos, o trabalho é revisto e conclui-se o processo terapêutico. Assim, a musicoterapia atua como uma disciplina terapêutica não-farmacológica que possibilita ao indivíduo alcançar metas e objetivos terapêuticos de uma forma funcional e não recreativa, prevenindo sintomas e doenças psicopatológicas.

Por fim, outra área musical que iremos abordar é a Educação Musical, disciplina que se ocupa com o ensino e aprendizagem da música, com uma estreita ligação ao conhecimento teórico musical. Como qualquer outra disciplina musical, a Educação Musical foi transformando-se ao longo dos tempos, e foi sendo desenvolvida teoricamente, reflexivamente e metodologicamente, através de vários contributos de grandes autores como Dalcroze, Kodály, Willems, Orff, Martenot, Suzuki, Paynter, Schafer e Wuytack, que preconizaram conexões entre a música e o movimento, a música e a criatividade, o surgimento dos instrumentos Orff, do pensamento musical próprio em sala de aula e de métodos, materiais e estratégias de ensinar música de uma maneira mais experimental, mais sensorial, mais corporal, mais peculiar e única.

Muito associada ao ensino formal, principalmente através da instituição escola, a Educação Musical baseia-se no ensino e aprendizagem de conceitos mais abrangentes, os quais defendem que a prática musical deverá sempre preceder a sua teoria. Neste sentido, Mota (2014, p.44), refere que no núcleo central dos debates entre o pensamento de vários educadores musicais do séc. XX, “colocou-se a ideia de que a Educação Musical, por um lado, tinha que ter em conta as experiências musicais dos alunos e, por outro, que o seu currículo deveria ser construído em torno das áreas da audição, interpretação e composição”. Compreendemos que existe então, uma preocupação em fazer com que a Educação Musical, mesmo sendo encarada como transmissão de práticas e teorias formais de música, se materialize em aprendizagens experimentais, criativas, participativas e interdisciplinares, realizando uma analogia e conexão a outras disciplinas escolares.

Em Portugal, a Educação Musical encontra-se inserida no plano curricular do ensino básico e do ensino secundário levada a cabo pela escola e no ensino especializado da música, através de conservatórios, escolas superiores de música e universidades, academias de música e escolas profissionais de música, sendo que estas últimas que referimos, segundo Mota (2014, p.46), representaram uma clara mais-valia no conjunto da Educação Musical em Portugal. Contudo,

os seus planos de estudos, bem como, até certo ponto, os das outras escolas do ensino especializado, seguem uma estrutura estritamente tradicional. Existem poucas convergências interdisciplinares e pouco espaço para a experimentação e promoção da criatividade e inovação começando, no entanto, a surgir a inclusão de disciplinas como ‘jazz’, ‘improvisação’ ‘música popular’ enquanto tímidas opções que felizmente também já encontram uma sequência ao nível do ensino superior.

Por isso, nos nossos dias, o presente contexto sociocultural será responsável pela inquietação e anseios vividos no sistema educativo e onde os seus efeitos podem-se tornar catastróficos, principalmente no campo das artes. Mota (2014, p.48), explica que em Portugal ainda existe um número significativo de práticas musicais deficientes bem como a fraca presença da música nas escolas para todas as crianças portuguesas e que “apesar de todos os progressos interessantes que tiveram lugar nas últimas décadas, um conjunto de questões ameaça o desenvolvimento natural do que pensámos ser uma progressão regular e firme em direção a uma melhor e mais inclusiva educação musical”. Assim, a autora compreende que a inovação nesta área musical passa pela envolvimento de “todos os agentes do ensino da música no ensino superior num processo de questionamento acerca do modo como estamos a fazer o nosso trabalho”. Esta inovação passará pela formação mais coesa do educador musical, analisando o seu perfil e estatuto, a responsabilidade da gestão institucional por parte de quem contrata professores/educadores musicais e a implementação de políticas na formação de professores que não podem “estar separados de um processo que os envolva nas tomadas de decisão e que promova a emergência de comunidades profissionais de aprendizagem musical” (Mota, 2014, p.49). Para além destas questões, com a evolução da própria educação, esta “passou de um meio completamente fechado (a escola), para espaços diferentes como Associações, IPSS, Clubes Desportivos, Companhias de Teatro, Dança e Música, Ginásios, Academias e muitos outros” (Sousa, 2014, p.10). Consequentemente, a Educação Musical

passou a ser aplicada em contexto não formal e informal. Segundo Arroyo (2000, p.89), a educação musical contemporânea demanda a,

construção de novas práticas que deem conta da diversidade de experiências musicais que as pessoas estão vivenciando na sociedade atual. Assim, transitar entre o escolar e o extraescolar, o “Formal” e o “Informal”, o cotidiano e o institucional, torna-se um exercício de ruptura com modelos arraigados que teimam em manter separados esferas que na experiência vivida dialogam (*apud* Sousa, 2014, p.11).

Deste modo, perante esta breve análise sobre cada disciplina musical que nos propusemos a explicitar, percebemos que poderá existir uma abertura, por parte da Educação Musical, da Musicoterapia e até da Música na Comunidade, de coexistência com a Animação Musical, numa perspectiva não formal de complementaridade e de sinergia. Passamos então para a exemplificação, em termos práticos, de como podemos compreender o posicionamento de cada uma das áreas em relação à Animação Musical.

Sinergia entre Animação Musical – Musicoterapia: um musicoterapeuta que organiza um grupo de pessoas para realizar atividades musicais criativas e lúdicas sem qualquer foco nos efeitos clínicos dessa atividade.

Sinergia entre Animação Musical – Educação Musical: um professor que organiza uma sessão de música de caráter participativo, criativo e lúdico para trabalho extracurricular depois das aulas dos alunos terminarem.

Sinergia entre Animação Musical – Música na Comunidade: consideramos estas duas áreas musicais muito semelhantes, onde os processos e metodologias de trabalho são similares. Como já referimos, é como que a Animação Musical coubesse no universo da Música na Comunidade e vice-versa, porém com algumas diferenças como já iremos explicar de seguida.

Perante estas sinergias interdisciplinares, percebemos ainda que existem grandes semelhanças entre cada disciplina musical, como por exemplo, o desenvolvimento da criatividade e da participação. Cada vez mais, a música precisa de ser experimentada e construída por quem a pratica e recebe, fazendo com que os processos musicais sejam verdadeiramente inclusivos, na medida em que todos deverão ter o acesso a mexer na música, a tocar música e a criar música. Para existirem estes tais processos criativos, claramente, as pessoas terão que participar, aprendendo ao mesmo tempo conceitos e noções musicais enquanto a produzem.

Contudo, perante as semelhanças, observamos também algumas diferenças entre as disciplinas musicais que abordamos, principalmente no que diz respeito às suas finalidades. Para tal, e finalizando este tópico, elaborámos um quadro resumo que analisa algumas diferenças entre cada área musical, acreditando que cada disciplina é única e por isso, será nomeada perante o seu objetivo. Se cairmos no erro de tratar tudo pelo mesmo nome, todas as investigações, todo o trabalho incansável de quem explora estas áreas será desvalorizado. Como diz o ditado popular, “cada macaco no seu galho”.

As diferentes disciplinas musicais			
Animação Musical	Música na Comunidade	Musicoterapia	Educação Musical
É uma área específica da Animação Sociocultural. Principais características: intencionalidade lúdica, criativa e participativa. Primazia o processo de trabalho com os grupos. Não é obrigatório o animador musical possuir formação especializada na área da música, embora necessitará de ter formação musical suficiente para poder utilizar os recursos musicais, instrumentais e rítmicos necessários para os poder aplicar com um determinado objetivo lúdico-educativo e participativo-comunitário, bem como formação específica em metodologia e técnicas de Animação Sociocultural aplicadas ao campo musical. Ocorre num ambiente não formal, podendo ser complementar ao ensino formal. Primazia o processo musical e o desenvolvimento pessoal.	Abrange todo o tipo de manifestações/intervenções comunitárias pela música. Principais características: o respeito pela diversidade, participação ativa no fazer música de todos os tipos, relativamente aos objetivos dos participantes, educação permanente, desenvolvimento pessoal e musical. Existe formação específica para o músico na comunidade. Ocorre num ambiente não formal, podendo ser complementar ao ensino formal. Excelência/qualidade no processo e no produto da atividade musical.	Disciplina não-farmacológica que utiliza a música como meio de intervenção terapêutica. Interação entre o paciente, a música e o terapeuta. Ligada à psicoterapia, previne sintomas e doenças psicopatológicas de forma criativa, mas não recreativa. Existe formação específica profissional para o musicoterapeuta. Geralmente ocorre num ambiente formal. Primazia o processo musical e o desenvolvimento pessoal.	Ensino e aprendizagem da música, com ligação ao conhecimento teórico musical. Utiliza diversas estratégias e metodologias de ensino ligadas ao movimento, à criatividade, aos sons corporais, embora os conteúdos transmitidos sejam descritos num currículo. Existe formação específica profissional para o educador musical. Geralmente, ocorre num ambiente formal, podendo ser complementar em projetos de caráter não formal. Excelência/qualidade no processo e no produto da atividade musical.

Quadro 9 - As diferentes disciplinas musicais (elaboração própria).

SEGUNDA PARTE

Estudo Empírico

CAPÍTULO IV

Metodologia de Investigação

1. Tipologia de estudo: paradigma qualitativo e estudo de caso

A presente pesquisa consiste numa investigação de carácter qualitativo, sendo o mais comum de observar em investigações realizadas no âmbito das Ciências da Educação. A escolha deste paradigma deve-se ao facto de querermos explorar a realidade de uma forma mais intensiva, mais precisa e mais específica, para deste modo, compreendermos como funcionam certos comportamentos, processos, atitudes e situações. Segundo Bogdan e Biklen (1991), este tipo de “metodologia de investigação (...) enfatiza a descrição, a indução, a teoria fundamentada e o estudo das percepções pessoais”. Estes dois autores referem ainda que as características da investigação qualitativa assentam numa,

fonte direta dos dados num ambiente natural, constituindo o investigador (com o seu pensar e a sua objetividade) o instrumento principal; numa descrição e compreensão dos fenómenos (...); o significado e o sentido são mais relevantes do que os resultados em si. (*apud* Sousa, 2005, p.31)

Segundo Ander-Egg (2011, p.47), o paradigma qualitativo caracteriza-se ainda pela “obtenção de informações de forma imediata e pessoal, por meio de técnicas e procedimentos baseados no contato direto com as pessoas ou a realidade investigada”.

Desta forma, o paradigma qualitativo está sujeito a um maior risco de subjetividade, e para que tal compreensão subjetiva não se afaste do sentido e do objetivo da investigação, será necessário evitar o enviesamento das informações recolhidas de modo a obter maior validade e realismo nas conclusões do estudo. Assim, Ander-Egg (2011, p.48-49), refere que este paradigma se apresenta como um método naturalista e de compreensão, estando relacionado com fenómenos reais. É um método baseado numa perspectiva etnometodológica, com a qual se pretende captar as formas como as pessoas aplicam as suas orientações culturais e percepções de senso comum a situações específicas. Utiliza dados e informações qualitativas e amostras reduzidas e não probabilísticas bem como a análise de conteúdo e estudo de caso como estratégias metodológicas onde predomina o conceito de indução. O paradigma qualitativo caracteriza-se ainda por uma investigação mais trabalhosa que exige uma qualificação teórico-conceitual superior, por abordar a realidade e o seu dinamismo com uma tendência para apreender múltiplas diacronias. No entanto, retém melhor as nuances ganhando-se assim, uma compreensão mais detalhada da realidade a ser investigada.

Nesta pesquisa, no que diz respeito ao método de investigação, adotamos deliberadamente por escolher o estudo de caso como caminho para explorarmos o pretendido. O estudo de caso pode ser distinguido em três diferentes dimensões: o estudo descritivo, o estudo exploratório e o estudo interpretativo. Nesta investigação, optamos pelo estudo exploratório porque, segundo Severino (2000), tem como objetivo principal:

a familiarização com determinado fenómeno/assunto específico, ainda pouco conhecido ou explorado, permitindo descobrir novas ideias (...) com vista a um aprofundamento do mesmo (...) neste tipo de estudos a estratégia a seguir nunca é estabelecida de modo rígido e definitivo. Pelo contrário, é um processo flexível e aberto que se vai (re)contruindo à medida que o trabalho avança (*apud* Morgado, 2012, p.62-63).

Neste sentido, Dooley (2002, p.343-344), diz-nos que vários investigadores utilizam o estudo de caso para “desenvolver teoria, para produzir nova teoria, para contestar ou desafiar teoria, para explicar uma situação, para estabelecer uma base de aplicação de soluções para situações, para explorar, ou para descrever um objeto ou fenómeno” (*apud* Meirinhos e Osório, 2010, p.52). Assim, podemos ainda afirmar que os estudos de caso são estudos holísticos pois, segundo Stake (1999), visam uma maior concentração no todo, para chegar a compreender o fenómeno na globalidade e não alguma particularidade ou diferenciação de outros casos (*apud* Meirinhos e Osório, 2010, p.53).

Aires (2015, p.21), baseando-se em Colás (1992, p.252), refere que existem diversas modalidades de estudo de casos e que se distinguem pelas características e procedimentos que adotam, o que nos leva a identificar que a nossa investigação se relaciona com os “estudos de comunidades”, que consistem na descrição e compreensão de uma determinada comunidade específica.

Com base nos pressupostos teóricos acima referidos, compreendemos que a nossa investigação deverá centrar-se na pesquisa de um projeto comunitário específico que se materializa num fenómeno/acontecimento caracterizado por comportamentos distintos por parte dos seus intervenientes, de onde iremos recolher informação para responder à pergunta de partida, de que falamos de seguida, e para estabelecer os objetivos de forma a tirar conclusões, construindo teoria com base num caso circunscrito.

2. Objeto de estudo e pergunta de partida

Para a realização de uma investigação em Ciências Humanas e Sociais será necessário que o investigador defina o seu objeto de estudo. Neste caso em particular, a definição do objeto de estudo reincidiu no interesse de explorar a Animação Musical, especificidade da Animação Sociocultural, numa tentativa de identificar um conjunto de características que definem este campo. Para tal, destacamos dois componentes, a Animação como base metodológica da investigação e a música como método de intervenção. Assim, conseguimos limitar o estudo, afastando-nos de eventuais âmbitos artísticos utilizados também pela Animação Sociocultural nas suas práticas. Para além desta premissa, compreendemos que a Animação Musical será também importante na medida em que poderá contribuir para o desenvolvimento comunitário de determinado grupo e, por isso, o nosso objeto de estudo circundará à volta destes dois conceitos.

Desta forma, uma pesquisa realizada em contexto sociocultural partirá sempre de uma pressuposta análise de uma determinada realidade social. Numa primeira fase, esta necessidade de procurar sobre a relação entre a música e a Animação Sociocultural criou, obviamente, problemas e contradições mentais durante o processo de pesquisa, onde surgiram dúvidas e incertezas que nos deixaram, muitas vezes, perplexos quanto ao que iríamos estudar. Por isso, com o objetivo de compreender melhor a realidade da Animação Musical, surgiu uma enorme vontade e uma enorme motivação para recolher informação sobre um projeto específico e atual, o projeto comunitário Orquestra (In)quieta.

Perante a definição do objeto de estudo, traduzimos o projeto de investigação sob a forma de uma pergunta de partida. Segundo Quivy e Campenhoudt (2017, p.35-40), uma pergunta de partida constitui-se, normalmente, num primeiro recurso para quebrar com o senso comum e deverá ir ao encontro de três qualidades essenciais: clareza (uma pergunta precisa e concisa), exequibilidade (perceber se a pergunta é realista ou irrealista face à realidade a investigar) e pertinência (uma boa pergunta de partida não deverá ser moralizadora, não procurará julgar, mas sim compreender). Através da pergunta de partida conseguiremos ter uma ideia clara acerca do objetivo a alcançar.

Em Portugal, são poucos os projetos que se reconhecem como projetos de Animação Musical e com a realização de uma análise inicial e superficial do projeto Orquestra (In)quieta, observamos também que este projeto não está convencionado como um projeto de Animação Musical, porém poderá apresentar características que o levem a situar-se neste campo. Por isso,

pretendemos perceber se o projeto Orquestra (In)quieta será ou não um projeto de Animação Musical. Assim, formulamos a seguinte pergunta de partida:

- Em que medida o projeto Orquestra (In)quieta se constitui num projeto de Animação Musical atendendo às suas características?

3. Objetivos e hipóteses da investigação

Perante o objeto de estudo e a pergunta de partida definida, linhas condutoras desta investigação, deparamo-nos com a necessidade de analisar e fundamentar a Animação Musical através de bibliografia existente sobre o assunto, para que o enquadramento e contextualização teórica nesta investigação transportem ao leitor, uma noção mais concisa e informada sobre o campo em estudo.

Assim, definimos dois **objetivos gerais** nesta pesquisa, o primeiro ligado ao objeto de estudo em si próprio (a Animação Musical) e o segundo ligado ao estudo de caso (o projeto Orquestra (In)quieta). Desta forma pretendemos: (1) Identificar as características que definem a Animação Musical e (2) Comprovar se o projeto comunitário Orquestra (In)quieta se constitui como um projeto de Animação Musical.

Perante estes objetivos gerais, reconhecemos a importância de estabelecer **objetivos** mais **específicos** que apresentamos de seguida:

- Entender a relação entre Animação Sociocultural, Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário, explorando-a teoricamente.
- Clarificar o conceito de Animação Musical, identificando o perfil do animador musical, a metodologia, a tipologia e a forma de avaliação neste campo de estudo.
- Perceber quais as semelhanças e as diferenças entre a Animação Musical e outras disciplinas musicais.
- Reconhecer a importância da Animação Musical para o desenvolvimento de competências sociais, culturais e comunitárias.
- Explorar as características que definem o projeto Orquestra (In)quieta de forma a avaliar se existe uma aproximação às características da Animação Musical.
- Conhecer a opinião dos intervenientes da Orquestra (In)quieta quanto à importância e impacto do projeto para o desenvolvimento pessoal e coletivo dos mesmos.

Para alcançar tais objetivos foram levantadas várias hipóteses. Segundo Quivy e Campenhoudt (2017, p.119), a organização de uma investigação em torno de hipóteses de trabalho poderá constituir-se numa melhor forma de conduzir o nosso estudo ordeiramente e rigorosamente. Na esteira, Aires (2015, p.53), refere que as hipóteses “supõem a formulação de proposições sobre relações detetadas no problema em análise”. Assim, torna-se necessário formular uma investigação em torno de várias hipóteses porque é através delas que o “espírito de descoberta”, de que nos fala Quivy e Campenhoudt (2017, p.119), se concretiza. Os autores referem ainda que a hipótese é como que um fio condutor da nossa investigação. “Penso que é nesta direção que é necessário procurar, que esta pista será a mais fecunda” (2017, p.119). É como se tratasse de respostas provisórias aos nossos objetivos e, por isso, deverão ser confrontadas no final do estudo com os dados recolhidos e com a pesquisa bibliográfica realizada. Deixamos então, de seguida, as seguintes hipóteses em jeito de pergunta.

- Será que a Animação Musical tem uma relação direta com a matriz da Animação Sociocultural, sendo valorizados os conceitos de participação, autonomia, comunicação e criatividade como palavras-chave deste campo de estudo?
- Será que a Animação Musical é vista como um conceito disperso, tendo significados distantes do seu objetivo?
- Será que a prática coletiva da Animação Musical, numa determinada comunidade, beneficia os seus envolvidos a nível social, cultural e educativo, desenvolvendo competências sociais, artísticas e emotivas relacionadas com aspetos de carácter comunicativo, expressivo, emotivo e educativo?
- Será que a Animação Musical apresenta semelhanças a outras disciplinas musicais como a Música na Comunidade, Musicoterapia e Educação Musical, mas, diferencia-se, ao mesmo tempo, pela sua finalidade?
- Será que o projeto Orquestra (In)quieta, apesar de não ser perfilhado como um projeto de Animação Musical, demonstra características que o aproximam desta área musical?

4. Instrumentos de recolha de dados

Nesta etapa, o investigador deverá ser realista na medida em que avalia convenientemente a situação que quer estudar. Para isso, necessitará de escolher instrumentos de recolha de dados empíricos que o ajudem nesse processo. Para Aires (2015, p.24), é importante que o

investigador não se deixe descuidar com esta etapa da sua investigação pois a partir das técnicas de recolha de dados iremos alcançar e concretizar com sucesso os objetivos inicialmente estipulados. A autora refere que “as técnicas de recolha de informação predominantemente utilizadas na metodologia qualitativa agrupam-se em dois grandes blocos: técnicas diretas ou interativas e técnicas indiretas ou não-interativas.” (Aires, 2015, p.24). Neste estudo estão presentes os dois tipos de técnicas, diretas e indiretas.

Assim, dentro das técnicas diretas, sentimos a necessidade de aplicar duas entrevistas semiestruturadas distintas, a primeira direcionada aos formadores/promotores do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, de modo a recolher informação mais detalhada e incisiva sobre o projeto em estudo e a segunda direcionada a pessoas da área da Música na Comunidade, que trabalham com projetos musicais comunitários em contexto nacional – as chamadas testemunhas privilegiadas que, segundo Quivy e Campenhoudt (2017, p.71), tratam-se de pessoas que “pela sua posição, ação ou responsabilidades, têm um bom conhecimento do problema. Essas testemunhas podem pertencer ao público sobre que incide o estudo ou ser-lhe exteriores, mas muito relacionadas com esse público”. A vontade de entrevistar estas testemunhas privilegiadas prende-se com facto de, em primeiro lugar, existir uma escassez de informação concreta e científica sobre a área da Animação Musical e, por isso, o conteúdo das entrevistas será fulcral para a construção de teoria e aprofundamento de conceitos implícitos na investigação e, em segundo lugar, estas entrevistas também irão ajudar a compreender a realidade dos projetos comunitários que utilizam a música como meio de intervenção através da experiência e exemplos práticos dos entrevistados.

Para além das entrevistas, decidimos ainda aplicar um questionário direcionado aos intervenientes do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, tendo como finalidade recolher as suas opiniões perante a importância e o impacto do projeto.

A escolha destas duas técnicas diretas (a entrevista e o questionário), permitirá compreender melhor a realidade em estudo e em conjunto, permitirá responder de forma complementar aos objetivos gerais estipulados nesta investigação, nomeadamente, identificar as características que definem a Animação Musical e comprovar se o projeto comunitário Orquestra (In)quieta se constitui como um projeto de Animação Musical. Assim, explicamos de seguida como cada técnica se processou durante este trabalho.

4.1. Técnicas diretas utilizadas no estudo

4.1.1. O inquérito por entrevista

Segundo Sousa (2005, p.257), a entrevista é um instrumento de investigação que passa por um sistema de recolha de dados e de obtenção de informações questionando diretamente cada sujeito, “o objetivo da entrevista é estabelecer com o sujeito uma conversa amena e agradável no decurso do qual o entrevistado vai proporcionando as informações que o entrevistador espera.” A entrevista “(...) permite que se efetuem os porquês e os esclarecimentos circunstâncias que possibilitam uma melhor compreensão das respostas, das motivações e da linha de raciocínio que lhes estão inerentes.” As entrevistas semiestruturadas, segundo Sousa (2005, p.249), caracterizam-se por uma:

certa orientação, geralmente no início da entrevista, deixando que o entrevistado siga depois a sua linha de raciocínio, intervindo apenas nos momentos em que o sujeito possa estar a desviar-se do assunto em questão. O entrevistador tem previamente preparadas as questões de que pretende as respostas do sujeito, mas não as coloca diretamente, anotando aquelas a que ele vai respondendo no decorrer da conversação. É permitida ao entrevistado uma certa liberdade nas respostas, mas não para sair do tema proposto, enveredando por assuntos diferentes.

Na esteira, encontra-se Amado (2014, p.209), que nos diz que nas entrevistas semiestruturadas, o facto de não haver uma imposição rígida de questões,

permite ao entrevistado discorrer sobre o tema proposto “respeitando os seus quadros de referência”, salientando o que para ele for mais relevante, com as palavras e a ordem que mais lhe convier, e possibilitando a captação imediata e corrente das informações desejadas.

Deste modo, através deste tipo de entrevistas iremos reunir um conjunto de respostas relativas ao processo de trabalho do projeto Orquestra (In)quieta e quanto à realidade social, cultural e educativa experienciada pelos intervenientes do projeto na ótica dos formadores. Ao mesmo tempo, recolhemos ainda informação das testemunhas privilegiadas para a complementação teórica do objeto de estudo em causa, a Animação Musical.

É importante referir que foram criados dois guiões de entrevista para cada grupo concreto de entrevistados. No entanto, algumas das questões no guião de entrevista são iguais tanto para

os promotores do projeto Orquestra (In)quieta como para as testemunhas privilegiadas, porém diferenciam-se pela sua especificidade. Por um lado, para os promotores da Orquestra as questões são mais direcionadas para o projeto em si. Por outro lado, para as testemunhas privilegiadas as questões são mais de caráter global/geral, de acordo com as suas experiências e reflexões. Assim, foram realizadas seis entrevistas semiestruturadas no período de 24 a 28 de março de 2021, que duraram entre 30 minutos e 1 hora, sendo que cinco das entrevistas foram por via online, através da plataforma ZOOM, e uma entrevista foi realizada por telefone. Foi autorizada, pelos entrevistados, a gravação áudio e vídeo com a premissa de que no final da investigação todas as gravações seriam eliminadas.

Perante uma supervisão ética, necessária para trabalhos de investigação de caráter académico, e que foi realizada pela Comissão de Ética da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, elaborou-se um consentimento informado, livre e esclarecido para participação em investigação, de acordo com a Declaração de Helsínquia e a Convenção de Oviedo entre o investigador e os inquiridos. Desta forma, informamos que os inquiridos autorizaram tanto a divulgação do seu nome na investigação como a divulgação da sua própria nota biográfica, a qual inserimos no início de cada transcrição das entrevistas.

Durante as entrevistas, no que diz respeito ao entrevistador, neste caso o próprio investigador, Luís Carvalho, este conduziu a entrevista de maneira informal, num tom familiar, porém não deixou de colocar todas as questões necessárias sobre os assuntos abordados. Necessitou de explicar algumas das questões presentes no guião de entrevista de forma mais simples e dando alguns exemplos. Precisou ainda de alterar a ordem de algumas perguntas consoante o discurso do entrevistado, criando uma abertura para o mesmo explicar o seu ponto de vista de acordo com o seu raciocínio.

Quanto à transcrição das entrevistas (disponível no apêndice A), esta apresenta os seguintes dados: identificação do número da entrevista e do nome do entrevistado, a data da entrevista, o nome do entrevistador, o tipo de entrevista (semiestruturada, online ou por telefone), a hora de início e de fim, a duração da entrevista e uma nota biográfica do entrevistado (cedida pelo próprio). Após estes dados, colocámos as respetivas questões antes do discurso dos entrevistados. O discurso foi reproduzido de forma autêntica e sem qualquer tipo de observação pessoal. Obviamente, empregámos a pontuação necessária para que tal discurso manifestado, fizesse sentido na forma escrita.

Queremos ainda alertar para o facto de que efetuámos uma entrevista a par, com duas pessoas que pertencem ao mesmo projeto, a pedido das mesmas. Perante esta entrevista,

enquanto investigadores não tivemos qualquer problema adicional em realizá-la, consideramos até que foi vantajoso para a investigação ter duas pessoas que partilham da mesma visão e que se complementaram nas suas respostas. Todas as restantes entrevistas foram realizadas de forma individual.

4.1.2. O inquérito por questionário

Embora nem todas as investigações científicas utilizem o questionário como instrumento de recolha e avaliação de dados, sendo que observamos mais a presença desta técnica num tipo de estudo quantitativo, consideramos que este torna-se importante na pesquisa científica, especialmente nas Ciências da Educação. Considera-se o questionário como uma técnica de investigação composta por um conjunto de questões apresentadas por escrito. O questionário deverá ser direcionado a pessoas que detenham determinado conhecimento, ligado às suas experiências, opiniões ou habilidades, cujo conteúdo seja relevante ou de interesse para o investigador. Segundo Salkind (1999), “os questionários economizam tempo porque permitem que os indivíduos os preencham sem a ajuda ou intervenção direta do pesquisador, uma vez que muitos são autoaplicáveis (*apud* Fernández, 2005). Assim, resultante desta não interação entre investigador e inquirido, devemos ser cuidadosos na forma como se formulam as questões.

Neste sentido, na tabela seguinte, segundo Salkind (1999), encontram-se algumas das preocupações a ter em conta na hora de aplicar um questionário.

Suposições básicas nas quais o questionário se baseia
O questionário não exige coisas irracionais do entrevistado
O questionário não tem "propósito oculto"
O questionário pede informações que os participantes conhecem ou contém
As próprias questões
O questionário contém perguntas que podem ser respondidas
O questionário contém perguntas simples
Formato em que as questões são apresentadas
Os itens e o questionário são apresentados num formato atraente, profissional e de fácil compreensão
Todas as perguntas e páginas estão claramente numeradas
O questionário contém instruções claras e explícitas sobre como deve ser preenchido e devolvido
As perguntas são objetivas
As perguntas são ordenadas, do fácil ao difícil e do geral ao específico
As transições de um tema para o próximo estão incluídas

Quadro 10 - Pontos importantes a recordar ao elaborar questionários, por Salkind, 1999 (*apud* Fernández, 2005), (adaptação própria).

Ainda sobre as questões de um determinado questionário, estas podem ser de tipo fechado ou aberto. Segundo Hernández (2003), as questões fechadas contêm categorias ou alternativas de resposta previamente delimitadas, ou seja, os participantes são apresentados às possibilidades de resposta e devem limitar-se a elas. Estas podem ser dicotômicas (duas alternativas de resposta) ou incluir várias alternativas de resposta. As abertas, por outro lado, não delimitam as alternativas de resposta com antecedência, portanto o número de categorias de resposta é muito alto, podendo ser infinito (*apud* Fernández, 2005). Também poderão aparecer questões dos dois tipos no mesmo questionário, sendo este considerado misto.

Quanto à forma de envio dos questionários, estes podem ser aplicados reunindo os participantes no mesmo lugar, realizando o questionário ao mesmo tempo, podem ser enviados pelo correio para que o destinatário possa preenchê-los e encaminhá-los ao pesquisador e podem ainda ser esclarecidas dúvidas por telefone ou pessoalmente (Fernández, 2005). Acrescentamos ainda de que o questionário poderá ser enviado via internet através de um *link* específico para os participantes. Todas estas formas de envio facilitam a obtenção de informação por parte de um maior número de inquiridos e, permite ainda obter uma maior segurança e anonimato na hora de avaliar as respostas do questionário.

Na nossa investigação em concreto, elaborámos um questionário misto com sete questões de resposta fechada e aberta (modelo de questionário completo no apêndice B). A primeira questão pretende conhecer o perfil do inquirido. Para tal, perguntamos a idade, o sexo, a profissão e a sua relação com a música (se é músico profissional, se é músico amador, se a música é apenas um hobby, se tem formação musical, etc.). As seguintes seis questões têm como objetivo perceber qual a opinião dos intervenientes da Orquestra (In)quieta face à importância do projeto para o seu próprio desenvolvimento pessoal e coletivo. Assim, utilizando uma escala de um a cinco, com a seguinte leitura: 1 – Discordo plenamente, 2 – Discordo em parte, 3 – Não concordo nem discordo, 4 – Concordo em parte e 5 – Concordo plenamente, conseguimos recolher a informação necessária para o estudo em causa.

O questionário foi realizado online, através da plataforma *Google Forms*, e foi enviado por email aos participantes, o que facilitou a divulgação do mesmo, mas, ao mesmo tempo, provocou algumas complicações nomeadamente, a inacessibilidade de alguns inquiridos ao questionário por não terem internet e a excessiva recolha dos contactos pessoais (emails) dos inquiridos, de forma a podermos enviar o link do questionário. No entanto, obtivemos um total de 68 respostas perante um universo de cerca de 100 elementos que normalmente participam

no projeto Orquestra (In)quieta durante as suas respetivas edições. Os questionários foram respondidos no período de 27 de abril a 16 de Junho.

Como abordamos no tópico do inquérito por entrevista, o questionário foi revisto pela Comissão de Ética da UTAD, sendo que neste caso, no que diz respeito à confidencialidade, foi garantido o anonimato dos participantes.

Antes de aplicar o questionário, realizámos uma validação do mesmo que, em suma, segundo Ventosa (2011, p.111), “trata-se de saber em que medida a avaliação valoriza exatamente o que diz valorizar e não outra coisa (suposições, preconceitos, invenções, erros ...)”. Assim, o questionário foi alvo de validação por um conjunto de dez pessoas, três especialistas da área da Animação Sociocultural e sete pessoas ligadas à área da música na comunidade e da educação musical, antes de ser aplicado aos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta.

Rematando o assunto das técnicas diretas utilizadas na investigação, temos a necessidade de informar que num momento inicial de construção do projeto de dissertação decidimos e fazia parte da nossa vontade, enquanto investigadores, utilizar a técnica da observação participante (que se inclui nas técnicas diretas do paradigma qualitativo) que iria permitir a recolha de informação do grupo de estudo em causa de uma forma mais interativa, numa relação mais próxima da realidade do projeto e das pessoas que o constituem. Pretendíamos participar nas sessões do projeto Orquestra (In)quieta, participar nos jogos musicais, na criação coletiva da música, na apresentação final (concerto) e no decorrer social da vida interativa deste grupo. No entanto, face à situação pandémica atual (o vírus SARS-CoV-2 que origina a doença COVID-19), importa referir que não foi possível a aplicação desta técnica, porque em primeiro lugar não pretendíamos criar situações de propagação do vírus entre os intervenientes da Orquestra (In)quieta e em segundo lugar, porque, devido também à pandemia, o projeto não se realizou de forma presencial no presente ano. Por isso, realçamos que em qualquer investigação poderão surgir, de forma inesperada, problemas e adversidades que não permitem materializar tudo o que pensamos e idealizamos.

4.2. Técnicas indiretas utilizadas no estudo

De forma a complementar as técnicas diretas, existe um conjunto de técnicas indiretas, que segundo Aires (2015, p.42), são técnicas que servem para “apoiar os métodos diretos de recolha de informação, “validar” e contrastar a informação obtida, reconstituir acontecimentos

importantes para as pessoas ou grupos sociais em análise, gerar hipóteses, etc.”, que vão estar presentes na investigação de forma indireta, das quais a análise de imagens e gravações audiovisuais do projeto em estudo.

Para além destas técnicas escolhidas para explorar e entender como se processa a realidade social do projeto Orquestra (In)quieta em específico será, obviamente, realizada a análise e pesquisa bibliográfica de vários autores que estudam esta área e áreas próximas, sendo contextualizados vários pensamentos e reflexões desses mesmos autores com o objetivo de criar conclusões e perspetivas científicas acerca da Animação Musical. Quando falamos em pesquisa bibliográfica, referimo-nos a um tipo de pesquisa baseada na leitura de livros, artigos, monografias, entre outras publicações científicas que de facto apresentem cientificidade nos assuntos que abordam sendo que, não deixamos de fora, a leitura e análise de revistas, notícias, entrevistas especializadas, etc., que não sejam propriamente documentos científicos pois, segundo Quivy e Campenhoudt (2017, p.55), “não deixam por isso de conter elementos de reflexão e informação que podem ser preciosos”.

É nesta mistura de diferentes métodos e técnicas para recolha de informação através de várias fontes, que enriquecemos o conteúdo da investigação, permitindo constatar resultados mais completos.

5. Contexto e participantes do estudo

A presente investigação foi realizada em contexto nacional sendo que, claramente, reconheceu rasgos internacionais no que diz respeito à revisão da literatura, de modo a comparar verdades científicas com os dados adquiridos de autores portugueses e autores estrangeiros.

Reconhecendo que os participantes de uma investigação são os sujeitos que nela intervêm e que de alguma forma contribuem para a fundamentação da mesma, consideramos que no estudo participaram dois grandes grupos de pessoas, um grupo associado ao projeto Orquestra (In)quieta, que tem sede na cidade de Albergaria-a-Velha e um grupo de testemunhas privilegiadas, todas elas residentes em Portugal no momento.

Deste modo, importa referir que pretendemos caracterizar, colocando em destaque, o projeto Orquestra (In)quieta no próximo capítulo (V) desta investigação. Em relação ao grupo das testemunhas privilegiadas, podemos referir que participaram cinco pessoas ligadas à área da Música na Comunidade, que nos deram um contributo essencial para a compreensão de diversos aspetos, nomeadamente:

- Hélder Nogueira
- Martim de Sousa Tavares
- Ricardo Baptista e Ana Bragança
- Paulo Rodrigues

Todos os nomes referidos fazem parte de projetos que utilizam a música como ferramenta de intervenção social, educativa e cultural e o leitor poderá encontrar uma nota biográfica de cada um em apêndice, no início da transcrição das entrevistas.

6. Metodologia de tratamento de dados

Os dados recolhidos neste estudo vão ser avaliados através da análise de conteúdo que segundo Esteves (2006, p.107), é “a expressão genérica utilizada para designar um conjunto de técnicas possíveis para tratamento de informação previamente recolhida. Os dados a sujeitar a uma análise de conteúdo podem ser de origem e de natureza diversas”. A autora (2006, p.108), refere ainda que a análise de conteúdo “prossegue com a realização de interferências pelo investigador (...) que (...) possam ser corroboradas ou contrariadas por outros procedimentos de recolha e tratamento de dados, no quadro de uma mesma investigação ou investigações sucessivas.” A análise de conteúdo, “decorre de uma pergunta ou perguntas que o investigador se coloca (...), bem como da natureza dos dados com que lida (invocados ou suscitados).”

É importante na análise de conteúdo que esta se sujeite a processos de validação e se sujeite “à crítica e, se for o caso, à contestação dos resultados obtidos, uma vez que todas as decisões tomadas e os argumentos em que se fundaram são explicitados” (Esteves, 2006, p.109).

O tratamento dos dados recolhidos através das entrevistas semiestruturadas nesta investigação, será realizado a partir de uma organização das mesmas em categorias, o que irá permitir uma melhor visualização, compreensão e comparação com outros dados. Estas categorias estão descritas no capítulo VI. Após a sua divisão em categorias iremos proceder à redução dos dados que segundo Aires (2015, p.46), “implica a seleção, focalização, abstração e transformação da informação bruta para a formulação de hipóteses de trabalho ou conclusões”. Este processo terá de ser bem delineado para que não aconteçam fugas e desaparecimento de informação que inicialmente poderíamos pensar como desnecessária, mas que no decorrer da análise do conteúdo poderá ser útil para a compreensão de certos fenómenos.

O tratamento dos dados recolhidos através dos questionários nesta investigação, será realizado a partir da descrição dos dados observados em gráficos e tabelas que resultam das respostas por parte dos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta.

Consequentemente, a análise de conteúdo destes instrumentos de recolha de dados diretos será confrontada com os dados provenientes dos instrumentos indiretos (pesquisa bibliográfica em livros, artigos, websites, etc.), de modo a contruir uma conclusão final com base na interpretação de todos os dados obtidos.

7. Quadro síntese dos procedimentos metodológicos

Através da explicação e análise metodológica do nosso estudo, acima descrita, elaborámos um quadro síntese com os principais procedimentos metodológicos adotados na nossa investigação.

Quadro síntese dos procedimentos metodológicos adotados	
Objeto de estudo	Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário.
Abordagem	Estudo de caso.
Propósito	Exploratório.
Caráter da investigação	Paradigma qualitativo.
Estratégia de recolha de dados	Inquérito por questionário; Entrevistas semiestruturadas; Pesquisa bibliográfica.
Participantes no estudo	Intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta; Testemunhas privilegiadas.
Contexto da investigação	Contexto nacional - Portugal.
Técnicas de análise de dados	Análise de conteúdo das fontes de dados.

Quadro 11 - Quadro síntese dos procedimentos metodológicos adotados (elaboração própria).

CAPÍTULO V

Estudo de Caso: A Orquestra (In)quieta

Nota introdutória

Como referimos no capítulo anterior, mais propriamente no ponto 5 – Contexto e participantes no estudo, decidimos construir um breve capítulo inteiramente dedicado ao projeto Orquestra (In)quieta. Sendo o nosso estudo de caso, faz todo o sentido colocá-lo em destaque para o leitor compreender melhor a sua realidade e procedimento.

Informamos que toda a descrição que realizámos sobre a Orquestra (In)quieta, teve como base a informação presente no discurso das entrevistas semiestruturadas aos formadores/promotores do projeto, David Valente e David Calhau. Assim, de certa maneira, antecipámos a discussão dos resultados dessas entrevistas para este presente capítulo, pois considerámos que se enquadrava melhor neste momento da dissertação antes de enunciar os outros resultados provenientes de outros instrumentos de recolha de dados.

1. A Orquestra (In)quieta¹

A Orquestra (In)quieta é um projeto comunitário que consiste na envolvência da comunidade de Albergaria-a-Velha num concerto único da comunidade para a comunidade, onde a música tocada surge através de um processo criativo conjunto, em que cada participante dá o seu contributo, através da sua experiência, história, cultura e personalidade. É este encontro multicultural de músicos e cidadãos, a sua partilha de vivências, que é fundamental para apresentar um espetáculo original, singular, e, sobretudo, com um sentido de pertença a cada interveniente. A Orquestra (In)quieta pretende ainda transmitir uma mensagem social, associada a um discurso despido de preconceitos e que se baseia na seguinte ideia: “aqui as pessoas devem ser elas próprias e tudo o que não podem fazer lá fora é o que nós queremos que façam cá dentro”, criando ao mesmo tempo um espaço que seja lúdico e um espaço de encontro, de partilha de conhecimento, de laboratório e exploração artística.

A Orquestra (In)quieta conta com cinco anos de existência e é apoiada financeiramente e institucionalmente pelo Município de Albergaria-a-Velha e pelo Festival anual “Dos Modos Nascem Coisas”, promovido pela Albergar-te, Associação Cultural, e desde então, teve um crescimento progressivo notório a nível artístico, da quantidade de participantes, da envolvência de novas organizações e da quantidade de público a assistir ao espetáculo de

¹ Link para vídeo *teaser* do projeto: <https://www.youtube.com/watch?v=rOxrNccVh8I>

apresentação final, que tem tido o seu reflexo num maior reconhecimento quer por parte do município, quer por parte de outras instituições do concelho que mostram todos os anos o interesse em participar.

O projeto nasceu pelas mãos de David Valente e David Calhau, artistas multidisciplinares que, no início, tinham uma vontade artística de fazer um projeto de grande dimensão com as pessoas de Albergaria-a-Velha. No entanto, com a evolução ao longo dos anos, surge a partir do terceiro ano da Orquestra (In)quieta, uma preocupação social devido à envolvimento de novos intervenientes e devido à perceção das vantagens que as práticas da Orquestra traziam para as comunidades mais débeis de Albergaria-a-Velha e assim, os fundadores compreendem que, neste momento, para além de um projeto comunitário artístico, a Orquestra (In)quieta já pode ser considerada também um projeto de inclusão social. Os criadores assumem que o carvão que os faz mexer é, fundamentalmente, o trabalho com as pessoas, o estar com pessoas, sejam elas quais forem porque gostam de trabalhar com pessoas diferentes, de conhecer as suas histórias, de conversar, de aprender com os mais velhos, de aprender com os mais novos e de aprender com pessoas que não tem, necessariamente, a mesma cultura. Será por estas razões que o projeto, por ser profícuo a nível artístico e sociocultural e por existir uma abertura para a partilha de conhecimento e cultura a nível intergeracional, começou a ter a capacidade de influenciar tanto o desenvolvimento de algumas comunidades bem como a integração das mesmas e começou a ser um espaço que permite às pessoas fruírem da oportunidade de experienciar um concerto, de estar em palco, de criarem e serem protagonistas da sua própria ação.

1.1. Os intervenientes da Orquestra (In)quieta

A evolução quanto aos intervenientes e participantes na Orquestra (In)quieta é regular ao longo das várias edições, sendo que o projeto conta, em média, com 100 pessoas e pressupõe que a evolução também se faz pelo número de entidades/associações e parceiros que foram participando bem como o número de intervenientes que se inscreve em nome individual. Assim, podemos considerar que existem duas formas de participação.

A *participação representativa* – um grupo de pessoas interessadas que representam a associação/entidade onde estão inseridas. Neste tipo de participação estão inseridos um grupo representativo da Associação Cultural e Recreativa Escola de Samba Unidos de Vila Régia, um grupo representativo da Idade Maior, programa que procura proporcionar atividades na comunidade, em linha com as orientações europeias de promoção de um envelhecimento ativo

e saudável e que é promovido pelo Município de Albergaria-a-Velha, um grupo representativo do Grupo Folclórico e Etnográfico de Albergaria-a-Velha e do Grupo Folclórico Cultural e Recreativo de Albergaria-a-Velha, um grupo representativo de utentes e técnicos da APPACDM (Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental) de Albergaria-a-Velha, instituição particular de solidariedade social que presta serviços a cidadãos com deficiência mental, um grupo representativo da comunidade cigana de São João de Loure e Frossos orientado pelo Olá_Ritmos E7G, um projeto financiado pelo Programa Escolhas, cuja entidade promotora é o Centro Social Paroquial de Angeja e que intervém junto de comunidades com um percurso de vida marcado pela pobreza e pela exclusão social, um grupo representativo da Associação de gaitas de fole de Nobrijo e algumas bandas de “garagem” locais. Nas primeiras edições, a Orquestra (In)quieta contou ainda com um grupo representativo da Banda Filarmónica União Pinheirense e da Banda Filarmónica de São João de Loure.

A *participação individual* – um conjunto de pessoas, que a título individual, se inscrevem no projeto e que fazem parte da cidade de Albergaria-a-Velha. Neste tipo de participação estão inseridos músicos amadores, músicos profissionais e quaisquer entusiastas/curiosos que gostem de música ou queiram tocar música, os chamados não músicos – pessoas que nunca tocaram ou cantaram numa orquestra/grupo de grandes dimensões e querem experienciar essa oportunidade de estar em palco. Este conjunto de pessoas quando se inscrevem no projeto, são direcionadas para o ensemble, criado especificamente para trabalhar com este grupo numa primeira fase.

Dentro dos intervenientes, a Orquestra (In)quieta conta também com uma equipa técnica que faz parte do apoio artístico ao grupo, devido a dois motivos, pela questão da logística, pois pelo facto de a Orquestra (In)quieta trabalhar com um número elevado de pessoas, existe a necessidade de alargar a equipa para apoiar da melhor forma as mesmas e pela questão técnica, pois os mentores do projeto consideram que é importante possuírem uma equipa multidisciplinar, por exemplo, trazer um guitarrista ou um baixista que vai ter competências que outro membro da equipa não tem como percussionista e assim, esta abertura e sustentabilidade artística permite alargar os meios para a construção do espetáculo e permite também dar a oportunidade às pessoas de trabalharem com outros músicos, reconhecendo assim novas ideias e novos pontos de vista. Por conseguinte, esta aproximação e renovação artística irá permitir que o projeto aconteça ao longo do tempo e irá manter as pessoas interessadas em participar ano após ano. O Município de Albergaria-a-Velha e a Albergar-te, Associação Cultural representam ainda um apoio fulcral no desenvolvimento do projeto, tanto a nível logístico como financeiro.

Como meio de comunicação do projeto, a Orquestra (In)quieta realiza um trabalho junto das instituições e associações locais de divulgação do mesmo, incentivando a participação das diferentes comunidades, utiliza ainda as redes sociais para aproximar mais pessoas do projeto e do seu conceito. O “passa a palavra” é também o método mais comum de difusão do projeto e ao longo das suas edições, a Orquestra (In)quieta conta com a participação regular de alguns intervenientes, sendo que as pessoas mostram o interesse e a vontade de continuar a participar neste projeto anualmente e a acreditar nas valências do mesmo.

1.2. Metodologia e processo de trabalho da Orquestra (In)quieta

Segundo os mentores do projeto, David Valente e David Calhau, a Orquestra (In)quieta é um espaço de criação e de laboratório artístico, onde o material é construído através do contributo das pessoas e através da visão que tanto elas como os mentores têm da realidade artística e do pensamento artístico. Deste modo, a Orquestra (In)quieta divide o seu processo de trabalho em quatro fases distintas, que ocorrem anualmente durante, aproximadamente, três semanas. Este processo de trabalho é materializado em sessões conjuntas de criação artística, onde as mesmas, num momento inicial, podem ser realizadas com um grupo específico, como por exemplo, trabalhar apenas com os utentes e técnicos da APPACDM na sua própria instituição ou trabalhar apenas com o ensemble, composto por músicos e não músicos (pessoas que se inscrevem individualmente). Numa fase posterior este trabalho parcelar converte-se num trabalho totalitário/integral, onde todos os grupos se encontram para ensaiar para o espetáculo final e onde, por vezes, existe o primeiro contacto com uma comunidade desconhecida. No entanto, não significa que durante o trabalho segmentado não exista partilha de ideias artísticas conjuntas, pois o cruzamento da partilha de pequenos momentos de criação é fulcral para construir e desconstruir músicas, momentos teatrais, momentos cómicos, entre outros. Isto é, o processo de criação é valorizado e transmitido de um grupo para o outro, pois enquanto que numa manhã a equipa técnica trabalha com um grupo donde surge alguma ideia nova, na mesma tarde, a equipa já irá trabalhar com outro grupo diferente e partilhar essa ideia para perceber a opinião dos restantes intervenientes e perceber se é possível acrescentar algum tipo de substância artística a essa ideia. Desta forma, expomos de seguida, as quatro fases inerentes à metodologia de trabalho da Orquestra (In)quieta.

A fase da escuta – onde, num primeiro momento, existe uma parte de quebra-gelo e de aproximação social com os intervenientes envolvidos através de jogos e dinâmicas de grupo e

onde, num segundo momento, a equipa técnica escuta e recolhe o que as pessoas têm para dizer, as suas histórias, vivências, gostos e vontades, para assim, analisar esse material e compreender o que cada um pode oferecer ao projeto.

A *fase da criação* – onde através da escuta das pessoas e da análise do material obtido, se inicia o processo de criação artística coletiva, que vai desde a construção de letras, melodias, harmonias, ritmos até à criação dramática, de momentos teatrais, momentos gestuais, formas de estar e de movimentar, etc. Todo este processo é um processo baseado em estímulos realizados através de jogos de grupo, jogos de criação, técnicas de criação musical e que, por conseguinte, é organizado pela equipa técnica, que facilita a junção de todas as ideias numa obra musical mais estruturada. No entanto, é primordial durante esta fase a consciencialização da importância de nunca assumir as coisas como fechadas. A Orquestra (In)quieta acredita que a matéria que se absorve das pessoas está em constante metamorfose, onde o material artístico é moldável.

A *fase do ensaio* – onde os grupos, ainda de forma parcelar, ensaiam o material artístico construído na fase de criação. É nesta fase que os grupos aprendem as músicas de uma forma mais consciente e onde cada pessoa ou conjunto de pessoas acarretam uma responsabilidade musical específica para desempenhar na apresentação final.

A *fase do ensaio conjunto* – onde os grupos, de forma integral, se encontram (normalmente no Cineteatro Alba, teatro municipal) para ensaiar o material artístico criado parceladamente em cada grupo. Esta fase decorre durante os três últimos dias do projeto, antes de ser apresentado publicamente e onde os ensaios são mais exaustivos e exigentes. É nesta fase que as pessoas começam a juntar todas as peças do puzzle musical que foram criando e se apercebem que, muitas das vezes, nem se conhecem, não estão juntos, mas já estão a desenvolver todos o material criativo de todos, ou seja, no final, o repertório não tem autor, o autor é toda a gente.

Todas as fases descritas acima, culminam num espetáculo final feito pela comunidade para a comunidade, onde normalmente é apresentado no festival Dos Modos Nascem Coisas, promovido pela Albergar-te, Associação Cultural, em Albergaria-a-Velha.

1.3. Impacto do projeto Orquestra (In)quieta

Fruto do processo de criação artística e do processo de integração, inclusão e partilha social, surge uma avaliação dos impactos provenientes da aplicação do projeto Orquestra

(In)quieta. Assim, podemos considerar que existem impactos diretos – relacionados diretamente com os intervenientes do projeto, e os impactos indiretos – relacionados com a comunidade que observa ou recebe o projeto.

Dentro dos impactos diretos, a Orquestra (In)quieta pressupõe, em primeiro lugar, uma preocupação com o conhecimento adquirido (o que ficou), isto é, todas as coisas que as pessoas aprenderam musicalmente, artisticamente, culturalmente e socialmente. Por exemplo, um guitarrista profissional que participa no projeto e nas sessões houve falar de uma escala hispano-árabe, que eventualmente desconhecia e que, quando chega a casa vai pesquisar e procurar sobre a mesma escala ou um não músico que trouxe um tacho para as sessões e percebeu que existe um enorme potencial musical num utensílio de cozinha. Outro impacto é o número de ligações sociais que se criam dentro do projeto, onde as barreiras da solidão e da exclusão social são apaziguadas e onde associações artísticas ganham novos participantes nos seus próprios projetos. A Orquestra (In)quieta considera ainda, nos impactos diretos, a importância na insistência do presidente do Município, nos seus discursos, em afirmar que a Orquestra (In)quieta é um projeto único e um dos projetos mais relevante em Albergaria-a-Velha ou o facto da Albergar-te, Associação Cultural continuar a apostar no projeto e fazer questão de que a Orquestra (In)quieta seja, de certa forma, a bandeira do festival Dos Modos Nascem Coisas, sendo o concerto de sábado à noite, do dia principal, o que leva a uma constante sustentabilidade e sobrevivência do projeto, quer a nível financeiro, quer a nível de reconhecimento e notoriedade do mesmo.

Dentro dos impactos indiretos, a Orquestra (In)quieta refere que o *feedback* do público é um dos pontos de medição do seu impacto mais perceptível e positivo, onde os familiares e amigos dos intervenientes e as restantes pessoas que regularmente assistem ao espetáculo demonstram a sua opinião favorável ao projeto e afirmam que o projeto deveria ser realizado mais vezes ao ano e de forma mais regular. Outro impacto indireto aproxima-se à questão da sustentabilidade do projeto presente nos impactos diretos, mas ligada às pessoas que recebem o projeto, por exemplo, “quando passado três meses ou quatro meses passas na rua e vais à pastelaria, e vais à papelaria ou vais ao mercado e dizem: ai o projeto, e então quando é que fazem aquilo, olha vocês deviam era fazer mais vezes ao ano aquele espetáculo”. Por fim, complementando o *feedback* da restante comunidade, a Orquestra (In)quieta elucida a importância de existir uma revista galega de teatro, chamada *Errequete*, conceituada em Espanha, e que todos os anos visita o festival Dos Modos Nascem Coisas e que escrevem sobre o projeto e o acham interessantíssimo e relevante a nível artístico.

CAPÍTULO VI

Apresentação, Análise e Discussão dos Resultados

Nota introdutória

Depois de apresentadas as opções metodológicas da nossa investigação e a descrição do nosso estudo de caso, a Orquestra (In)quieta, pretendemos neste capítulo expor e interpretar todo o material recolhido durante a dissertação, com o propósito de analisar com pormenor toda a informação proveniente das entrevistas semiestruturadas realizadas às testemunhas privilegiadas e dos questionários aplicados aos intervenientes da Orquestra (In)quieta. Encontramo-nos, neste momento, a um passo de podermos tirar conclusões, com o objetivo de dar uma resposta à pergunta de partida e de validar os objetivos definidos no estudo.

Deste modo, importa referir que a análise de todo o material recolhido foi desenvolvida em três momentos: a pré-análise, onde realizámos uma leitura flutuante dos questionários e das entrevistas, de forma a criar um primeiro contacto com toda a informação, extraindo algumas primeiras impressões, um momento de exploração do material, onde procedemos à codificação e categorização dos assuntos presentes nas entrevistas e onde descrevemos os resultados percentuais das respostas dos questionários e por fim, a discussão e interpretação desses mesmos resultados, comparando os discursos e respostas obtidas.

Deixamos ainda a advertência de que no momento de exploração, cada método de recolha de informação foi analisado em separado, por isso, começámos por analisar as entrevistas semiestruturadas e, por conseguinte, os questionários.

1. As entrevistas semiestruturadas

1.1. Apresentação e análise das entrevistas semiestruturadas

O conteúdo das entrevistas nesta investigação foi alvo de transformação, na medida em que, perante as falas em bruto dos entrevistados, realizámos uma categorização do seu teor, para que a sua análise seja mais compreensível e menos extensa.

Como já referimos no capítulo da metodologia de investigação, existem dois grupos de entrevistados, as testemunhas privilegiadas e os promotores/formadores do projeto Orquestra (In)quieta. Assim, realizámos dois guiões de entrevista com perguntas distintas e, por isso, alertamos para o facto de que foram criadas categorias e subcategorias de acordo com esses guiões e com o conteúdo respondido, sendo que as questões de um dos guiões seriam mais ligadas à intervenção comunitária através da música e do outro seriam mais ligadas ao projeto

Orquestra (In)quieta. Deste modo, apresentamos de seguida as categorias e subcategorias escolhidas para a análise das entrevistas.

Entrevistas às testemunhas privilegiadas	
Categorias	Subcategorias
Perceção sobre Animação Musical	Conceito de Animação Musical
Intervenção comunitária através da música	Características de um processo musical em contexto comunitário
	Intervenientes de um projeto musical comunitário
	Metodologia de trabalho de práticas musicais comunitárias
	Perfil do monitor de iniciativas comunitárias através da música
	Processo <i>versus</i> Produto Final
Práticas comunitárias através da música	Exemplos de práticas em contexto comunitário utilizando a música
	Impacto/resultado dessas práticas

Quadro 12 - Categorias e subcategorias das entrevistas às testemunhas privilegiadas (elaboração própria).

Entrevistas aos promotores/formadores do projeto Orquestra (In)quieta	
Categorias	Subcategorias
Funcionamento da Orquestra (In)quieta	Conceito e evolução do projeto ao longo dos tempos
	Preocupação social do projeto
	Intervenientes da Orquestra (In)quieta
	Metodologia de trabalho da Orquestra (In)quieta
	Impacto da Orquestra (In)quieta
Intervenção comunitária através da música	Perfil do monitor de iniciativas comunitárias através da música
	Processo <i>versus</i> Produto Final

Quadro 13 - Categorias e Subcategorias das entrevistas aos promotores/formadores do projeto Orquestra (In)quieta (elaboração própria).

Perante as categorias e subcategorias selecionadas, apresentamos de seguida os quadros que expõem a conjunção dessas categorias e subcategorias com o item, expressão que utilizamos para referenciar a transcrição objetiva do discurso dos entrevistados relativamente a cada ponto.

1.1.1. Categorização e análise da entrevista 1 – Paulo Maria Rodrigues

Categorias	Subcategorias	Item
Percepção sobre Animação Musical	Conceito de Animação Musical	“animar vem de <i>anima</i> , vem de alma e, portanto, alguém que anima é alguém que dá alma, alguém que dá vida, alguém que envolve, alguém que dá esperança etc.”, “o problema é que animação e animador são palavras que numa escala de como aquilo que as pessoas entendem, que é a profissão das pessoas, quer dizer, há o músico, depois há o músico na comunidade, depois há um tipo que toca umas coisas e depois há o animador, e eu acho que isso não é bom”, “eu não gosto de animador porque existe uma conotação que não é justa, pronto, mas muito provavelmente esta visão que eu tenho das coisas está a mudar e (...) rapidamente vai-se criar, de facto um respeito e uma consideração que este trabalho destas pessoas merece.”
Intervenção comunitária através da música	Características de um processo musical em contexto comunitário	“a música tem um papel muito importante porque permite o estar junto, permite a comunicação, permite as pessoas resolverem algumas questões de diferença, algumas questões de conflito”, “a música (...) evoluiu ao longo do tempo e tornou-se em alguns casos extremamente sofisticada, passou a ser uma coisa que para ser feita, precisa de ser estudada, passou a ter uma notação, passou a existir uma memória escrita (partituras, etc.) (...) mas eu acho que fica a faltar (...) esta possibilidade de que toda a gente pode ter acesso a mexer na música, a fazer música e a envolver-se na música”, “é essa possibilidade de as pessoas não serem encaradas como apenas ouvintes de música, mas como pessoas que podem participar ativamente em tudo o que a música permite fazer (...) no fundo a característica principal, logo à partida, desses projetos comunitários, ainda antes das outras características de inclusão, o esbater da desigualdade social, da igualdade de oportunidades (...) é esta ideia, é uma espécie de retorno à possibilidade de nós todos em comum conseguirmos participar num processo de fazer música.”
	Intervenientes de um projeto musical comunitário	“Toda a gente”, “Eu acho que qualquer pessoa pode estar envolvida num projeto destes, o que pode haver é do ponto de vista de quem está à frente de uma Câmara ou de uma coisa qualquer, ao identificarem uma situação que necessita de algum tipo de intervenção, essas pessoas acharem que a música pode ser aquilo que pode, de alguma forma, melhorar a situação dessas pessoas e nesse aspeto eu acho que tudo é absolutamente possível”, “Concordo também que as entidades e as pessoas das instituições também têm um papel fundamental.”
	Metodologia de trabalho de práticas musicais comunitárias	“eu acho que é este equilíbrio entre o que é o mundo da pessoa que está à frente e o mundo das outras pessoas e tem que se criar oportunidades para que ambas as vozes se consigam expressar, portanto, isso na prática significa que o líder, a pessoa que está a gerir as sessões no dia a dia, tem que ter uma panóplia de atividades e de estratégias que convidam as pessoas a expressar a sua voz, muitas delas são lúdicas, são coisas que são brincadeiras, são coisas que começam por ser uma espécie de um jogo (...), mas que rapidamente ele depois transforma isso que era um jogo, num discurso musical porque introduziu uma camada sonora e um conjunto de regras, etc.”
	Perfil do monitor de iniciativas	“O músico na comunidade tem que ter uma ideia muito clara sobre o que é que eu estou aqui a fazer e porque é que isto é diferente de estar em minha casa ou no meu grupo (...) tem que ter a capacidade de correr muitos riscos e de

	comunitárias através da música	constantemente cair e levantar-se e tem que ser, do ponto de vista humano, uma pessoa que está intimamente preocupada em fazer com que as pessoas se sintam bem no processo”, “deve ter uma capacidade de relacionamento com as pessoas muito grande e deve ter uma exigência pessoal também muito grande. Depois tem que ter muita imaginação, tem que ter <i>skills</i> e competências musicais muito grandes e muito vastas e muito provavelmente tem que perceber muito bem, dentro do domínio de instrumentos que leva e que toca, que tem de dominar várias coisas”.
	Processo <i>versus</i> Produto Final	“A apresentação final, eu acho que é sempre um momento muito importante (...) parece-me é que a parte mais interessante de todas é sempre o processo porque o final é um concerto, um espetáculo de uma hora, o resto são as horas todas que as pessoas passaram a trabalhar em conjunto. Se as pessoas passaram por cima dos princípios todos humanos e de dar voz às pessoas só por causa da apresentação final, então mais-valia que não tivessem feito nada porque para isso ninguém saiu do seu território, portanto, eu acredito que é possível esse equilíbrio.”
Práticas comunitárias através da música	Exemplos de práticas em contexto comunitário utilizando a música	O entrevistado foi referindo alguns projetos que conhece e onde trabalhou, “Curso de Animadores Musicais da Casa da Música”, “Orquestras Geração”, “PARTIS”, “um projeto da Companhia de Música Teatral (...) que fizemos numa prisão feminina em Santa Cruz do Bispo (...) com mães e bebês”, “uma aluna minha de doutoramento trabalhou numa prisão de Santa Cruz do Bispo e fez um projeto com quatro reclusas que aprenderam todas a tocar piano.”
	Impacto/resultado dessas práticas	“há muitos anos que se fazem montes de projetos que são a explicados às pessoas (...) como sendo projetos que têm implicações sociais (...) e essas coisas todas, supostamente têm impactos sociais. A questão é, como é que isso prova e como é que isso se mede. Seria ótimo, que quem tem capacidade de decisão e que gosta de decidir com base em números, gostaria de dizer assim: ok, nós vamos fazer aqui este projeto de música e vão estar envolvidas 100 pessoas e destas 100 pessoas, 20 vão elevar-se na escala social numa questão qualquer, ou 20 vão ser mais felizes. O problema é que a gente não tem forma de medir a felicidade das pessoas, nem há forma científica de fazer este tipo de medida”, “o impacto mede-se por aquilo que as pessoas dizem, mede-se pelos sorrisos que as pessoas têm quanto estão em cima de um palco, mede-se pela vontade que as pessoas mostram de virem às sessões todas e nunca faltarem, mede-se pelos abraços que dou no final.”

Quadro 14 - Categorização e análise da entrevista 1 – Paulo Maria Rodrigues (elaboração própria).

1.1.2. Categorização e análise da entrevista 2 – Ana Bragança e Ricardo Baptista (Ondamarela)

Categorias	Subcategorias	Item
Percepção sobre Animação Musical	Conceito de Animação Musical	Ricardo Baptista: “a mim traz-me uma bagagem que não é muito fixe, não é uma coisa que eu uso muito porque o animador musical é aquele tipo do <i>resort</i> de férias, que à noite faz uns karaokes, anima musicalmente o <i>resort</i> , e eu sei que não é só isso, mas como traz essa bagagem e eu me sinto bastante longe do ponto de vista profissional disso, pronto. Eu não definiria Animação Musical assim, mas só para explicar que também traz essa bagagem.”, Ana Bragança: “é um daqueles casos que, com certeza, está cheio de preconceitos, de coisas que nós metemos na cabeça, que não correspondem à definição certa de animador musical, mas a verdade é que ao ouvir assim, sem contextualização, isso acontece (...) há muita pouca coisa escrita e muito pouca coisa normalizada, não há um glossário que te oriente, não há conceitos definidos, cada estrutura ou cada companhia ou cada pessoa vai encontrando as suas próprias definições em relação a isto tudo que falamos, a participação, a comunidade, a animação, o envolvimento, se calhar há pessoas que fazem um trabalho só de colocar aquela comunidade, aquele grupo dentro da sua obra a abanar as mãos, com certeza que aquela pessoa vai defender que fez um trabalho de envolvimento comunitário ou de participação. E nós se calhar dizemos a mesma coisa e o que fazemos uns e outros é bastante.”
Intervenção comunitária através da música	Características de um processo musical em contexto comunitário	Ricardo Baptista: “A música como é tão permeável a tantas coisas (...) torna-se muito óbvio que ao trabalhar a criação musical em contexto de comunidade, que é o que nós fazemos, tentamos criar com esta comunidade alguma coisa, inventar alguma coisa, há um lado do que é que foi a educação daquelas pessoas, de qual é a cultura, qual é a sua bagagem emocional, que está sempre presente.”, Ana Bragança: “as características sociais e culturais das diferentes comunidades com que nós nos relacionamos influencia bastante o resultado e os processos.”, Ricardo Baptista: “costumamos dizer que muitas vezes tentamos criar na área da música performances que sejam únicas e irrepetíveis daquela comunidade e isso de ser único e irrepetível está totalmente ligado a essas características sociais daquela comunidade.”
	Intervenientes de um projeto musical comunitário	Ana Bragança: “nós tentamos sempre fazer cruzar as comunidades menos óbvias para que o projeto seja também uma oportunidade de juntar pessoas que, de outra maneira se calhar nunca na vida estariam juntas a trabalhar, nem se conheceriam, nem debateriam os seus problemas ou os seus pontos de vista em comum.”, Ricardo Baptista: “nós temos uma visão muito naturalista da coisa que é, nós dizemos normalmente que só não pode participar no processo quem não queira.”
	Metodologia de trabalho de práticas musicais comunitárias	Ana Bragança: “normalmente começamos sempre por uma coisa que chamamos de sessões exploratórias, que são sessões feitas diretamente nas sedes das comunidades que servem sobretudo para as pessoas nos conhecerem e para tomarem contato com a metodologia, com os nossos processos (...) depois avançamos para uma fase que é já trabalhar o ponto de vista da criação conceptual, do que é que o nosso espetáculo vai falar, sendo que às vezes há temas já (...) é tudo trabalhado com as pessoas e nessas sessões exploratórias (...) depois em casa há um trabalho grande de pegar

		nestas ideias todas, de compor, de arranjar e de montar o tal puzzle feito de contributos vários (...) A última fase depois dessa, sim, já é mais de ensaio e de criação e montagem do espetáculo para a sua apresentação, isto quando estamos a falar de espetáculos.”
	Perfil do monitor de iniciativas comunitárias através da música	Ana Bragança: “gostar de pessoas, gostar de trabalhar com pessoas”, Ricardo Baptista: “curiosidade de conhecer as pessoas, os lugares, as histórias (...) é preciso não seres condescendente (...) deverá haver respeito, haver empatia, mas não misturar isso com condescendência (...) tu tens que ser aberto artisticamente e informado.”
	Processo <i>versus</i> Produto Final	Ricardo Baptista: “é por causa do processo que nós estamos aqui porque são os processos que são transformadores para as pessoas, são as coisas que inventas ali, que crias, são as janelas que se abrem na cabeça, são os processos que fazem isso e, portanto, essa ideia de muitas vezes, o pessoal mais da música negligenciar o processo e apontar para o resultado é uma coisa que não nos interessa”, Ana Bragança: “Contudo, para nós o resultado não pode ser menor ou inferior do que se fosse um espetáculo assumido por profissionais, é uma questão de respeito, de dignidade e de devolveres àquelas pessoas que durante aquele processo connosco participaram, um resultado que as dignifica e que elas se sintam orgulhosas.”, Ricardo Baptista: “Sabemos perfeitamente que é muito diferente ter uma orquestra de amadores do que ter uma orquestra de profissionais, mas é então o que procuramos, é não tentar com a orquestra de amadores fazer aquilo que faria a orquestra de profissionais, vamos tentar fazer aquilo que a orquestra de amadores consegue fazer e que a orquestra de profissionais não conseguiria fazer.”
Práticas comunitárias através da música	Exemplos de práticas em contexto comunitário utilizando a música	Os entrevistados foram referindo projetos e experiências pessoais durante a entrevista, tais como: “o Variações”, “o 23 Milhas”, “o projeto com os surdos no Tremor”, a ida a “Malta”, “as aldeias históricas”
	Impacto/resultado dessas práticas	Ana Bragança: “Muitas vezes o impacto ou resultado é por uma frase, por um sorriso, por um abraço (...) por outro lado, precisamente para percebermos se estamos a errar (...) nós habitualmente criamos sempre um formulário de avaliação no fim de cada projeto, com um conjunto de perguntas que enviamos aos participantes, perguntas que avaliam o desempenho dos líderes (...) que avaliam o seu olhar sobre a qualidade artística, se se identificaram com o conteúdo.”, Ricardo Baptista: “há um impacto em nós, e isso não é desvalorizável (...) por outro lado, há um lastro que se deixa nas comunidades, em quem nos contrata e no público e isso é mais difícil de avaliar, por vezes, é possível (...) há um número também de pessoas que estiveram no público ou no palco dos nossos projetos e que acabaram por exemplo no curso de animadores musicais da Casa da Música, isso é um impacto”.

Quadro 15 - Categorização e análise da entrevista 2 – Ondamarela, Ana Bragança e Ricardo Baptista (elaboração própria).

1.1.3. Categorização e análise da entrevista 3 – Hélder Nogueira

Categorias	Subcategorias	Item
Percepção sobre Animação Musical	Conceito de Animação Musical	“Animação Musical é tu estares no contexto, perceberes o contexto e adaptares-te ao contexto, mas utilizando esta música. Tu vais animar um contexto muito mais alargado em que utilizas a música como forma de trabalho, isto é a minha perspetiva da Animação Musical e daquilo que nós podemos fazer num projeto de intervenção comunitário utilizando da música, vamos fazer Animação Musical com um grupo e nas suas diferentes vertentes (...) Acho ainda que dentro da Animação Musical existe um chavão que é a participação, que é fulcral. Quando estás a trabalhar com a comunidade ou promoves a participação, e promover a participação não tem que ser obrigar, tem que ser criar dinâmicas participativas, levar a participar e tens que criar dinâmicas dentro daquilo que é o projeto para que as pessoas participem, se sintam valorizadas e que eles por eles participem, sem nenhuma obrigatoriedade, portanto.”
Intervenção comunitária através da música	Características de um processo musical em contexto comunitário	“a música capta a atenção, as pessoas vêm e participam, mas depois a utilização de um instrumento pode tornar-se em algum <i>handicap</i> à participação (...) E nós temos que ter atenção a essas questões. Porquê? Porque aquilo que nós temos, na intervenção comunitária, é que lidar muito bem com as expectativas. Frustrar expectativas na intervenção comunitária é a pior coisa que nós podemos fazer (...) Numa intervenção pela música ou Animação Musical (...) devemos ter sempre em atenção o seguinte, dar um papel a todos, independentemente das suas capacidades”, “a intervenção pela música é incrível pelo fator de motivação à participação, mas temos de ter muito cuidado com a gestão das expectativas de com quem estamos a falar/trabalhar, porque senão vamos criar um problema ainda maior: eu tinha acesso a música, mas não me vale de nada, porque não consigo tocar.”
	Intervenientes de um projeto musical comunitário	“podem participar diferentes públicos e todos têm lugar”, “No contexto mais alargado, ganha força aquela questão de termos vários parceiros e implicá-los mesmo. Estamos num determinado território, num bairro, numa cidade, etc., todas as forças vivas daquela cidade devem estar, de alguma forma ligadas, ou perceber o que é que se passa para ajudar a validar aquilo que estás a fazer”, “O município faz também um papel importante para uma coisa que eu acho que é muito importante, para a sustentabilidade dos projetos.”
	Metodologia de trabalho de práticas musicais comunitárias	“Primeiro, é esta noção de envolvimento (...) Eles devem estar em tudo, porque só assim é que eles vão sentir aquele sentimento de pertença à resposta (...) A questão do trabalho em equipa, para teres uma orquestra tens de ter muito trabalho em equipa, a responsabilidade de estares num palco a representar um conjunto, uma comunidade, um coletivo. São coisas que passam muitas vezes ao lado de fantásticos músicos, porque são intérpretes. Não têm a capacidade ou não precisam de pensar o poder transformador que aquilo pode trazer na comunidade, pensam muito no individual, eu sou músico, eu faço isto e não sei que mais, mas não pensam que aquilo que fazem com os outros pode transformar em grande medida.”
	Perfil do monitor de iniciativas	“o perfil é este, alguém que se despenda um bocado daqueles valores que tem enquanto músico, integre a comunidade, perceba a comunidade, não tem que ir para lá morar nem coisa parecida, não é isso, mas têm que perceber que

	comunitárias através da música	comunidade é aquela, quais são as possibilidades daquela comunidade e então criar uma resposta que utiliza música e que respeite aquela comunidade e que a valorize.”
	Processo <i>versus</i> Produto Final	“Acho que deve haver um equilíbrio muito grande”, “Nós até temos uma frase paradigmática do Tum Tum Tum que é, o desenvolvimento pessoal andar lado a lado com o desenvolvimento musical (...) O produto final é importante numa questão de autoestima, trabalhar autoestima (...) mas também é muito importante tudo aquilo que fica do processo, porque é o processo que te vai dar a sustentabilidade daquilo que tu fizeste, se tu trabalhas só para aquela apresentação final, a partir da apresentação final acabou, não fica nada, fica só aquele momento bonito das fotografias e do vídeo, mais nada. Se for uma coisa acompanhada por um processo bem trabalhado, ele realmente vai trabalhar as competências, no nosso caso trabalhamos competências pessoais e sociais, e vai estar mais bem preparado para integrar no mercado de trabalho, para reagir à frustração, para a sua efetiva integração social.”
Práticas comunitárias através da música	Exemplos de práticas em contexto comunitário utilizando a música	O entrevistado foi referindo alguns projetos que conhece e onde trabalhou, tais como: “o projeto Tum Tum Tum”, “Orquestra LGT MEXE”, “Projet’Arte”, “Orquestra (In)quieta”, “PARTIS.”
	Impacto/resultado dessas práticas	“Por exemplo, no Tum Tum Tum queremos que no final do percurso dos jovens ou dos deficientes ou dos adultos desempregados de longa duração, eles melhorem o seu perfil de competências pessoais e sociais, por isso é que nós desenhamos o projeto em que dizemos que através daquelas dinâmicas eles trabalham as sete competências pessoais e sociais que nós consideramos essenciais. No final, nós temos os modelos de avaliação, (...) que nos dizem se realmente houve melhorias”, “Agora já faço contrato a entidades externas para avaliar o nosso projeto e impacto do projeto (...) acho que é importante termos alguém de fora a validar aquilo que nós estamos a fazer”, “No Tum Tum Tum avaliamos os jovens participantes ou os participantes, as famílias e as instituições e depois também há aqui um impacto muito positivo que nós não vamos medir, mas que é feito na avaliação externa, que é o impacto em todos os <i>stakeholders</i> , em toda a comunidade. Por exemplo, o número de convites que nós temos para apresentações, isto é uma boa medição do impacto que estamos a ter na comunidade.”, “A capacidade de captar novos financiamentos, por exemplo, é um bom medidor do impacto do trabalho estás a fazer.”

Quadro 16 - Categorização e análise da entrevista 3 – Hélder Nogueira (elaboração própria).

1.1.4. Categorização e análise da entrevista 4 – Martim Sousa Tavares (Orquestra Sem Fronteiras)

Categorias	Subcategorias	Item
Perceção sobre Animação Musical	Conceito de Animação Musical	“Há várias formas de pensar nesta questão, uma delas seria a questão da etimologia, do que é que significa animar, tem que ver com a alma, com a anima e, portanto, no fundo é tudo que tenha que ver com o “dar” vida a qualquer coisa através da música, seria por aí que eu iria.”
Intervenção comunitária através da música	Características de um processo musical em contexto comunitário	“eu acho que uma primeira parte do nosso trabalho é precisamente esses reconhecimentos, do que é que vamos fazer a estes sítios em específico e os músicos vão-se habituando, com os concertos que vão fazendo, em que há sempre esta parte mais de formação, da ativação dos chamados não públicos, portanto, pessoas que estão a ir a um concerto pela primeira vez e, portanto, têm curiosidade mas não sabem se regressarão e tem de haver uma sensibilização dos músicos para que saibam que muitas vezes vão estar a tocar em ambientes desafiadores”, “mesmo aqueles que nunca ouviram música clássica, acabam sempre por ter uma experiência muito positiva porque de facto a música é muito bonita e em última análise tiveram um encontro com a beleza e isso cai sempre bem. Também ajuda o facto de não estarem muitas vezes ocorrente daquilo que são teorias de que esta música é elitista ou pertence a certos grupos da sociedade e, portanto, não deviam estar ali, também não lhes interessa e, portanto, o concerto está a acontecer e vão lá e veem aquilo que têm a ver e se gostarem, gostaram e voltarão quando houver mais.”
	Intervenientes de um projeto musical comunitário	“do ponto de vista artístico, eu tomo essas decisões em relação interna com as outras pessoas que compõem a equipa, não sou só eu, neste momento somos seis pessoas, com diferentes especialidades e, portanto, há áreas que carecem de uma intervenção maior, outras menores, nós não fazemos apenas concertos, nós temos aberto a nossa atividade, sobretudo desde a pandemia, mais para a área social e, portanto, incorporou-se na orquestra uma pessoa da área da psicologia, uma pessoa da área da pedagogia, quisemos fazer mais formações para professores, para profissionais da área da música, músicos, etc., mas também temos alguns projetos sociais a decorrerem, sociais através da música nos quais damos formação e apoiamos, neste caso, três jovens músicos, a desenvolverem projetos em comunidade no interior do país, onde a música possa dar uma resposta a certos desafios sociais.”
	Metodologia de trabalho de práticas musicais comunitárias	“devo dizer que a grande surpresa e é um ponto positivo nosso, foi nunca ter que exercer algum tipo de autoridade por serem jovens, mas eu acho que há coisas muito interessantes que podemos sempre experimentar em processo de ensaio e sair um bocadinho do cânone (...) a seguir ao programa de ensaios ao final do dia, vamos jantar, e a seguir temos uma sessão de cinema no auditório onde estivemos a ensaiar (...) e portanto, essa é uma forma de construir, entrosar o grupo (...) no fundo, é uma forma de muitas, de fazer este <i>talking building</i> , já plantamos árvores, já fizemos visitas guiadas por Belmonte, por Marvão, com os serviços da Câmara, ou seja, coisas mais culturais, coisas mais lúdicas (...) há sempre qualquer coisa que se pode fazer fora do processo de ensaios, para melhorar o espírito de grupo.”

	Perfil do monitor de iniciativas comunitárias através da música	“Tem sido para mim uma experiência muito bonita, de sentir que isto é uma coisa natural, não está a ser construída e eu nunca tive de fazer isso, nunca tive que fingir aquela proximidade, chamem-me Martim, ou tratem-me por tu, nada disso. Eles tratam-me por “você”, etc., mas eu percebo que sentem que há essa proximidade, e isso é muito bom, francamente, porque é natural. Agora no dia em que eu começar a aparecer mal preparado, ou coisas assim, provavelmente esta autoridade natural que eu tenho, que é reflexo da confiança que eles depositam em mim, vai tudo por “água abaixo”, portanto, depende de mim também manter essa fasquia alta em que eles confiam e respeitam, de facto para seguir alguém, para fazer o que essa pessoa pede, tudo isso é preciso confiar, as pessoas não fazem só porque são mandadas.”
	Processo versus Produto Final	“Eu acho que é tudo a mesma coisa, é claro que o concerto é um momento em que nós vamos validar aquilo que andamos ali a fazer, ou seja, o ponto culminante do nosso trabalho, o esforço e tudo isso, mas o processo é igualmente importante, sobretudo porque não somos uma orquestra profissional, não vamos gravar um disco, a ideia da perfeição interessa-me pouco, honestamente (...) por isso, a nós interessa-nos mais o processo, e a questão do processo é sempre mais interessante e gratificante, pelo menos isto é a minha experiência, trabalhar com orquestras de jovens, até de amadores, etc., do que profissionais, na medida em que o pico de progresso é incomparavelmente superior.”
Práticas comunitárias através da música	Exemplos de práticas em contexto comunitário utilizando a música	O entrevistado foi referindo algumas atividades desenvolvidas com o projeto Orquestra Sem Fronteiras, tais como: “as maratonas com a Orquestra de Bolso”, concertos em Marvão, Rio de Janeiro, Belmonte, Idanha-a-Nova, Madrid e ainda a referência a novos projetos sociais de desenvolvimento comunitário que a Orquestra Sem Fronteiras apoia.
	Impacto/resultados dessas práticas	“fazemos no fim de cada ano, relatórios de impacto e por um lado tem sondagens internas que nós conduzimos com o universo dos cem músicos, respondem a um inquérito de forma anónima, um formulário que nós disponibilizamos online, e que nos serve para verificar o índice satisfação dos músicos, a importância que este projeto tem na vida dele, a importância que tem para as famílias, etc., e por outro lado, tentamos fazer uma parametrização dos chamados KPI's (<i>Key Performance Indicator</i>), um termo que se usa muito no mundo empresarial mas que é importante para todos os projetos que tem que ver com a área de impacto social, que é no fundo perceber se estamos a ir pelo caminho certo, ou não.” , “Em relação ao impacto no público, nós na verdade nunca quisemos fazer inquéritos ao público, porque eu próprio ainda não encontrei um modelo que me convença. Acho que no fim de um concerto, por uma folha na mão das pessoas com cruzinhas para preencherem, os resultados acabam até por serem mais positivos do que podiam ser, porque o público não tem as ferramentas, muitas vezes, para verdadeiramente analisar, do ponto de vista de um profissional da cultura, o que ali se passou enquanto espetáculo cultural, e, portanto, vão dizer que sim a tudo, que tudo está cinco estrelas e, portanto, isso acaba por não nos ajudar muito.”

Quadro 17 - Categorização e análise da entrevista 4 – Orquestra Sem Fronteiras, Martim Sousa Tavares (elaboração própria).

1.1.5. Categorização e análise da entrevista 5 – David Valente (Orquestra (In)quieta)

Categorias	Subcategorias	Item
Funcionamento da Orquestra (In)quieta	Conceito e Evolução do projeto ao longo dos tempos	“A Orquestra tem 5 anos em atividade porque começou em 2015 (...) eu ainda não tendo muito bem assente o que é ou uma definição para a Orquestra (In)quieta porque eu acho que todos os anos ou de semana para semana a minha definição muda, porque a minha cabeça muda, porque a minha mentalidade muda, o que eu quero fazer muda e também a minha percepção sobre as pessoas muda. Nós estamos em constante evolução e eu quero acreditar que sim e o que eu vejo hoje, o que eu vejo amanhã, já me vai mudar a percepção de como eu penso as coisas daqui a uma semana (...) eu diria que a Orquestra (In)quieta é um espaço de encontro de pessoas que partilham de um objetivo comum e de um prazer em comum e espaço esse de exploração, quase de laboratório onde as pessoas se podem desinibir, onde sabem que não vão ser atacadas por nenhum preconceito, ou seja, completamente despido de preconceitos, para explorar o que cada um é ou o que cada um quer ser ou o que cada um gostava de ser e nunca foi.”
	Preocupação social do projeto	“hoje em dia (...) temos a consciência que apesar de tudo aquele projeto acaba por ser um projeto profícuo para o desenvolvimento de algumas comunidades, para a integração de algumas comunidades (...), mas no início (...) acho que não tivemos essa pretensão de, vamos fazer isto por um bem maior porque temos que trabalhar muito inclusão social em Albergaria-a-Velha”, “a partir do terceiro ano, quarto ano da Orquestra, eu considero que a Orquestra, neste momento, se possa dizer que, para além de um projeto comunitário já pode ser considerado também um projeto de inclusão social.”, “foi a meio do processo que nós percebemos: epá nós já fazemos isto, mas nós podemos ainda chegar a mais gente e ainda podemos fazer mais e ainda podemos tornar este projeto mais importante. E foi no sentido de que se calhar há pessoas que até precisam, entre aspas, não quero de todo ser presunçoso e arrogante, mas que precisam de nós ou ficariam felizes se nós as abraçássemos.”
	Intervenientes da Orquestra (In)quieta	“quem participa são o rancho etnográfico e o rancho cultural, os Unidos de Vila Régia, que é um grupo de samba de Albergaria, uma bateria de samba, um grupo de utentes da APPACDM, que são pessoas portadoras de deficiência, um grupo em que geralmente, a grande maioria são miúdos, são crianças da comunidade cigana que residem na periferia de Albergaria nos acampamentos ciganos”, “Em relação à Câmara, não posso de deixar de ter a minha gratidão por abraçarem este projeto, importa dizer que este é um projeto completamente financiado pela Câmara Municipal, embora seja uma aposta da Albergaria-te, Associação Cultural, também é importante frisar isto, foi desde sempre uma aposta da Albergaria-te para integrar este projeto e o seu espetáculo final no festival Dos Modos Nascem Coisas.”
	Metodologia de trabalho da Orquestra (In)quieta	“a gente divide a coisa numa parte de quebra-gelo, conhecemos as pessoas, voltamos ao ativo, criamos empatia com elas e uma fase de escuta, de escutar o que eles têm para nos dizer, se forem músicos perceber o que é que eles nos podem trazer musicalmente, ouvir e gravar. Primeiro a escuta, perceber o que é que têm para nos dizer e analisar esse material, a segunda fase é uma fase de criação, é tentarmos através da escuta que fomos tendo, através do material

		que fomos desenvolvendo, o que ouvimos deles, que histórias, que músicas, que trechos etc. começar a construir coletivamente nas sessões com eles o material artístico, quando eu falo do material artístico vai desde as letras até à música, nós usamos tudo ou praticamente tudo e é feito por estímulos deles e muita coisa é construída por eles (...) Depois temos uma terceira fase que é a parte da prática, de ensaiar. Importa dizer que estas três fases são feitas de forma parcelar, ou seja, nós até estas três fases, a escuta, a criação e o início da prática, ou seja, as coisas já estão construídas e agora vamos cantar isto, mas vamos cantar afinado, agora vamos ensaiar a sério (...) a quarta fase que eu digo que é a última, ou seja, é a prática também, mas em conjunto onde, na verdade é altura em que todos os intervenientes começam a perceber no que é que aquilo vai dar. Depois é nessa altura que se junta a puzzle todo.”
	Impacto da Orquestra (In)quieta	“coisas que nós conseguimos avaliar que é quando tu, passado três meses ou quatro meses passas na rua e vais à pastelaria, e vais à papelaria ou vais ao mercado e dizes: ai o projeto, e então quando é que fazem aquilo, olha vocês deviam era fazer mais vezes ao ano aquele espetáculo, ai é tão bom (...) quando tu tens um presidente da Câmara que em todos os seus discursos afirma que a Orquestra (In)quieta é um projeto único, um dos projetos únicos no país e é o projeto mais relevante em Albergaria-a-Velha (...) quando tu tens os próprios músicos no mesmo grupo e (...) eles sentiram que aprenderam, e isso é muito bom que é tipo tu perceberes que tanto as pessoas que não tocam, tanto do lado emocional como do lado de conhecimento artístico que há resultados, que há interesse, que as pessoas sentem que realmente ficou alguma coisa”, “Acho ainda que é notório quando tu tens uma revista galega de teatro específica numa disciplina artística e que é muito conceituada em Espanha, em que os dois diretores da revista são gente muito culta, que vê espetáculos a torto e a direito, sabem de teatro, sabem fazer crítica e que dizem que o projeto é fantástico.”
Intervenção comunitária através da música	Perfil do monitor de iniciativas comunitárias através da música	“eu acho que das coisas mais importantes é capacidade de escuta, de ouvir o outro, escutar o que é que cada pessoa nos tem para dizer, o que é que cada pessoa nos tem para dar musicalmente”, “Do ponto de vista artístico, acho que uma coisa fundamental é a capacidade de amarrar/desenrascar um ou dois instrumentos e conseguir desenrascar-se, no mínimo com algum instrumento harmónico”, “Depois quanto mais abrangência musical tu tiveres, ou seja, quanto mais eclético fores, muito mais proveitoso e muito mais riqueza tu podes trazer para os teus projetos.”
	Processo versus Produto Final	“é impossível dissociar uma da outra, não faz sentido dar prevalência ou primazia ao processo em detrimento do produto final ou dar primazia ao produto final em detrimento do processo (...) é importante o processo, o processo das sessões, que seja um processo prazeroso, que seja um processo profícuo para as pessoas, que as pessoas sintam que valeu a pena, que se enriqueceram, que fizeram novas amizades, que passaram um bom momento, que se divertiram, que ganharam conhecimento (...) Não queremos uma coisa que seja só para ser lúdica, também não é isso, queremos que seja divertida, queremos que seja lúdica, mas queremos que tenha substância, queremos que as pessoas levem para casa alguma coisa, que é o que eu costumo dizer que é o que fica: fazemos isto, fazemos isto, fazemos isto, ok! Mas o que é que fica? O que é que ficou?”

Quadro 18 - Categorização e análise da entrevista 5 – Orquestra (In)quieta, David Valente (elaboração própria).

1.1.6. Categorização e análise da entrevista 6 – David Calhau (Orquestra (In)quieta)

Categorias	Subcategorias	Item
Funcionamento da Orquestra (In)quieta	Conceito e Evolução do projeto ao longo dos tempos	“a Orquestra acho que, pronto, é um projeto comunitário porque envolve a comunidade e o ponto de partida é esse, mas na forma como nós trabalhamos fazemos questão que esta seja também um bocadinho de cada pessoa que faz parte dela e que as pessoas deixem lá um bocadinho delas e das suas ideias, das suas opiniões, da sua criatividade, da sua música quando é o caso, porque há quem seja músico e faça parte da orquestra, há quem tenha apenas gosto pela música e queira aprender qualquer coisa e, por isso, definir a Orquestra diria que é um espaço aberto, uma partilha sobretudo, é um espaço de partilha e de criação com a comunidade de Albergaria-a-Velha.”, “diria que em média temos 100 pessoas, chegámos a ter 120, outras edições com 80”, “a evolução fez-se pelo número de entidades que foram participando (...) então a evolução tem sido por aí, foi tornar um projeto mais social e que permite às pessoas ter essa oportunidade de experienciar um concerto, de estar em palco e criar.”
	Preocupação social do projeto	“Quando começámos acho que não houve essa preocupação, havia mesmo a vontade artística de fazer um projeto com essas dimensões e com as pessoas da nossa terra, mas depois disso foi surgindo, e sim começou a fazer sentido ter mais essa preocupação social, de inclusão, de união e partilha entre os diferentes grupos em Albergaria e acho que agora sim, podemos dizer que é um projeto que tem um cariz social e de integração na comunidade de Albergaria.”, “temos dois pontos de vista, há a integração dessa parte mais social e a oportunidade para grupos mais isolados como a comunidade cigana e os utentes da APPACDM, onde o facto de estarem em palco com outras pessoas a participar numa atividade que se calhar antes não pensavam que podia acontecer, é uma das grandes preocupações da Orquestra, mas acho que também há outro lado, por exemplo, a questão do isolamento das pessoas mais velhas ou mesmo até criar novas perspetivas, porque acontece que o músico até toca guitarra e que de repente na Orquestra vai tocar <i>cajon</i> e que no ano a seguir chega e quer tocar outra vez <i>cajon</i> , por isso nós queremos acreditar que essa partilha acontece, a comunidade de Albergaria é pequena, mas a verdade é que as pessoas não se conhecem e queremos acreditar que a partir dali se estabelecem novos contactos, novas amizades e que essa partilha permite alargar o nosso conhecimento sobre a comunidade de Albergaria.”
	Intervenientes da Orquestra (In)quieta	“são os dois ranchos, os dois ranchos de Albergaria, o grupo de samba, mais recentemente através do Olá Ritmos, então, tivemos a integração da comunidade cigana de Albergaria, temos os utentes da APPACDM, já tivemos a participação de bandas filarmónicas (...) Também procuramos que haja uma aproximação entre as diferentes entidades, que também passa primeiro, por elas darem a conhecer o trabalho delas, não é, porque se calhar há pessoas que nem ligavam assim aos ranchos e de repente até se mostram interessadas, e acreditamos que isso pode reforçar a longevidade desses projetos em Albergaria (...) Dentro dos intervenientes contamos também com uma equipa técnica que faz parte do apoio artístico.”

	Metodologia de trabalho da Orquestra (In)quieta	“as primeiras abordagens, as primeiras sessões é sempre de partilha, de conhecimento das pessoas e depois nós fazemos muito esse trabalho de, ok isto faz sentido, aquilo faz sentido, e vamos recolhendo essas informações para às vezes, mesmo sem que se apercebam, são as pessoas que estão a criar o espetáculo (...) Depois de todo esse trabalho de quebrar o gelo, das pessoas se sentirem à vontade para partilharem, para começarem a envolver-se, parte muito de dinâmicas em que as pessoas, muitas vezes, não se apercebem, mas utilizam jogos e dinâmicas que são de fácil acesso e fácil interpretação que depois nos ajudam a criar, por exemplo, um <i>pattern</i> rítmico, e mesmo coisas melódicas, a própria letra das músicas que, normalmente, ou parte de uma história que alguém trouxe ou parte das conversas e até disparates que surgem.”
	Impacto da Orquestra (In)quieta	“temos o <i>feedback</i> , seja do público, seja das pessoas que querem mais, que propõem até que projeto seja regular e anual e que vá acontecendo ao longo do ano. Acho que o impacto se mede sobretudo através desse <i>feedback</i> das pessoas, mas acho que, de alguma forma, se a Câmara e a Albergar-te continuam a apostar no projeto e fazem questão que seja um bocadinho a bandeira do festival Dos Modos Nascem Coisas, sendo o concerto de sábado à noite, do dia principal digamos assim, acho que também podemos dizer que tem sido bem-sucedido (...) Acontece também a questão do público que acaba por se tornar regular e já tem aquela referência de espetáculo.”
Intervenção comunitária através da música	Perfil do monitor de iniciativas comunitárias através da música	“acho que serem multifacetados é sempre fundamental para trabalhar com um projeto desta dimensão (...) acho que deverá existir sensibilidade na comunicação porque temos de ter a capacidade de perceber que não somos todos iguais (...) porque tem que haver espaço para todos e essa sensibilidade para que a mensagem seja correta, seja adaptada a cada um e porque há pessoas que tem mais facilidade de sair da zona de conforto e outras não. É tudo muito sobre a comunicação, sobre capacidade de gestão de pessoas.”
	Processo <i>versus</i> Produto Final	“eu não gosto muito de distinguir as coisas, ou seja, de elevar uma em relação à outra, acho que estão lado a lado acima de tudo e pronto, o processo tem mais a parte de social de nos conhecermos uns aos outros, da comunicação, de todo aquele processo de construção e de criação, acho que essa é a parte principal e o grande desafio da Orquestra, porque se chegássemos com o trabalho já feito não havia todas essas relações que para nós é fundamental, mas não deixa de ser importante a apresentação final porque é um bocado a celebração do processo.”

Quadro 19 - Categorização e análise da entrevista 6 – Orquestra (In)quieta, David Calhau (elaboração própria).

1.2. Discussão das entrevistas semiestruturadas

Com a observação dos quadros acima apresentados, percebemos que a “Intervenção comunitária através da música”, é uma categoria comum nos dois grandes grupos de entrevistas que foram realizadas nomeadamente, as entrevistas às testemunhas privilegiadas e as entrevistas aos promotores do projeto em estudo, isto porque, decidimos perguntar também aos criadores da Orquestra (In)quieta, qual seria a sua opinião relativamente ao perfil do monitor de iniciativas comunitárias através da música e relativamente à questão do processo *versus* produto, fugindo um pouco ao objetivo principal dessa entrevista que seria compreender o funcionamento da Orquestra (In)quieta. Não obstante, mesmo sendo as questões de caráter mais global, elas estão intrinsecamente ligadas ao trabalho do próprio projeto da Orquestra (In)quieta.

Assim, expomos esta explicação inicial pois no presente tópico, pretendemos dividir os assuntos abordados nas respostas dos entrevistados em quatro secções principais: **a percepção sobre Animação Musical, a intervenção comunitária através da música, as práticas comunitárias através da música e o funcionamento da Orquestra (In)quieta.**

Relativamente à **percepção sobre a Animação Musical**, os entrevistados apresentam uma ideia de Animação Musical relacionada com a sua etimologia, isto é, a animação provém da palavra em latim *anima*, ou seja, a Animação Musical será um processo de dar vida, de dar alma a alguma coisa, através, neste caso, de uma metodologia de intervenção que será a música (Entrevista 1 e 4). No entanto, observa-se um consentimento geral entre os entrevistados relativamente à existência de uma conotação negativa associada à expressão Animação Musical, que se prende com o fator entretenimento (“o animador musical é aquele tipo do *resort* de férias, que à noite faz uns karaokes, anima musicalmente o *resort*” – Entrevista 2) e com o fator profissão (animador musical parece encontrar-se abaixo do músico de orquestra, daquele que toca algumas coisas – Entrevista 1). Este preconceito sobre a Animação Musical faz com que os entrevistados não utilizem esta expressão como definidora de suas práticas pois acarreta toda esta bagagem pejorativa que na realidade não corresponde ao conceito em si mesmo (Entrevista 2). Concordam que é um daqueles conceitos que sem contexto poderá ter vários significados, mas, acreditam que será necessário explicá-lo e normalizá-lo (Entrevista 2). Porém, na Entrevista 3, o entrevistado assume a Animação Musical como uma prática comunitária que envolve grupos e que centra a participação como valor essencial para trabalhar com pessoas de modo a valorizá-las. Inclusivamente, refere que “Animação Musical é tu estares

no contexto, perceberes o contexto e adaptares-te ao contexto”, pensamento interessante relativo a este campo.

No que diz respeito à **intervenção comunitária através da música**, os entrevistados dizem que a música, em primeiro lugar, permite a comunicação com o outro e deverá ter como princípio a criação e abertura de possibilidades de acesso à exploração musical, de forma a que todas as pessoas, em comum, consigam participar num processo de fazer música, independentemente das capacidades inerentes a cada indivíduo, ainda antes das outras características de inclusão e do esbater da desigualdade social, onde processos que utilizam a música também poderão interferir (Entrevista 1 e 3). Para além disso, o facto de a música ser motivadora e permeável a várias épocas, estilos, gostos, culturas, permite que cada intervenção e cada espetáculo seja único e repleto de identidade cultural e social por parte de cada comunidade diferente (Entrevista 2). Para tal, será necessário reconhecer cada espaço e cada público, para que haja uma sensibilização musical característica do próprio momento que se vive na performance musical em comunidade, seja ela instruída musicalmente ou não (Entrevista 4). Relativamente aos intervenientes de um processo musical comunitário, os entrevistados partilham a mesma opinião de que toda a gente pode participar, principalmente aquelas comunidades menos expectáveis e que se encontram, muitas das vezes, às margens do acesso à criação musical (Entrevista 1 e 2). Concordam ainda que as parcerias e todas as forças vivas de uma determinada comunidade devem estar na mesma sintonia para que projetos de tal ordem tenham mais força e todos estejam envolvidos naquilo que é mexer em música, retirando todo o proveito de tais benefícios associados (Entrevista 3). Dentro destes projetos torna-se cada vez mais importante a conjugação de uma equipa com múltiplas valências tanto na área social como na área musical, que, claramente, fazem parte dos intervenientes de um projeto musical comunitário (Entrevista 4). A metodologia adotada neste tipo de práticas será uma metodologia que primazia o contacto entre as pessoas, a participação das mesmas, o sentirem que estão a ser envolvidas em todo o processo e o sentirem que a todo o momento estão a ser convidadas para expressar a sua voz (Entrevista 1 e 3). Tudo isto passará por jogos, dinâmicas e atividades lúdico-musicais que permitam este contacto entre todos (Entrevista 1). A título de exemplo, na Entrevista 2, os entrevistados referem que o seu projeto Ondamarela orienta-se pelas seguintes fases metodológicas: sessões exploratórias, onde conhecem as pessoas e trabalham os seus interesses, de forma a encontrar temas comuns e a absorver conteúdos junto das mesmas, a fase dos ensaios, onde ensaiam as ideias geradas nas sessões exploratórias e, por fim, o planeamento e previsão da concessão do espetáculo final, onde juntam as diferentes peças

do puzzle que foi sendo criado no processo e o transformam numa apresentação final. Na Entrevista 4, o entrevistado refere que dentro da metodologia de trabalho da Orquestra Sem Fronteiras, para além dos concertos, os intervenientes realizam visitas pedagógicas, *talking buildings* e veem filmes de forma a complementar culturalmente, socialmente e educativamente o trabalho artístico desenvolvido. Para tal, será necessária uma pessoa com um perfil indicado para dirigir e orientar tais atividades musicais em grupo. Assim, o monitor de projetos musicais comunitários deverá ter a capacidade de correr riscos, deverá ter uma certa preocupação com o bem-estar das pessoas no processo, ter uma boa capacidade de relacionamento, ser uma pessoa imaginativa e ter competências musicais alargadas (Entrevista 1). Terá de gostar de pessoas e de trabalhar com as pessoas, praticando a sua curiosidade ao conhecer as suas histórias, os seus lugares e os seus interesses. Por outro lado, não deverá ser condescendente (Entrevista 2), de forma a respeitar e valorizar a comunidade com que trabalha (Entrevista 3). Deverá ainda ganhar uma certa confiança com o seu grupo e proximidade (Entrevista 4). Outro aspeto importante será a capacidade de escutar o outro e ser o mais eclético possível, estando sempre informado musicalmente (Entrevista 5). Por fim, deverá possuir uma enorme sensibilidade na comunicação das suas ideias e na mensagem que pretende transmitir, pois nem todas as pessoas têm a mesma capacidade de compreensão e facilidade em absorver as coisas (Entrevista 6). Finalizando esta secção, perguntámos aos entrevistados qual seria a sua opinião acerca do assunto processo *versus* produto, isto é, se achavam que o processo era mais importante ou vice-versa ou se achavam que deverá existir um equilíbrio entre as duas partes. As respostas apontam para esta última ideia, de que as práticas artísticas comunitárias devem ser valorizadas a partir do processo, mas também do produto final, seja ele uma apresentação ao público exterior ou qualquer evento realizado internamente na comunidade. Na entrevista 1, o entrevistado considera mais interessante o processo, mas refere que a apresentação final também é um momento importante, sendo que afirma que: “Se as pessoas passaram por cima dos princípios todos humanos e de dar voz às pessoas só por causa da apresentação final, então mais-valia que não tivessem feito nada porque para isso ninguém saiu do seu território”. Na mesma linha de pensamento, na entrevista 2, os entrevistados concordam com o facto de o processo ser valioso e que é por ele que se fazem estes projetos que transformam as pessoas, contudo, para os mesmos, o resultado não pode ser menor, é uma questão de respeito e dignidade que são devolvidos às pessoas naquele momento final, onde estas se sentem orgulhosas. Esta ideia de que “o desenvolvimento pessoal andar lado a lado com o desenvolvimento musical”, será deveras importante para que haja um aumento da autoestima

das pessoas e da sustentabilidade recíproca que se cria através do processo, isto é, aquilo que fica é sempre essencial (Entrevista 3). Na entrevista 4, o entrevistado afirma que será tudo a mesma coisa, o produto final é o resultado do esforço e do trabalho que se realizou durante o processo, onde se observa sempre um grau de evolução e progresso muito elevado a nível artístico e pessoal. É importante que o processo seja prazeroso, “que seja um processo profícuo para as pessoas, que as pessoas sintam que valeu a pena, que se enriqueceram, que fizeram novas amizades, que passaram um bom momento, que se divertiram, que ganharam conhecimento” (Entrevista 5). Assim, a apresentação final torna-se de tal forma importante, na medida em que se constitui como a celebração de todo o processo vivido (Entrevista 6).

Durante as entrevistas os entrevistados foram-se pronunciando acerca da sua própria experiência e dos próprios projetos que desenvolveram, trabalharam ou conheceram/conhecem. Partimos então para a discussão da secção: **práticas comunitárias através da música**. Não iremos renomear novamente todos esses projetos (descritos nas subcategorias: exemplos de práticas em contexto comunitário utilizando a música), mas iremos discutir a questão do impacto e como esses projetos e outros de cariz musical e comunitário são avaliados. Observamos que é unânime a opinião dos entrevistados relativamente a este assunto, uma opinião que se baseia na dificuldade de compreender e medir os impactos destes tipos de práticas. Na entrevista 1, o entrevistado refere que a felicidade, os sorrisos e os abraços são formas de perceber se o projeto teve impacto nos seus intervenientes. Contudo, o mesmo entrevistado indica que: “o problema é que a gente não tem forma de medir a felicidade das pessoas, nem há forma científica de fazer este tipo de medida”. Será então difícil contabilizar através de números quantas pessoas saem felizes do projeto. Na entrevista 2, os entrevistados partilham da mesma visão de que, “Muitas vezes o impacto ou resultado é por uma frase, por um sorriso, por um abraço”. Porém, indicam que nos seus projetos criam sempre um formulário de avaliação no final, “com um conjunto de perguntas que enviamos aos participantes, perguntas que avaliam o desempenho dos líderes (...) que avaliam o seu olhar sobre a qualidade artística, se se identificaram com o conteúdo”. Referem ainda que existe um impacto neles próprios e que por outro lado, há um impacto no público e nas pessoas que os contratam, mas que é muito difícil de avaliar e controlar. Na entrevista 3, o entrevistado diz que no seu projeto TUMTUMTUM, existe um modelo de avaliação que permite aferir se os jovens adquiriram ou não determinadas competências. Refere que existe um impacto em todos os *stakeholders* e em toda a comunidade, que é avaliado externamente e indica ainda, a título de exemplo, que o número de convites que têm para apresentações e a capacidade de captar novos financiamentos,

são também bons indicadores de medição do impacto do trabalho que desenvolve. Na entrevista 4, o entrevistado diz que no seu projeto Orquestra Sem Fronteiras, realiza no final de cada ano relatórios de impacto que servem para verificar o índice satisfação dos músicos, a importância que o projeto tem na vida deles e a importância que tem para as suas famílias. Por outro lado, realizam ainda uma parametrização dos chamados KPI's (*Key Performance Indicator*), de modo a perceber se estão a ir pelo caminho certo, ou se têm de modificar algum aspeto.

Apresentada a discussão sobre as secções mais gerais, iremos abordar, neste momento, uma análise mais específica sobre o estudo de caso em questão, que irá corresponder à discussão da última secção: **funcionamento do projeto Orquestra (In)quieta**. Esta abordagem estará apenas relacionada com a entrevista 5 e 6, realizada aos promotores da Orquestra (In)quieta. Nestas respetivas entrevistas, os entrevistados caracterizam a Orquestra (In)quieta como um espaço de encontro de pessoas que partilham um objetivo comum, um espaço de laboratório onde as mesmas se podem desinibir, onde sabem que não vão ser atacadas por nenhum preconceito e onde a partilha de ideias, histórias e vivências permite o desenvolvimento da sua criatividade. O projeto, que envolve a comunidade de Albergaria-a-Velha, conta com cinco anos em atividade e a sua evolução fez-se pelo aumento do número de entidades que foram participando. Participam na Orquestra (In)quieta uma média de 100 pessoas por edição, que estão agregadas a instituições, associações culturais ou são apenas músicos curiosos e não músicos também. Dentro dos organismos institucionais participam: o rancho etnográfico e o rancho cultural, os Unidos de Vila Régia, que é um grupo de samba, um grupo de utentes da APPACDM, que são pessoas portadoras de deficiência, um grupo de crianças da comunidade cigana que residem na periferia de Albergaria-a-Velha nos acampamentos ciganos, o programa Idade Maior, do município de Albergaria-a-Velha e depois um ensemble constituído por músicos a título individual e não músicos (pessoas que não sabem música e que não tocam um instrumento mas que mostram a curiosidade e a vontade de participar neste projeto). Relativamente à parte mais social do projeto, os entrevistados referem que atualmente, a Orquestra (In)quieta já pode ser considerada como um projeto de inclusão social, pela abrangência de grupos, pelo cruzamento de diferentes comunidades e pelas competências pessoais, artísticas e grupais que os intervenientes vão adquirindo ao longo do processo de trabalho. No entanto, os entrevistados afirmam que no início não tinham essa pretensão, pois o projeto surgiu da necessidade dos próprios promotores quererem criar música envolvendo a comunidade da sua terra natal. Na entrevista 5, o entrevistado até afirma que se não fosse por este projeto, muitas comunidades não teriam a oportunidade de pisar um palco e interagir com

outras comunidades. “A comunidade de Albergaria é pequena, mas a verdade é que as pessoas não se conhecem e queremos acreditar que a partir dali se estabelecem novos contactos, novas amizades e que essa partilha permite alargar o nosso conhecimento sobre a comunidade de Albergaria” (Entrevista 6). Quanto à metodologia de trabalho da Orquestra (In)quieta, os entrevistados (Entrevista 5 e 6), identificam uma série de fases por onde se estabelece o contacto pessoal e artístico, nomeadamente, uma fase de escuta onde, num primeiro momento, existe uma parte de quebra-gelo e de aproximação social com os intervenientes envolvidos através de jogos e dinâmicas de grupo e onde num segundo momento a equipa técnica escuta e recolhe o que as pessoas têm para dizer, as suas histórias, vivências, gostos e vontades para assim, analisar esse material e compreender o que cada um pode oferecer ao projeto, uma fase de criação, onde através da escuta das pessoas e da análise do material obtido, se inicia o processo de criação artística coletiva, que vai desde a construção de letras, melodias, harmonias, ritmos até à criação dramática, de momentos teatrais, momentos gestuais, formas de estar e de movimentar, uma fase de ensaio, onde os grupos, ainda de forma parcelar, ensaiam o material artístico construído na fase de criação e uma fase do ensaio conjunto, onde os grupos, de forma integral, se encontram (normalmente no Cineteatro Alba, teatro municipal) para ensaiar o material artístico criado parceladamente em cada grupo. É nesta fase que as pessoas começam a juntar todas as peças do puzzle musical que foram criando e se apercebem que, muitas das vezes, nem se conhecem, não estão juntas, mas já estão a desenvolver todos o material criativo de todos. Todas estas fases culminam num espetáculo final feito pela comunidade para a comunidade. No que diz respeito ao impacto do projeto, os entrevistados referem que o *feedback* do público e dos intervenientes do projeto é sempre importantíssimo para perceberem quais foram os conteúdos que os intervenientes aprenderam e construíram e compreender o lado de quem vê o projeto de fora, de quem o recebe, se gostou e se sentiu, de alguma forma, que também fez parte daquele momento de apresentação e de finalização de todo um processo. A aposta anual no projeto por parte do município e da associação Albergar-te também é um indicador de impacto (Entrevista 6) e ainda o reconhecimento por parte dos editores de uma revista galega de teatro com notoriedade em Espanha, que todos anos assistem ao espetáculo final do projeto e que dizem que é fantástico.

Concluindo esta discussão das entrevistas semiestruturadas, informamos que nas conclusões toda esta informação será debatida juntamente com ideias do enquadramento teórico e com os resultados da discussão dos questionários, que realizamos de seguida.

2. Os questionários

2.1. Apresentação e análise dos questionários

No presente tópico pretendemos apresentar e analisar os resultados obtidos a partir dos inquéritos por questionário, com o objetivo de conhecer a opinião dos intervenientes da Orquestra (In)quieta quanto à importância e impacto do projeto para o desenvolvimento pessoal e coletivo dos mesmos. Desta forma, informamos que as respostas foram alvo de transformação, na medida em que serão apresentadas através de quadros e gráficos, sendo que ambos permitirão uma melhor compreensão e visão do fenómeno em estudo. Dividimos então a análise das respostas em duas partes distintas. A primeira relacionar-se-á com os dados de situação dos inquiridos – género, idade, profissão atual e habilitações musicais (pergunta 1). Esta pergunta possibilitará a limitação de um perfil de inquirido. A segunda parte relacionar-se-á com as perguntas mais objetivas sobre a Orquestra (In)quieta, a sua importância e o seu significado para os inquiridos. Em algumas questões o inquirido poderia escolher a sua resposta perante as opções dadas (questões de escolha múltipla) e nas outras perguntas, foi utilizada uma escala de 1 a 5, com a seguinte leitura: 1 – Discordo plenamente, 2 – Discordo em parte, 3 – Não concordo nem discordo, 4 – Concordo em parte e 5 – Concordo plenamente. Como referimos no capítulo da metodologia de investigação, o questionário é misto, no qual apresenta perguntas fechadas e perguntas abertas. As quatro perguntas abertas presentes no questionário serão transcritas em quadros, sendo que três delas são perguntas de carácter não obrigatório.

Todas as percentagens apresentadas foram arredondadas à unidade (1 – 1%).

Foram inquiridas neste estudo, através do questionário, um total de 68 pessoas.

2.1.1. Dados de situação dos inquiridos

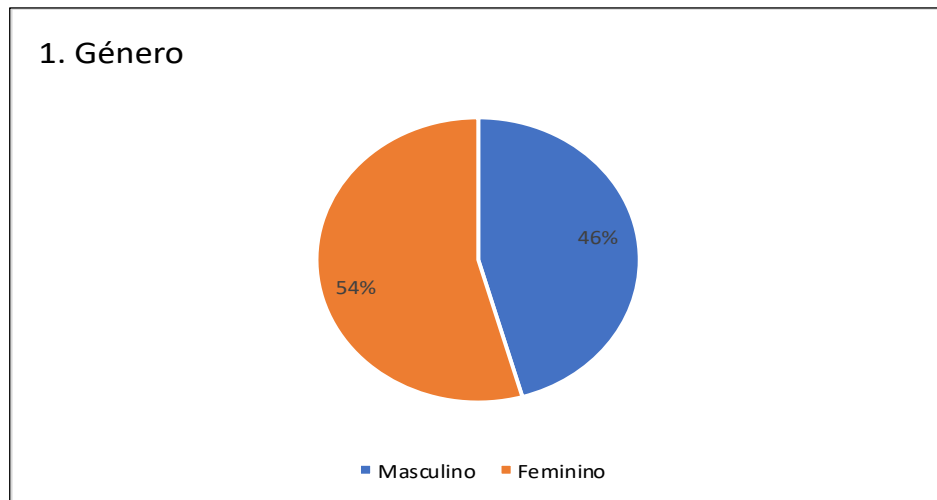


Gráfico 1 - Género dos inquiridos (elaboração própria).

Com a leitura do gráfico 1, observamos que 54% dos inquiridos são do sexo feminino, isto é, a maioria dos inquiridos são mulheres, face a uma taxa de resposta de 46% por parte dos inquiridos do sexo masculino.

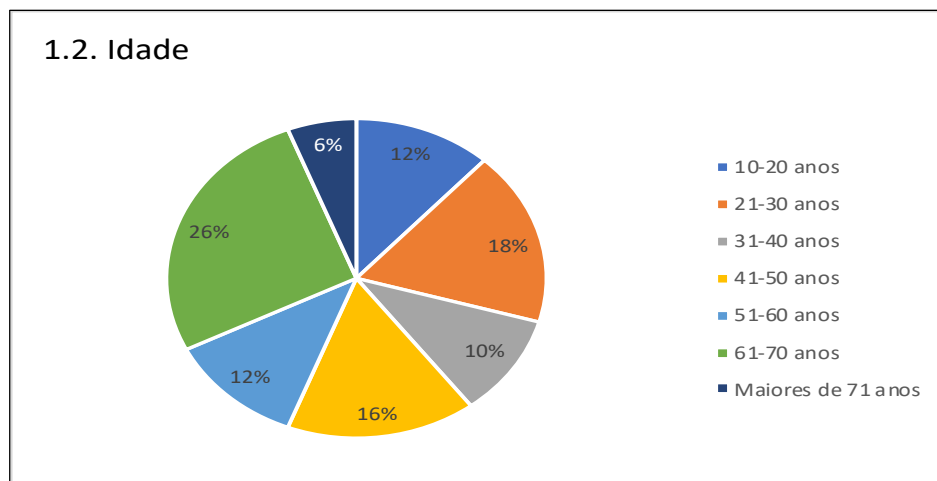


Gráfico 2 - Idade dos inquiridos (elaboração própria).

Com o gráfico 2, verificamos que a faixa etária dos inquiridos está compreendida entre os 10 anos e os maiores de 71 anos, sendo que 12% dos inquiridos têm a sua idade compreendida entre os 10 e os 20 anos, 18% dos inquiridos têm a sua idade compreendida entre os 21 e os 30 anos, 10% dos inquiridos têm a sua idade compreendida entre os 31 e os 40 anos, 16% dos inquiridos têm a sua idade compreendida entre os 41 e os 50 anos, 12% têm a sua

idade compreendida entre os 51 e os 60 anos, 26% dos inquiridos têm a sua idade compreendida entre os 61 e os 70 anos e 6% dos inquiridos têm mais de 71 anos.

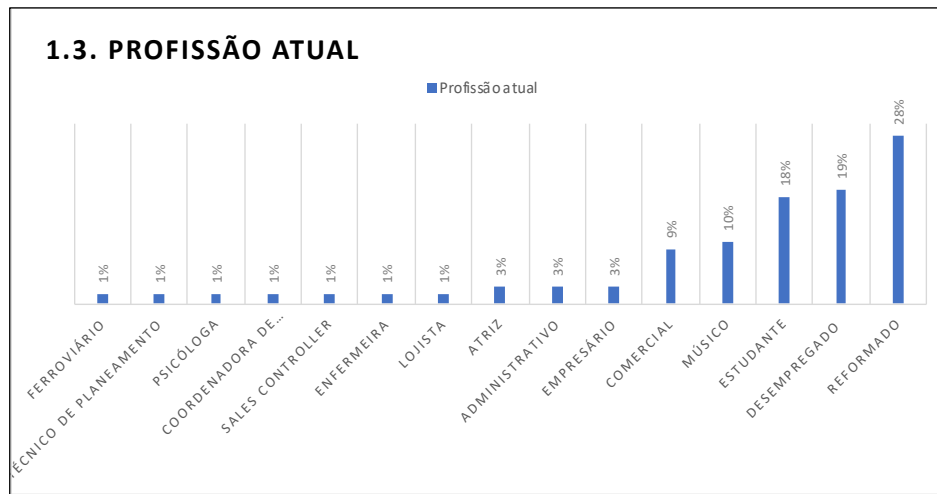


Gráfico 3 - Profissão atual dos inquiridos (elaboração própria).

No gráfico 3 é possível analisar as profissões atuais de todos os inquiridos, onde 1% dos inquiridos são ferroviários, 1% dos inquiridos são técnicos de planeamento, 1% dos inquiridos são psicólogos, 1% dos inquiridos são coordenadores de projetos sociais, 1% dos inquiridos são sales controllers, 1% dos inquiridos são enfermeiros, 1% dos inquiridos são lojistas, 3% dos inquiridos são atrizes, 3% dos inquiridos são empresários, 9% dos inquiridos são comerciais, 10% dos inquiridos são músicos, 18% dos inquiridos são estudantes, 19% dos inquiridos estão desempregados e 28% dos inquiridos estão reformados.

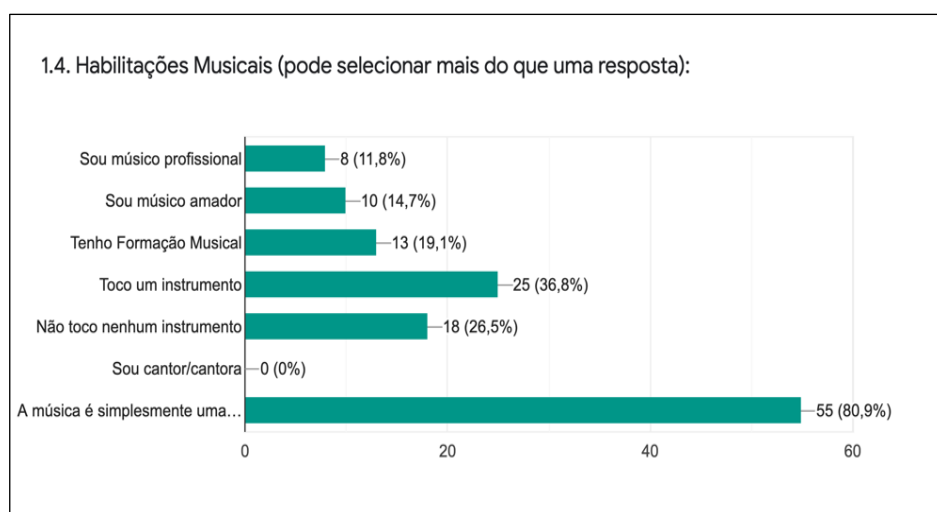


Gráfico 4 - Habilitações musicais dos inquiridos (elaboração própria).

No gráfico 4, as percentagens ultrapassam os 100% porque os inquiridos podiam escolher mais do que uma opção. Deste modo, 12% (arredondado à unidade) dos inquiridos afirma ser músico profissional, 15% dos inquiridos afirma ser músico amador, 19% afirma possuir formação musical, 37% dos inquiridos toca um instrumento, 27% dos inquiridos afirma não tocar nenhum instrumento, 0% dos inquiridos diz ser cantor/cantora (não houve respostas para esta opção) e 81% dos inquiridos afirma que a música é simplesmente uma ocupação (hobby).

2.1.2. Questões sobre o projeto Orquestra (In)quieta



Gráfico 5 - Opinião dos intervenientes da Orquestra (In)quieta quanto à importância da criação de projetos comunitários através da música (elaboração própria).

Informamos o leitor que a partir deste momento, os gráficos que apresentarem sempre uma escala de 1 a 5, tem uma leitura consoante o nível de concordância dos inquiridos (a leitura da escala está presente na explicação inicial deste tópico – 2.1.). Desta forma, perante a análise do gráfico 5, verificamos que 99% dos inquiridos concorda plenamente com a criação de projetos comunitários através da música e 1% dos inquiridos concorda em parte com a criação destes projetos.

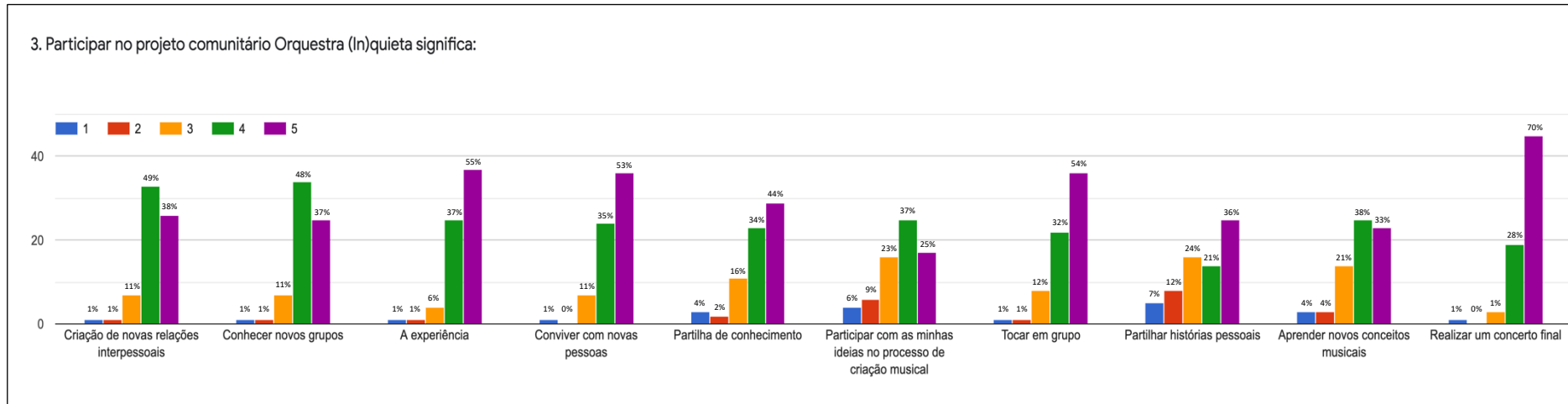


Gráfico 6 - O que significa participar no projeto Orquestra (In)quieta (elaboração própria).

Perante o gráfico 6, pretendemos analisá-lo individualmente de acordo com cada opção. Assim, da leitura do mesmo constatamos que:

- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 1% discorda em parte, 11% nem concorda nem discorda, 49% concorda em parte e 38% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa a criação de novas relações interpessoais.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 1% dos inquiridos discorda em parte, 11% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 48% concorda em parte, 37% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa conhecer novos grupos.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 1% dos inquiridos discorda em parte, 6% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 37% concorda em parte, 55% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa viver uma experiência.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 0% dos inquiridos discorda em parte, 11% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 35% concorda em parte, 53% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa conviver com novas pessoas.

- 4% dos inquiridos discorda plenamente, 2% dos inquiridos discorda em parte, 16% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 34% concorda em parte, 44% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa partilhar conhecimento.
- 6% dos inquiridos discorda plenamente, 9% dos inquiridos discorda em parte, 23% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 37% concorda em parte, 25% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa participar com as próprias ideias no processo de criação musical.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 1% dos inquiridos discorda em parte, 12% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 32% concorda em parte, 54% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa tocar em grupo.
- 7% dos inquiridos discorda plenamente, 12% dos inquiridos discorda em parte, 24% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 21% concorda em parte, 36% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa partilhar com as próprias histórias pessoais.
- 4% dos inquiridos discorda plenamente, 4% dos inquiridos discorda em parte, 21% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 38% concorda em parte, 33% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa aprender novos conceitos musicais.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 0% dos inquiridos discorda em parte, 1% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 28% concorda em parte, 70% concorda plenamente com a afirmação: participar na Orquestra (In)quieta significa realizar um concerto final.

3.1. Outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes

Convivência

É divertido e estimula o cérebro

É verdadeiramente uma experiência incrível

É uma experiência única

A amizade

O sair de casa

Processo de criação

Quadro 20 - Outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes relativamente à questão 3 (elaboração própria).

No quadro 20, correspondente às outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes relativamente à questão 3 (pergunta de carácter não obrigatório), observamos que algumas respostas podem ser enquadradas nas opções dessa mesma questão, pois são bastante semelhantes, no entanto, existem duas respostas novas que são diferentes, nomeadamente a questão do divertimento e da estimulação cerebral e o facto da participação na Orquestra (In)quieta permitir a alguns intervenientes, saírem de casa para integrar um projeto comunitário musical.

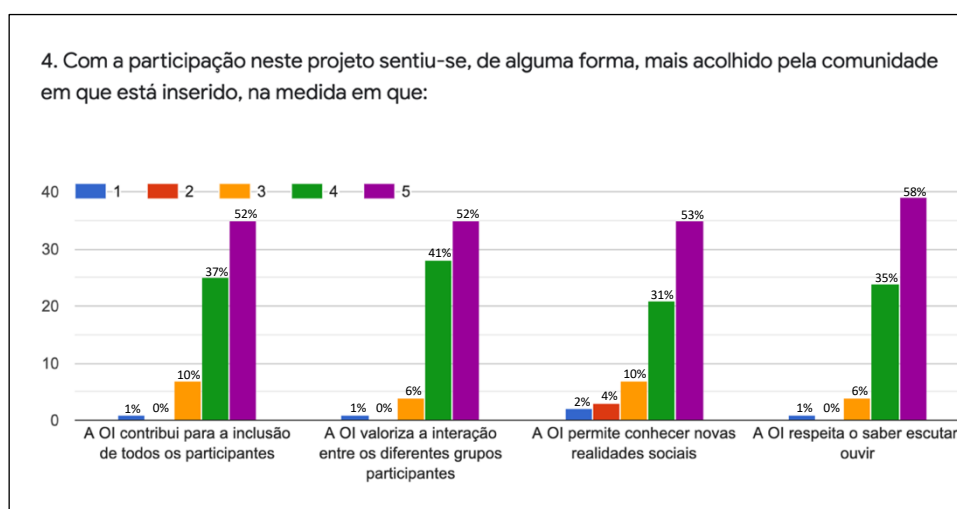


Gráfico 7 - Opinião dos inquiridos sobre a inclusão dos participantes na Orquestra (In)quieta (elaboração própria).

Analisando o gráfico 7, relativamente à opinião dos inquiridos perante o que sentem ao serem ou não mais acolhidos pela sua própria comunidade quando participam no projeto Orquestra (In)quieta, reconhecemos que:

- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 0% dos inquiridos discorda em parte, 10% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 37% concorda em parte, 52% concorda plenamente com a afirmação: a Orquestra (In)quieta contribui para a inclusão de todos os participantes.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 0% dos inquiridos discorda em parte, 6% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 41% concorda em parte, 52% concorda plenamente com a afirmação: a Orquestra (In)quieta valoriza a interação entre os diferentes grupos participantes.

- 2% dos inquiridos discorda plenamente, 4% dos inquiridos discorda em parte, 10% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 31% concorda em parte, 53% concorda plenamente com a afirmação: a Orquestra (In)quieta permite conhecer novas realidades sociais.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 0% dos inquiridos discorda em parte, 6% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 35% concorda em parte, 58% concorda plenamente com a afirmação: a Orquestra (In)quieta respeita o saber escutar/ouvir.

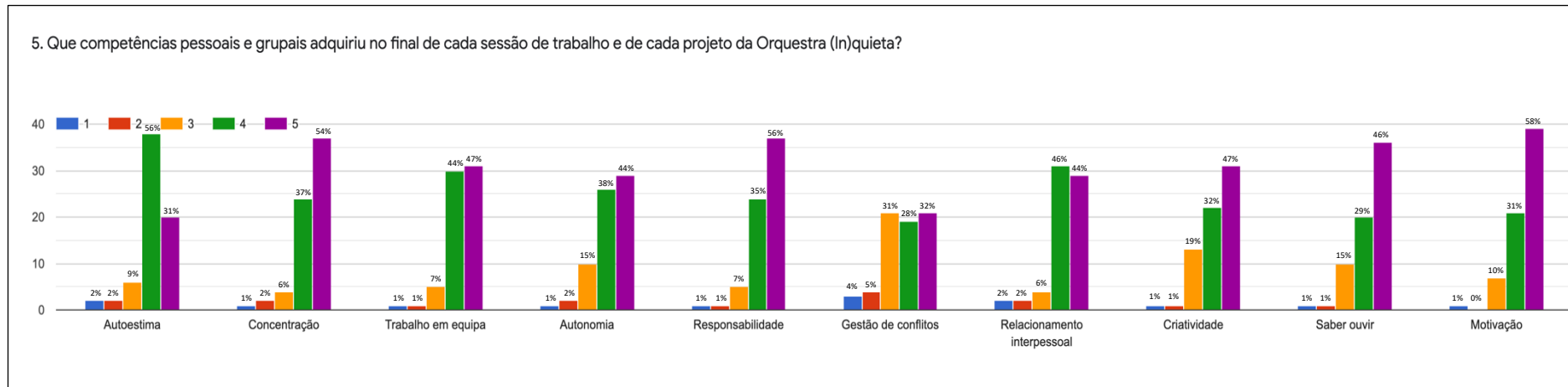


Gráfico 8 - Competências grupais e pessoais adquiridas pelos intervenientes da Orquestra (In)quieta (elaboração própria).

Perante o gráfico 8, pretendemos analisá-lo individualmente de acordo com cada opção. Assim, da leitura do mesmo constatamos que:

- 2% dos inquiridos discorda plenamente, 2% discorda em parte, 9% nem concorda nem discorda, 56% concorda em parte e 31% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência autoestima.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 2% dos inquiridos discorda em parte, 6% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 37% concorda em parte, 54% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência concentração.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 1% dos inquiridos discorda em parte, 7% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 44% concorda em parte, 47% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência trabalho em equipa.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 2% dos inquiridos discorda em parte, 15% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 38% concorda em parte, 44% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência autonomia.

- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 1% dos inquiridos discorda em parte, 7% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 35% concorda em parte, 56% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência responsabilidade.
- 4% dos inquiridos discorda plenamente, 5% dos inquiridos discorda em parte, 31% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 28% concorda em parte, 32% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência gestão de conflitos.
- 2% dos inquiridos discorda plenamente, 2% dos inquiridos discorda em parte, 6% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 46% concorda em parte, 44% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência relacionamento interpessoal.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 1% dos inquiridos discorda em parte, 19% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 32% concorda em parte, 47% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência criatividade.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 1% dos inquiridos discorda em parte, 15% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 29% concorda em parte, 46% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência saber ouvir.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 0% dos inquiridos discorda em parte, 10% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 31% concorda em parte, 58% concorda plenamente com o facto da Orquestra (In)quieta permitir trabalhar a competência motivação.

5.1. Outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes

Muita interação com a comunidade

O grupo reage como uma grande família

A integração de várias gerações

Convívio

Novas experiências

Confiança

Quadro 21 - Outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes relativamente à questão 5 (elaboração própria).

No quadro 21, correspondente às outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes relativamente à questão 5 (pergunta de carácter não obrigatório), consideramos que as respostas estão um pouco desenquadradas no contexto, por não pertencerem a um grupo de competências propriamente dito, no entanto, existe uma resposta pertinente que será a questão da confiança, que poderá ser também considerada como uma competência que a Orquestra (In)quieta pode desenvolver nos seus intervenientes.

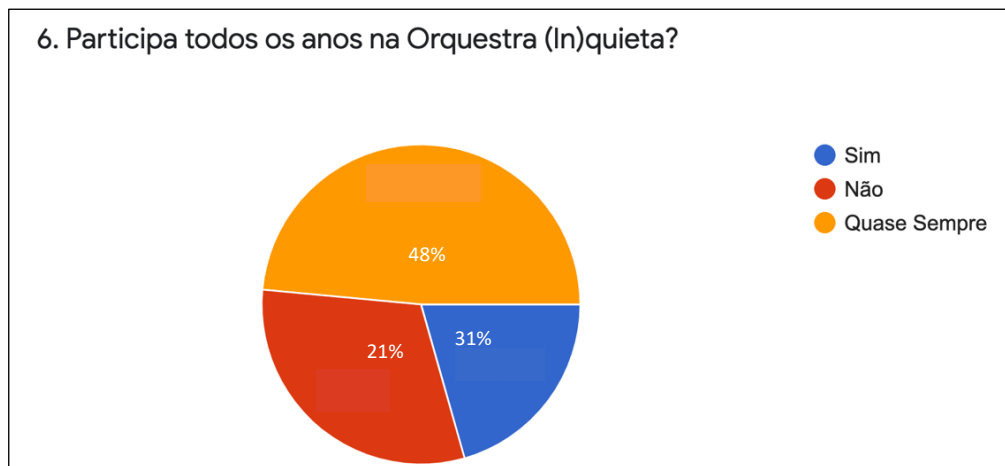


Gráfico 9 - Adesão ao projeto Orquestra (In)quieta (elaboração própria).

Face aos resultados obtidos com o gráfico 9, constatamos que 48% dos inquiridos participa quase sempre na Orquestra (In)quieta, 31% dos inquiridos não participa todos os anos na Orquestra (In)quieta e 21% dos inquiridos participa todos os anos na Orquestra (In)quieta.

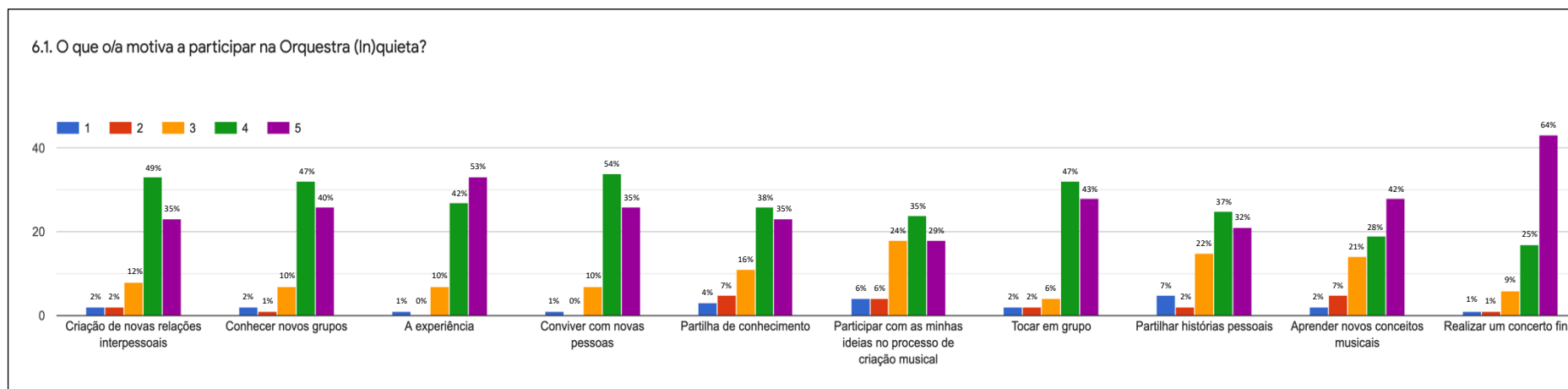


Gráfico 10 - O que motiva os inquiridos a participar na Orquestra (In)quieta (elaboração própria).

Perante o gráfico 10, pretendemos analisá-lo individualmente de acordo com cada opção. Assim, da leitura do mesmo constatamos que:

- 2% dos inquiridos discorda plenamente, 2% discorda em parte, 12% nem concorda nem discorda, 49% concorda em parte e 35% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é a criação de novas relações interpessoais.
- 2% dos inquiridos discorda plenamente, 1% dos inquiridos discorda em parte, 10% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 47% concorda em parte, 40% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é o conhecer novos grupos.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 0% dos inquiridos discorda em parte, 10% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 42% concorda em parte, 53% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é o viver uma experiência.

- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 0% dos inquiridos discorda em parte, 10% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 54% concorda em parte, 35% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é o conviver com novas pessoas.
- 4% dos inquiridos discorda plenamente, 7% dos inquiridos discorda em parte, 16% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 38% concorda em parte, 35% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é a partilha de conhecimento.
- 6% dos inquiridos discorda plenamente, 6% dos inquiridos discorda em parte, 24% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 35% concorda em parte, 29% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é o participar com as próprias ideias no processo de criação musical.
- 2% dos inquiridos discorda plenamente, 2% dos inquiridos discorda em parte, 6% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 47% concorda em parte, 43% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é o tocar em grupo.
- 7% dos inquiridos discorda plenamente, 2% dos inquiridos discorda em parte, 22% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 37% concorda em parte, 32% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é a partilha das histórias pessoais.
- 2% dos inquiridos discorda plenamente, 7% dos inquiridos discorda em parte, 21% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 28% concorda em parte, 42% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é o aprender novos conceitos musicais.
- 1% dos inquiridos discorda plenamente, 1% dos inquiridos discorda em parte, 9% dos inquiridos nem concorda nem discorda, 25% concorda em parte, 64% concorda plenamente com a afirmação: o que me motiva a participar na Orquestra (In)quieta é realizar um concerto final.

6.2. Outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes

O facto de sair de casa para os ensaios. Muito bom para pessoas reformadas
Pessoalmente, gosto muito do conceito. Porque há integração da comunidade e das várias gerações
O concerto é sempre um momento inesquecível
Felicidade
Sair de casa
A experiência para as crianças e jovens que acompanhamos

Quadro 22 - Outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes relativamente à questão 6.1. (elaboração própria).

No quadro 22, correspondente às outras opções que os inquiridos consideraram pertinentes relativamente à questão 6.1. (pergunta de carácter não obrigatório), observamos que das seis respostas apenas a questão de o concerto ser um momento inesquecível poderia ser enquadrada nas opções da pergunta 6, respetivamente na opção da apresentação final, pois prosseguem no mesmo sentido. Contudo, as restantes respostas oferecem algo novo, indicam motivações que não estão presentes nas opções da pergunta seis, nomeadamente a questão da integração comunitária e da intergeracionalidade presente no projeto, o facto da participação na Orquestra (In)quieta permitir a alguns intervenientes, saírem de casa para integrar um projeto comunitário musical e virem aos ensaios, a questão da felicidade e a questão da vivência de uma experiência comunitária que será benéfica para as crianças e jovens que participam no projeto.

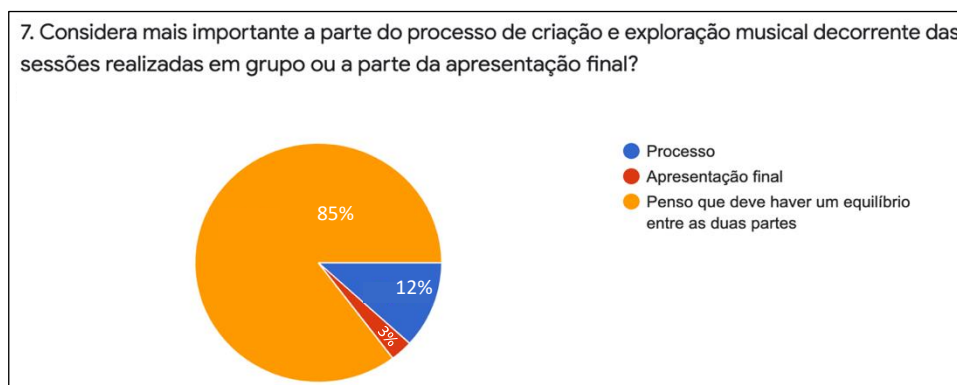


Gráfico 11 - Opinião dos inquiridos quanto à preferência entre processo e apresentação final (elaboração própria).

Com a análise do gráfico 11, reconhecemos que a maioria dos inquiridos (85%), pensa que deverá existir um equilíbrio entre a questão do processo e do resultado final (apresentação final), contudo, 12% dos inquiridos considera mais importante a parte do processo e 3% dos inquiridos considera mais importante a apresentação final.

7.1. Porquê? – Para os inquiridos que responderam: Penso que deve haver um equilíbrio entre as duas partes

Porque a partir do momento que se começa a criar algo, a explorar as possibilidades artísticas sobre essa ideia, o próprio grupo se auto motiva para o querer mostrar. A apresentação final também serve de caminho motivador assim que o projeto inicia, pois oferece ao grupo um objetivo a atingir. Por último penso que a apresentação final é o culminar de todos os momentos, horas e partilhas juntos que, ao subirem ao palco aproxima todo o grupo e cria memórias que perduram no tempo.

Ambas as partes têm valor para os participantes e são tão distintas como importantes no propósito da Orquestra (In)quieta.

Em todas as fases existe o retorno pessoal de experiências/sensações.

Sendo não só um projeto social, mas também artístico, acho que o equilíbrio entre ambas as coisas é fundamental para o sucesso do mesmo. Na orquestra (In)quieta podemos dizer que os dois lados (social e artístico) são meticulosamente pensados e há sempre uma evolução paralela em ambas as partes.

A parte da criação e exploração tem como objetivo o concerto logo ambas as partes são igualmente importantes. Sem a criação seria impossível o concerto e sem o concerto a motivação se calhar não seria a maior!

Porque a apresentação final é apenas o reflexo de todo o trabalho realizado anteriormente.

Porque o resultado final depende de todo o processo anterior.

Porque a apresentação final é apenas o reflexo de todo o trabalho realizado anteriormente.

Uma apresentação final de sucesso só acontece com um bom processo de criação.

Sem um processo de criação bom não se consegue uma boa apresentação final.

A apresentação é o culminar de todo o trabalho feito durante os ensaios. É onde vemos o "produto acabado"! A apresentação é uma parte importante pois define um objetivo para o trabalho que é feito nos ensaios.

Para que o concerto seja bem-sucedido.

Tanto era bom os ensaios com a atuação final.

Emoção tanto nos ensaios como na atuação.

O processo deve ser suficientemente responsável, para que o resultado final seja ótimo.

Para que o resultado final seja o melhor possível.

Durante o processo é conseguido e fomentado um espírito comunitário forte, onde as pessoas e os grupos se conhecem, trocam experiências, criam algo conjuntamente e veem esse algo a crescer e a tornar-se em algo, uma música, uma coreografia, o que seja e o culminar acaba num espetáculo, no qual há grande orgulho em apresentar à comunidade, aos familiares e amigos e é aí que se vê a força e magia de todo o processo. É um momento muito mágico.

Ambas as partes são importantes, sendo que para termos uma apresentação final de sucesso, é importante a parte do processo de criação e exploração musical.

Ambas são importantes para a minha integração e aprendizagem.

Na parte do processo é importante a exploração, tanto individual como em grupo, o conhecer o tema e a interação com todos. Mas também é importante dar a ver o produto dessa exploração e assim também incentivar, por exemplo, quem antes tinha dúvidas.
Porque é importante passar por todos os processos.
Porque é importante passar por todos os processos.
Porque para haver uma apresentação, é importante todo o processo.
É necessário um bom processo para alcançar o produto final.
Gosto muito das sessões da Orquestra e gosto muito do espetáculo que realizamos todos os anos, é um bom momento de diversão e partilha artística.
A apresentação final é o momento em que apresentamos todo o trabalho desenvolvido ao longo das sessões, por isso, é necessário um bom processo para fazer uma boa apresentação final.
No processo convivemos e partilhamos a música feita por todos. A apresentação é o culminar de toda essa partilha.
Gosto muito de participar para poder atuar para muitas pessoas no concerto final.
O processo é uma experiência mais rica por ser uma junção de aprendizagem com a convivência e ter uma duração mais longa. A apresentação final é igualmente importante por ser o resultado de várias semanas de trabalho em equipa.
Sem um bom processo o concerto final seria mais fraco.
O processo é um momento importante de criação e prazer, o espetáculo é o resultado de todo o trabalho.
As duas partes são importantes!
Porque é a partir do processo que fazemos o concerto final, mas acho mais interessante a parte do processo.
Porque as sessões são divertidas e o concerto final também.
O processo é claramente o cérebro do projeto, é lúdico e artístico e aprende-se imensas coisas. O concerto final será a celebração de todo o processo.
Gosto de ambas as partes.
O processo é interessante porque nos preparamos para o concerto final que é feito para muitas pessoas e isso deixa-me orgulhosa do nosso trabalho.
As duas partes são importantes.
Devemos valorizar sempre o processo e aproveitar cada momento em conjunto, de forma a potenciar um sentimento de pertença realmente visível. O concerto final será um momento também importante na medida em que promove a autoestima e a dignidade das pessoas.
Ambas as partes estão no mesmo nível de importância.
Gosto do processo e do concerto, é tudo muito educativo e cultural.
As duas partes são importantes.
O processo é tão gratificante como o resultado final.
Gosto muito de participar neste projeto pela convivência e pela aprendizagem que se ganha no processo e gosto muito do concerto final porque é o final do projeto, do trabalho que fizemos.

Quadro 23 - Respostas dos inquiridos relativamente à opção: "Penso que deve haver um equilíbrio entre as duas partes" – pergunta 7.1. (elaboração própria).

7.1. Porquê? – Para os inquiridos que responderam: Processo

Porque é nesse processo que tudo acontece.

Porque é do processo criativo em conjunto que nasce a interligação cultural através da música.

Foi uma boa caminhada de muita partilha e aprendizagem! A apresentação foi ótima!

Porque é instrutivo e muito divertido.

O processo foi importante para criar relações e perceber como é que cada pessoa reagia de forma diferente às ideias apresentadas. Foi também importante para criar confiança entre os diferentes grupos presentes no projeto.

Porque é durante o processo criativo que o espetáculo final é imaginado e projetado na cabeça de quem está à frente do projeto. E visto ser criação em conjunto, podemos também ter que alterar muitas coisas até propriamente ao dia da apresentação.

O processo traz experiência.

Gosto muito das sessões, de criar música e tocar música em conjunto.

É mais interessante o trabalho que se desenvolve nas sessões e os jogos de grupo que se usa para fazer esse trabalho.

Quadro 24 - Respostas dos inquiridos relativamente à opção: "Processo" – pergunta 7.1. (elaboração própria).

7.1. Porquê? – Para os inquiridos que responderam: Apresentação final

Adoro fazer concertos.

Quadro 25 - Respostas dos inquiridos relativamente à opção: "Apresentação final" – pergunta 7.1. (elaboração própria).

Nesta última questão de carácter obrigatório, perguntámos aos inquiridos o porquê de terem escolhido qualquer uma das opções da pergunta anterior, seja ela o processo, a apresentação final ou o equilíbrio entre estes dois pressupostos. Desta forma, dividimos as respostas obtidas em três diferentes quadros acima representados e falaremos com mais detalhe sobre essas mesmas respostas no tópico seguinte da discussão dos questionários. Apenas alertamos para o facto de que nem todas as respostas obtidas foram válidas, pois em alguns casos as respostas chegavam em branco ou com reticências, o que demonstra que o inquirido não teve o interesse em responder à pergunta ou não teria uma resposta concreta a dar.

2.2. Discussão dos questionários

Perante os resultados obtidos a partir da aplicação dos questionários, pretendemos no presente tópico realizar uma discussão em torno desses resultados, dividindo-os em duas seções principais: **o perfil dos inquiridos** (resultante da análise dos dados de situação) e a **opinião dos inquiridos face ao contributo da Orquestra (In)quieta para o desenvolvimento pessoal e coletivo dos mesmos**.

Considerando a primeira secção (**perfil dos inquiridos**), observamos que a maioria dos inquiridos que responderam ao questionário são do sexo feminino (54%), sendo que os restantes são do sexo masculino (46%), sendo que as suas idades estão compreendidas entre os 10 anos e os maiores de 71 anos, onde predomina uma maior incidência de respostas na faixa etária dos 61 anos aos 70 anos (26%). Este indicador demonstra que o projeto Orquestra (In)quieta é de facto um projeto intergeracional, onde a participação comunitária passa tanto pelas crianças, como pelos adultos, como pelos idosos. Como seria de esperar, a profissão atual dos inquiridos é muito variável, no entanto, observa-se uma elevada taxa de reformados (28%), de desempregados (19%) e de estudantes (18%), sendo que associamos estas profissões, respetivamente aos mais idosos, aos adultos e às crianças/jovens que participam no projeto. Claramente, estes resultados devem-se pelo associativismo presente no projeto da Orquestra (In)quieta, onde fazem parte programas e associações que trabalham especificamente com idosos (como o programa Idade Maior) e/ou com crianças e jovens (como o projeto Olá_Ritmos E7G). Contudo, observamos que apenas 10% dos inquiridos são músicos, o que nos leva a refletir que num projeto, supostamente musical, a adesão e a permanência de músicos profissionais representam uma pequena parte dos intervenientes, fazendo com que a Orquestra (In)quieta seja constituída por mais pessoas que estão fora da área da música do que propriamente músicos de profissão. No que diz respeito às habilidades musicais dos inquiridos e, justificando o que foi dito anteriormente, observamos que para 81% dos inquiridos a música é apenas uma ocupação, um hobby, face aos 12% dos inquiridos que referem que são músicos profissionais. Ainda assim, mesmo que algumas pessoas não se considerem músicos profissionais, 37% dos inquiridos afirma tocar um instrumento, o que significa que existirá algum tipo de conhecimento musical entre as pessoas que não estão ligadas diretamente à profissão de músico.

Relativamente à **opinião dos inquiridos face ao contributo da Orquestra (In)quieta para o desenvolvimento pessoal e coletivo dos mesmos**, perguntámos inicialmente se os

mesmos concordavam com a criação de projetos comunitários que utilizam a música como ferramenta de intervenção e obtivemos uma taxa de 100% de respostas positivas, isto é, 99% concordavam plenamente com esta afirmação e 1% concordava em parte, o que demonstra que as pessoas têm a vontade de participar em projetos sociais, culturais, educativos e comunitários, daí observarmos um crescimento exponencial associado ao surgimento destes tipos de projetos a nível nacional, não só na música mas também nas outras artes (teatro, dança, circo, etc.).

Quanto ao significado da Orquestra (In)quieta para os inquiridos, observamos que as percentagens mais altas nesta questão estão relacionadas com o fator experiência (55%), o fator convivência (53%), o tocar em grupo (54%) e o realizar um concerto final (70%). Sendo esta última, a opção mais escolhida, claramente, reparamos que os intervenientes valorizam imenso a questão da apresentação final, onde mostram o trabalho desenvolvido ao longo do processo do projeto.

Assumindo que a Orquestra (In)quieta é um projeto que imprime no seu ADN uma constante preocupação com a parte social das suas práticas, observamos que os inquiridos demonstram um elevado grau de concordância face a esta preocupação, sendo que 52% dos intervenientes consideram que a Orquestra (In)quieta será um espaço aberto a todos e de inclusão de todos os que querem participar, 52% dos intervenientes concordam plenamente com o facto de o projeto valorizar a interação entre todos os grupos, 53% dos intervenientes concorda plenamente que o projeto permite conhecer novas realidades sociais (muitas vezes existem posições precárias em pequenos grupos de uma determinada comunidade que são desconhecidas aos olhos de outros indivíduos que partilham o mesmo território social), e 58% dos intervenientes também concorda plenamente com o facto de na Orquestra (In)quieta, existir um respeito pela escuta e audição de todos os participantes. Todos estes dados espelham um trabalho de inclusão social implicado no projeto, ao mesmo tempo que indicam que todos os novos grupos e pessoas a título individual que participarem na Orquestra (In)quieta pela primeira vez, serão bem acolhidos pelo projeto e pela sua própria comunidade.

Como um projeto que implica a participação, a criatividade e o trabalho em equipa, a Orquestra (In)quieta será um lugar de partilha, aprendizagem e de desenvolvimento. Todas as práticas que envolvem o estar junto, o saber ser, o saber fazer e o saber saber, principalmente através da música, irão proporcionar a cada ser humano, um desenvolvimento individual e coletivo. Tal desenvolvimento passará por um conjunto de competências que podem ser trabalhadas com este tipo de práticas comunitárias. A Orquestra (In)quieta não será exceção. Deste modo, perguntámos aos inquiridos quais seriam as competências mais valorizadas no

projeto da Orquestra (In)quieta. As competências que tiveram maior taxa de concordância (concordo plenamente) foram a motivação, a responsabilidade e a concentração. As escolhas dos inquiridos revelam-se claras, no sentido em que o projeto, pela sua ativa dinâmica nas sessões, pela forma como trabalha o material artístico (metodologia), pelo peso que acarreta ao ter de se apresentar ao público e por cada papel relevante que confere a cada participante, leva a que os intervenientes trabalhem essas tais competências indicadas de uma maneira mais séria e constante. A opção que teve respostas mais variáveis foi a questão da gestão de conflitos, onde os inquiridos não a consideram tão importante como as outras opções presentes nessa pergunta.

Com o objetivo de compreender o nível de adesão e de permanência no projeto, perguntámos aos inquiridos se participavam todos os anos na Orquestra (In)quieta. Inesperadamente, a maioria respondeu que participa no projeto quase sempre e cerca de 31% dos inquiridos respondeu que participa todos os anos, o que demonstra que ao longo das edições da Orquestra (In)quieta, mesmo sendo o projeto realizado anualmente, os intervenientes começam a considerar este projeto como uma referência, como um marco anual importante na sua comunidade. Perante esta pergunta, quisemos entender quais seriam os fatores mais motivadores do projeto, que levam a que os intervenientes participem anualmente ou pontualmente na Orquestra (In)quieta. Constatamos que a realização de um concerto final é o que mais motiva os participantes do projeto (64%). Seguidamente vem a questão da experiência (todos os momentos vividos no projeto), a convivência com novas pessoas (pelo facto de a Orquestra (In)quieta permitir que haja um encontro, muitas das vezes imprevisível, com todo o tipo de pessoas, de personalidades, de histórias, de experiências) e a questão de tocar em grupo, sendo que compreendemos que alguns intervenientes, se não fosse pelo projeto, não teriam a oportunidade de tocar em conjunto e estariam mais centrados na prática instrumental individual ou até nem teriam a experiência de tocar um instrumento ou cantar na sua vida. Contudo, o concerto final será mesmo um dos marcos mais importantes do projeto, onde as pessoas podem mostrar todo o trabalho desenvolvido ao longo das sessões e podem surpreender artisticamente a restante comunidade que assiste ao concerto e que se revê naquele amigo, familiar ou conhecido.

O último assunto que questionámos a todos os inquiridos está intrinsecamente ligado à questão do processo *versus* produto final de que falamos também no campo da Animação Musical e, para tal, perguntámos se os inquiridos achavam mais importante a parte do processo criativo, artístico e social ou a parte da apresentação final, ou se achavam que poderá existir um

equilíbrio entre ambas as partes. Maioritariamente, os inquiridos concordam com esta última opção (85%), sendo que 12% dos inquiridos considera mais importante a parte do processo e 3% dos inquiridos considera mais importante a apresentação final. Constatamos então que os intervenientes da Orquestra (In)quieta consideram o processo e o produto final como preposições que caminham lado a lado, e que sem o processo de participação nas sessões, de criação e exploração musical e de partilha interpessoal não existiria o concerto e a qualidade do mesmo poderia ser menor. Estas afirmações que efetivámos serão justificadas pela próxima questão aberta de carácter obrigatório que se prende com o porquê de cada escolha dos inquiridos. Assim, como referimos no tópico anterior, pretendemos, neste momento, discutir as respostas obtidas perante a última pergunta do questionário, realizando uma redução dos resultados em tópicos mais gerais de forma a explicar a opinião dos inquiridos.

Deste modo, as frases dos inquiridos que responderam: penso que deve haver um equilíbrio entre as duas partes, baseiam-se nas seguintes ideias: tanto o processo como o produto final intensificam o sentimento de pertença; sem o processo e a criação não seria possível o espetáculo final; em ambas as partes, existe um retorno pessoal e coletivo de partilha de experiências/sensações, de partilha artística, de convivência, de espírito comunitário, de aprendizagem e de diversão; ambas as partes têm valor para os participantes do projeto e para a própria Orquestra (In)quieta; é fundamental este equilíbrio por ser um projeto não só artístico, mas também social; existe um aumento da motivação por existir um lado de criação e um lado de apresentação.

As frases dos inquiridos que responderam: processo, baseiam-se nas seguintes ideias: é no processo que tudo acontece, onde nasce a interligação cultural através da música; o processo é instrutivo, divertido e traz experiência; é no processo que se cria em conjunto e se toca em conjunto até ao momento da apresentação final.

As frases dos inquiridos que responderam: apresentação final, baseiam-se na seguinte ideia: os inquiridos gostam imenso de fazer concertos.

Conclusões

Perante todo o trabalho desenvolvido ao longo desta investigação, será neste momento que chegamos à fundamental fase do cruzamento de todos os dados, as conclusões.

Numa primeira abordagem de carácter global, foi possível conhecer com esta dissertação dois mundos paralelos que tanto nos entusiasma, a Animação Musical e o Desenvolvimento Comunitário. Consequentemente, foi através desta pesquisa mais intensiva que observamos a fragilidade que o conceito de Animação Musical transporta, e todas as premissas agregadas a ele, nomeadamente, a multiplicidade de significados e contextos que este termo enfrenta, a maliciosa tendência de o associarmos a celebração e a festividade e a forte desvalorização do mesmo quando comparado com outras disciplinas musicais. Desta forma, a intensiva jornada investigativa a que nos propusemos foi sempre balizada em fatores concretos, no sentido de identificar as reais características da Animação Musical e esclarecer o seu conceito. Daí, sentimos que a vontade de realizar um estudo de caso (a investigação sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta), nos ajudou a responder a certas questões que só poderiam ser refutadas através da análise de uma realidade prática, bem como aconteceu com as entrevistas semiestruturadas que nos concederam o ensejo de confrontarmos opiniões e olhares de profissionais da área da música que trabalham em contexto comunitário. Será então através deste cruzamento de técnicas e métodos de investigação que pretendemos dar o nosso contributo como investigadores à Animação Musical, sempre com o objetivo de contextualizar esta área musical dentro do universo da Animação Sociocultural.

Assim, nas próximas páginas apresentaremos as conclusões finais e reafirmaremos alguns dos aspetos mais importantes desta dissertação, relacionados com o tema da Animação Musical e o Desenvolvimento Comunitário e com o estudo de caso, o projeto Orquestra (In)quieta. Deste modo, por um lado, pretendemos ir de encontro aos objetivos estipulados inicialmente nesta investigação e, por outro lado, pretendemos responder à pergunta de partida.

Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário

Como temos vindo a afirmar e a defender ao longo do documento e indo de encontro ao objetivo “Identificar as características que definem a Animação Musical”, concluímos que na Animação Musical o trabalho musical com as pessoas passa essencialmente pela primazia de um processo consciente de participação, de criação e exploração musical acessível a todos, num

espaço onde o universo sonoro de cada indivíduo seja, num certo momento, intensivamente desenvolvido e compreendido de forma individual e noutro momento posterior, seja partilhado com o restante grupo com o intuito de serem criadas oportunidades para as pessoas se exprimirem, se envolverem e produzirem música em conjunto. Este processo repleto de altos e baixos, deverá ser um processo lúdico e prazeroso, corporalizado numa vontade comum de viver e escutar a música que se cria, atendendo sempre às capacidades e às limitações de cada um. Para além desta intencionalidade lúdica, participativa e criativa, característica própria da Animação Musical, concluímos que a Animação Musical é também uma metodologia social, na medida em que transporta uma vontade de unir grupos, de promover a interação e a socialização entre os mesmos, respeitando todas as diferenças sociais inerentes a cada pessoa, é cultural, na medida em que se apoia na identidade cultural musical de cada comunidade, incentivando o cultivar de novas raízes culturais e tradições culturais e é educativa pois promove uma educação transparente, onde cada um ensina e é ensinado musicalmente.

Pelo seu poder de ser bastante recetiva e pela sua metodologia inclusiva e participativa, que utiliza atividades e dinâmicas musicais grupais sustentadas no contributo de cada pessoa e na valorização do sentimento de pertença, a Animação Musical poderá ainda contribuir para o desenvolvimento de competências pessoais e grupais como a autoestima, a concentração, o trabalho em equipa, a autonomia, a responsabilidade, a gestão de conflitos, a criatividade, o saber ouvir, o relacionamento interpessoal e a motivação, competências que serão levadas a cabo num processo de transformação sociocultural através da música.

Quando este processo é realizado em contexto comunitário, onde muitas das vezes, os participantes são pessoas que não têm qualquer tipo de experiência musical e performativa, concluímos que é bastante importante avaliar o impacto das práticas de Animação Musical que passará pela apreensão de novo conhecimento que é adquirido no processo e na apresentação final (se assim existir); passará pelo número de ligações sociais que se criam dentro de determinado projeto, onde, por exemplo, associações artísticas e não só, ganham novos participantes nos seus próprios projetos; passará pela questão do *feedback*, o receber uma opinião pessoal sobre os resultados observados, que pode ser tanto dos participantes do projeto (pessoas diretamente envolvidas, parceiros, instituições, entidades, etc.), como do público, como do *feedback* que provém da família e dos amigos, público que será mais próximo do grupo, o que significa que, muitas vezes, este *feedback* é importantíssimo, se não uma das formas de avaliação mais marcante, pois a própria comunidade que participa no projeto sente essa aproximação emocional, o sentimento de orgulho e de satisfação que recebe dos familiares

e dos amigos. Esta relação emotiva, de felicidade, materializada em sorrisos e abraços, são tudo fatores que fazem parte de uma avaliação global de um projeto de Animação Musical.

Neste sentido, a Animação Musical enquanto metodologia de intervenção social, cultural e educativa que utiliza a música como veículo para a criação de processos lúdicos, criativos e participativos com as pessoas e/ou grupos, transformar-se-á numa excelente estratégia de desenvolvimento comunitário, procurando, numa ótica de convivência, um clima de responsabilidade, de pensamento crítico, de comunicação, de envolvimento entre os agentes comunitários, integrando a aplicação de um modelo de intervenção que visa o ser, o saber, o saber fazer, o saber estar e o aprender a viver juntos, de forma a transfigurar o tempo livre das pessoas em ações potencializadoras de participação e de associativismo comunitário.

A Orquestra (In)quieta – o cerne presente na pergunta de partida

Perante todas as constatações referidas, será possível neste momento, realizar uma análise global dos dados recolhidos através dos questionários aos intervenientes e das entrevistas semiestruturadas aos promotores da Orquestra (In)quieta, no sentido de responder de forma concisa à nossa pergunta de partida, na qual expomos novamente de seguida.

Em que medida o projeto Orquestra (In)quieta se constitui num projeto de Animação Musical atendendo às suas características?

Para responder a esta pergunta de partida, que irá ao encontro do objetivo “Comprovar se o projeto comunitário Orquestra (In)quieta se constitui como um projeto de Animação Musical”, realizaremos uma comparação entre as características que definimos no tópico acima, relacionadas com a Animação Musical, e as informações que recolhemos através da investigação do projeto Orquestra (In)quieta.

- Características da Animação Musical *versus* dinâmica da Orquestra (In)quieta

Intencionalidade participativa: a Orquestra (In)quieta é um projeto que no seu ADN constrói processos participativos abertos, acessíveis e flexíveis para e com toda a comunidade de Albergaria-a-Velha, que valorizam o sentimento de pertença das pessoas ao contribuírem e participarem em toda a criação musical que se desenvolve durante as sessões. Daí, o projeto abranger diferentes associações e instituições locais tais como a APPACDM, o Olá_Ritmos, o grupo de Samba, a Idade Maior, os Ranchos Folclóricos, etc., que se cruzam com um ensemble

aberto de músicos e não músicos. É neste encontro participativo de comunidades díspares que a Orquestra (In)quieta se alimenta, nunca excluindo ninguém que queira participar, independentemente da sua formação musical, *background* cultural e/ou personalidade. Conseguimos ainda perceber que esta característica faz parte da Orquestra (In)quieta, quando observamos que num projeto, supostamente musical, a adesão e a permanência de músicos profissionais representam uma pequena parte dos intervenientes, o que demonstra que a Orquestra (In)quieta é constituída por mais pessoas que estão fora da área da música do que propriamente músicos de profissão, sendo que para grande parte dos participantes, a música é um hobby, isto é, o projeto oferece uma abertura democrática participativa que faz com que seja um espaço de integração e inclusão comunitária de todos aqueles que pretendem participar nele.

Intencionalidade criativa: observamos que a Orquestra (In)quieta pretende ser um espaço de criação, de laboratório musical, de descoberta das capacidades musicais inerentes a cada pessoa e de prática musical conjunta, trabalhando a partilha de histórias, de ideias e de vivências do grupo, com o objetivo de encontrar uma base/tema de interesse comum para apresentar no final de todo o processo. Reflexo disso, é o facto de os promotores do projeto afirmarem que na sua metodologia de trabalho, as letras, as harmonias, os motivos melódicos, os ritmos são todos construídos pelas pessoas e pela sua imaginação e visão que tem sobre a arte. Para além desta questão, concluímos que a maioria dos intervenientes do projeto participam anualmente na Orquestra (In)quieta porque são motivados principalmente pela possibilidade de trocar de ideias no processo de criação musical e pela possibilidade de poderem tocar em conjunto com outras pessoas diferentes.

Intencionalidade lúdica: a Orquestra (In)quieta, através da aplicação de exercícios, dinâmicas de grupo e atividades musicais lúdicas que se materializem em satisfação, diversão e motivação, pretende também criar bons momentos para as pessoas, onde a convivência e a ocupação do tempo livre de forma lúdica e participativa sejam aspetos fulcrais no momento de realização das sessões.

A Orquestra (In)quieta é também um projeto social, na medida em que é um espaço aberto a todos e de inclusão de todas as pessoas que querem participar, valoriza a interação entre os diferentes grupos e permite conhecer novas realidades sociais pois, muitas vezes, existem posições precárias em pequenos grupos de uma determinada comunidade que são desconhecidas aos olhos de outros indivíduos que partilham o mesmo território social. É um projeto cultural, pela diversidade artística dos seus intervenientes (que trazem diversos *inputs*

identitários para a criação musical em grupo), pelo impacto cultural criado no público e na cidade de Albergaria-a-Velha que recebe o projeto e pelo seu próprio reportório original que funde estilos musicais distintos e muito característicos de outras culturais musicais mundiais. Por fim, é um projeto educativo, pois permite a partilha de conhecimento entre os seus intervenientes e os formadores, permite aprender e absorver novas noções, métodos e conhecimentos musicais e permite desenvolver um enorme leque de competências pessoais e grupais (já referidas no tópico acima), provenientes da convivência, da socialização e da prática musical em conjunto.

Apresentadas todas estas constatações, que comparam as características da Animação Musical com a dinâmica vivida no projeto Orquestra (In)quieta, concluímos, de forma definitiva, que a Orquestra (In)quieta é um projeto de Animação Musical, pelas evidentes características que o definem.

Deste modo, tendo a resposta final à pergunta de partida, terminamos esta investigação com três pequenos parágrafos, que em jeito de sugestão, transcrevem aquilo que acreditamos ser essencial para o futuro da Animação Musical.

- O futuro da Animação Musical deverá passar, principalmente, pela afirmação do seu conceito junto dos agentes e educadores musicais e pela criação de projetos com tal denominação, de forma a valorizar as particularidades desta área, o seu poder na intervenção sociocultural e até atrair novos músicos que queiram criar dinâmicas socioculturais através da música, tendo em conta que terão de ter a devida formação académica complementar para exercer tais práticas.

- A ligação entre a Animação Musical e o desenvolvimento comunitário deverá ser uma constante inquietação dos futuros animadores musicais pois é necessário, cada vez mais, a existência de uma interação entre o lado humano e a transformação sociocultural, onde as comunidades devem ser ouvidas e integradas em processos de participação grupal e em processos de criação de música, arte e cultura.

- Com tantas outras questões que poderíamos ter abordado nesta dissertação, deixamos um último apelo ao invento de novas dissertações, estudos de caso, teses, artigos, etc., em Animação Musical, que conduzam a um debate mais presente no mundo da Animação Sociocultural, no mundo das outras diferentes disciplinas musicais e no mundo das Ciências Humanas e Sociais.

Referências bibliográficas

Aires, Luísa (2015). *Paradigma Qualitativo e Práticas de Investigação Educacional*. Lisboa: Universidade Aberta.

Altenmüller, Eckart (2021). Neurología de la percepción musical. *Cuadernos Mente & Cerebro* (29). 18-26. Disponível em:
<https://www.investigacionyciencia.es/revistas/cuadernos/msica-y-cerebro-836>

Amado, João (2014). *Manual de Investigação Qualitativa em Educação* (2ª ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Ander-Egg, Ezequiel (2011). *Metodología y Práctica de la Animación Sociocultural* (23ª ed.). Madrid: Editorial CCS.

Arnstein, Sherry R. (1969). A Ladder of Citizen Participation. *Journal of the American Institute of Planners*, 35(4), 216-224. Consultado em 9 de fev. 2021. Disponível em:
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01944366908977225>

Badesa, Sara de Miguel (2008). *Perfil del Animador Sociocultural*. Madrid: Narcea, S.A. De Ediciones.

Baptista, António (2010). Democracia e representação democrática. *Análise Social*, 45(196), 491-514. Consultado em 8 de fev. 2021. Disponível em:
<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aso/n196/n196a04.pdf>

Batista, António M. R. (2014). Animação Sociocultural: imprecisões, ambiguidades, incertezas e controvérsias de uma ocupação profissional. *Fórum Sociológico*, 25, p. 61-97. Consultado em 15 de jan. 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/sociologico/884>

Bauman, Zygmunt (2003). *Comunidade, a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

Bruscia, K. (2016). *Definindo Musicoterapia* (3ª ed.). Dallas: Barcelona Publishers.

Campenhoudt, Luc Van & **Quivy**, Raymond (2017). *Manual de Investigação em Ciências Sociais* (7ª ed.). Lisboa: Editora Gradiva.

Campos, D. G., **Santos**, Aroldo M.M. e **Santos**, Batista (2013). Mudanças sociais e interpessoais: a música como agente causador. *VI Congresso Mundial de Comunicação e Artes* (p.128-130). [s.l].

Carvalho, Maria J. (2014). *Os Poderes e a Escola*. Santo Tirso: De facto Editores.

Carvalho, Artur e **Lage**, Susana (2017). *Manual Monitores Tum Tum Tum*. [s.l].

Carvalho, Luís e **Valente**, David (2019). A música e a mímica enquanto elemento aglutinador. In J. D. L. Pereira, M. S. Lopes, G. M. P. A. Oliveira (coord.), *As Artes na Educação Especial* (Chap. IV, p.148-154). Chaves: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Conde, Maria D. (2012). Educação Social, Animação Sociocultural e Desenvolvimento Comunitário. In C. S. G. Cebolo, J. D. L. Pereira, M. S. Lopes (coord.), *Animação Sociocultural, Intervenção e Educação Comunitária: Democracia, Cidadania e Participação* (Chap.VI, p.285-297). Chaves: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Dicionário da Língua Portuguesa (2008). Porto: Porto Editora.

Elvas, Susana, **Moniz**, Maria J. V. (2010). Sentimento de comunidade, qualidade e satisfação de vida. *Análise Psicológica*, 28(3), 451-464. Consultado em 13 de fev. 2021. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0870-82312010000300006

Esteves, Manuela (2006). *Análise de Conteúdo*. In J. A. Lima, J. A. Pacheco (orgs.), *Fazer Investigação, Contributos para a elaboração de dissertações e teses* (Chap. V, p.105-124). Porto: Porto Editora.

Fernandéz, José V. Merino (2008). Animação Sociocultural, Cidadania e Participação. In J. D. L. Pereira, M. F. Vieites, M. S. Lopes (coord.), *Animação Sociocultural e os desafios do século XXI* (Chap. III, p.129-143). Amarante: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Fernández, Lissette (2005). *¿Cuáles son las técnicas de recogida de información?* Butlletí LaRecerca. Consultado em 10 de mai. 2021. Disponível em: <https://url.gratis/T67ubc>

Fontes, Ana (2015). As artes enquanto estratégias de intervenção da Animação Sociocultural na terceira idade. *Quaderns d'animació i Educació Social*, 22, p. 1-13. Consultado em 16 de jan.2021. Disponível em: <http://quadernsanimacio.net/ANTERIORES/veintidos/index.htm>

García, María J. M. (2004). A Animação Sociocultural e Desenvolvimento Comunitário. In J. Trilla (coord.), *Animação Sociocultural, teorias, programas e âmbitos* (Chap. XVII, p.293-301). Lisboa: Instituto Piaget.

Gohn, Maria da Glória (2014). Educação Não Formal, Aprendizagens e Saberes em Processos Participativos. Investigar em Educação, Revista da Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação 2 (1), 35-50. Consultado em 29 de abril. 2021. Disponível em: <http://pages.ie.uminho.pt/inved/index.php/ie/article/view/4/4>

Guzmán, Victoria P. (2015). A Animação Sociocultural como instrumento para o Desenvolvimento Humano. In J. D. L. Pereira, M. S. Lopes, M. A. Maciel (coord.), *O Animador Sociocultural do Século XXI* (Chap. V, p.221-227). Chaves: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Higgins, Lee (2012). *Community Music, In Theory and In Practice*. Nova York: Oxford University Press, Inc.

Higgins, Lee e **Willingham**, Lee (2017). *Engaging in Community Music, An Introduction*. Nova York: Routledge.

Hilário, Fernando (2007). A Arte: entretenimento, jogo e terapia. In J. D. L. Pereira, M. F. Vieites, M. S. Lopes (coord.), *Animação, Artes e Terapias* (Chap. I, p.53-59). Amarante: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Jauset, Jordi A. (2021). El impacto del aprendizaje musical en el cerebro. *Cuadernos Mente & Cerebro* (29). 30-38. Disponível em: <https://www.investigacionyciencia.es/revistas/cuadernos/msica-y-cerebro-836>

Lopes, Marcelino de Sousa (2008). *Animação Sociocultural em Portugal* (2ª ed.). Amarante: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Lopes, Marcelino de Sousa (2008a). A Animação Sociocultural: os velhos e os novos desafios. In J. D. L. Pereira, M. F. Vieites, M. S. Lopes (coord.), *Animação Sociocultural e os desafios do século XXI* (Chap. III, p.147-157). Amarante: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Lopes, Marcelino de Sousa (2011). Animação Sociocultural e a Animação Cultural. In J. D. L. Pereira, M. S. Lopes (coord.), *As Fronteiras da Animação Sociocultural* (Chap. IV, p. 187-199). Amarante: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Lopes, Ana e **Rodrigues**, Vanda (2019). Animação Sociocultural e o desenvolvimento rural e comunitário. In F. C. Sousa, J. D. L. Pereira, M. S. Lopes (coord.), *Animação Sociocultural, Território Rural, Património, Turismo, Envelhecimento e Desenvolvimento Comunitário: Estratégias, Recursos e Métodos de Combate ao Despovoamento* (Chap. II, p. 73-81). Chaves: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Marchioni, Marco (2007). *Comunidad, Participación y Desarrollo, Teoría y metodología de la intervención comunitária* (3ª ed.). Madrid: Editorial Popular.

Meirinhos, Manuel e Osório, António (2010). *O estudo de caso como estratégia de investigação em educação*. EduSer: Revista de Educação, 2 (2), p.49-65. Consultado em 23 de mai. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.34620/eduser.v2i2.24>

Milhano, Sandrina (2014). Práticas musicais e artísticas e a (re)construção de identidades numa comunidade sénior. In A. Fontes, J. G. Sousa, M. S. P. Lopes, S. M. Lopes (orgs.), *Cultura e Participação: Animação Sociocultural em Contextos Iberoamericanos* (p.223-233). Editora RIAP - Associação Rede Iberoamericana de Animação Sociocultural – Nodo Português.

Morgado, José C. (2012). *O estudo de caso na Investigação em Educação*. Santo Tirso: De facto Editores.

Morin, Edgar (2005). *O Método VI. Ética*. Sintra: Publicações Europa-América.

Mota, Graça (2014). A Educação Musical em Portugal: Uma história plena de contradições. Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, 13, 41-50. Consultado em 5 de mai. 2021. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/267912888.pdf>

Peres, Américo Nunes (2008). A Animação Sociocultural no Contexto da Globalização. In J. D. L. Pereira, M. S. Lopes (coord.), *As Fronteiras da Animação Sociocultural* (Chap. III, p. 117-125). Amarante: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Pombo, Fátima (2020). *Das coisas Belas e Desenhadas* (2ª ed.). Aveiro: Editora UA – Universidade de Aveiro.

Pose, Héctor M. (2008). A Animação Sociocultural e a gestão cultural: opções necessárias e complementares na ação local. In J. D. L. Pereira, M. F. Vieites, M. S. Lopes (coord.), *Animação Sociocultural e os desafios do século XXI* (Chap. II, p.53-62). Amarante: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Quintas, Sindo Froufe e Sánchez, Margarita González (1999). *Para comprender la animacion sociocultural*. Navarra: Editorial Verbo Divino.

Reis, Manuel H. F. (2010). *Animação Musical: Formação de uma Filarmónica estudo de caso*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal.

Rocha, M. (2013). *O processo do(a) musicoterapeuta*. Porto: Universidade do Porto.

Sá, Isabel Querido de (2019). Musicoterapia e Envelhecimento. In F. C. Sousa, J. D. L. Pereira, M. S. Lopes (coord.), *Animação Sociocultural, Território Rural, Património, Turismo, Envelhecimento e Desenvolvimento Comunitário: Estratégias, Recursos e Métodos de Combate ao Despovoamento* (Chap. III, p. 123-131). Chaves: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Seeger, Anthony (2015). *Por que cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Naify.

Silva, Marcela C. V. (2015). *A Música no Jardim de Infância e na Creche como Elemento de Aproximação Intergeracional*. Relatório de Estágio do Mestrado em Educação Pré-Escolar, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Sousa, A. B. (2005). *Investigação em Educação*. Lisboa: Livros Horizonte.

Sousa, José A. M. (2014). *Ensino da Música em Contexto Formal e Contexto Não Formal*. Relatório de Estágio do Mestrado em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico, Instituto Politécnico de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Ventosa, Victor J. (2001). *Expresión Musical, Educación y Tiempo Libre*. Madrid: Editorial CCS.

Ventosa, Victor J. (2011). *Desarrollo y evaluación de proyectos socioculturales* (3ª ed.). Madrid: Editorial CCS.

Ventosa, Victor J. (2013). Metodologias e recursos musicais para animar o ócio na Terceira Idade. In J. D. L. Pereira, M. S. Lopes, R. M. Tânia (coord.), *Animação Sociocultural, Gerontologia e Geriatria: A Intervenção social, cultural e educativa na Terceira Idade* (Chap. III, p. 139-157). Chaves: Edição Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Ventosa, Victor J. (2016). *Didática da participação: teoria, metodologia e prática*. Consultado em 10 de jan. 2021. Disponível em: <https://www.wook.pt/ebook/didatica-da-participacao-victor-j-ventosa/20743079>

Weinberger, Norman M. (2021). Música y cerebro. *Cuadernos Mente & Cerebro* (29). 4-12. Disponível em: <https://www.investigacionyciencia.es/revistas/cuadernos/msica-y-cerebro-836>

World Federation of Music Therapy (2011). *What is music therapy?* Consultado em 3 de mai. 2021. Disponível em: <https://wfmt.info/wfmt-new-home/about-wfmt/>

APÊNDICES

Apêndice A: Transcrição das entrevistas semiestruturadas

Entrevista n.º 1 – Paulo Maria Rodrigues

- Data da Entrevista: 24 de março de 2021
- Entrevistador: Luís Carvalho
- Tipo de Entrevista: semiestruturada, online
- Hora de Início e de Fim: 09:00h – 09:52h
- Duração da Entrevista: 52 minutos
- Nota Biográfica do entrevistado:

Paulo Maria Rodrigues é compositor, músico e educador. Após um PhD em Genética Aplicada, retomou estudos musicais anteriores e estudou ópera e composição. Foi cofundador da Companhia de Música Teatral e coordenador do Serviço de Educação da Casa da Música, no Porto. O seu trabalho explora as fronteiras de linguagens artísticas e conjuga aspetos de investigação, criação artística e intervenção social. É professor do DeCA da Universidade de Aveiro.

1. Que características sociais, educativas e culturais aponta num processo musical em contexto comunitário?

Eu acho que o mais interessante é eu responder um bocadinho mais cá atrás, que é assim, porque é que existe música? Porque é que existe uma coisa que todas as culturas têm? Aparentemente, não há nenhuma cultura humana que não tenha algum tipo de música. Portanto, se é uma coisa que toda a gente tem, e que tem várias formas e evolui de muitas formas, é porque se calhar é capaz de ser alguma coisa importante para sobrevivência humana, para a existência da espécie humana. O que é no fundo a raiz da música, ou uma das possíveis explicações porque é que a música é uma coisa importante? É porque a música ao contrário da linguagem, que é esta coisa que estamos a fazer, a música permite que vários seres humanos comuniquem ao mesmo tempo. Se quiser juntar vinte pessoas, se quiser colocá-las a falar, não há qualquer hipótese que seja, uma fala de cada vez, a não ser que seja uma manifestação e toda a gente diga em coro: “fascismo nunca mais!”, mas isso é uma forma de música porque quando estão a fazer um slogan estão a usar o ritmo, estão a usar repetição, etc. Portanto, porque é que existe música? Porque os seres humanos para sobreviverem como grupos, o ser humano é uma espécie que depende da capacidade de se organizar em grupo, a música tem um papel muito importante porque permite o estar junto, permite a comunicação, permite as pessoas resolverem algumas questões de diferença, algumas questões de conflito, etc. Portanto, isso é, acho eu, a grande razão, a grande base pela qual existe música. Aquilo que aconteceu com a música foi aquilo que aconteceu com muitas outras coisas, evoluiu ao longo do tempo e tornou-se em alguns casos extremamente sofisticada, passou a ser uma coisa que para ser feita, precisa de ser estudada, passou a ter uma notação, passou a existir uma memória escrita (partituras, etc.) e

rapidamente deixou de ser esta coisa primitiva e comum de toda a gente e passaram-se a criar coisas que dependem de pessoas especializadas. Portanto, ao longo dos séculos criaram-se pessoas que fazem música, pessoas que escrevem música, pessoas que dirigem música e o comum das pessoas, as pessoas normais foram ao longo do tempo relegadas para a posição de ouvir música. Ao longo dos séculos, a coisa evoluiu no sentido de que existem os que fazem e os que não fazem. Isto para dizer que é tudo ok, ainda bem que a música evoluiu assim e há música incrível que as pessoas só devem ouvir, etc., mas eu acho que fica a faltar nesta possibilidade da música, esta possibilidade de que toda a gente pode ter acesso a mexer na música, a fazer música e a envolver-se na música, é uma espécie de retorno ao passado.

E é isso que eu acho que esses projetos comunitários têm ou devem ter, é essa possibilidade de as pessoas não serem encaradas como apenas ouvintes de música, mas como pessoas que podem participar ativamente em tudo o que a música permite fazer, seja tocar, cantar, seja criar música, a gente pode chamar compor, pode chamar improvisar, podemos usar a palavra que quisermos, mas no fundo a característica principal, logo à partida, desses projetos comunitários, ainda antes das outras características de inclusão, o esbater da desigualdade social, da igualdade de oportunidades, no fundo é esta ideia, é uma espécie de retorno à possibilidade de nós todos em comum conseguirmos participar num processo de fazer música. E, portanto, eu punha logo isso à partida, porque isso depois permite pensar que a ideia da música na comunidade está muito associada às franjas mais débeis da sociedade, a gente acha que há uma coisa para os deficientes e há a coisa para os reclusos, etc. Mas de uma forma ideal, não deveria ser assim, e aquilo que eu no meu trabalho tento muitas vezes fazer, é de facto isso que acontece, quando eu faço com um grupo de alunos que são músicos excelentes que estão na universidade e estão em mestrado, etc. e estamos a fazer um projeto com a comunidade, estamos a tentar criar espaços onde não exista essa diferença. Portanto, eu acho que uma das características que os projetos na comunidade permitem é esse esbater das diferenças, e é um esbater da diferença cultural, da diferença racial, da diferença económica, etc., mas ainda acima disso é o esbater dessa ideia de que a música é para alguns fazerem e para outros ouvirem, portanto, para mim, resume-se a isso.

O resto são as condições, digamos, circunstanciais, não é? Parece-me óbvio que se há pessoas que não tem acesso à experiência da música, então seria interessante que se criassem experiências para elas, portanto, percebo perfeitamente que hajam projetos com pessoas em reclusão porque essas pessoas precisam de uma janela, precisam de pensar para além do infortuno que tem momentaneamente, porque a música permite expressar ideias, sentimentos, descomprimir, criar mais relações humanas, portanto tem efeitos comprovadamente muito positivos na relação entre as pessoas. A mesma coisa com pessoas com necessidades especiais, sendo que do ponto de vista cognitivo e motor pode trazer montes de benefícios e, portanto, esta questão da música e da comunidade é uma questão um bocadinho complicada porque bate em montes de sítios, bate nas questões de educação, de igualdade de acesso a oportunidades, bate na questão da própria musicoterapia, quem lê *papers* sobre música na comunidade sabe que é de facto a conjugação de vários aspetos da música, é o fazer música mas também os aspetos da educação, os aspetos da musicoterapia, da sociologia, etc.

2. Quais poderão ser os intervenientes de um projeto musical comunitário?

Toda a gente, quer dizer, eu não percorri o leque todo das possibilidades, mas dos primeiros projetos que disse que fiz, que foram em Londres e eu não sei se foram projetos de música na comunidade, aconteceu eu estar a trabalhar com pessoas desta comunidade que eu falei, de miúdos portugueses, e que tinham muita dificuldade de integração, pois era uma zona sobretudo habitada por pessoas de descendência africana ou das caraíbas, portanto, era uma maioria de pessoas negras e havia uns miúdos brancos portugueses lá no meio, e basicamente os miúdos tinham o mesmo problema que os ciganos têm connosco, portanto, o meu projeto inicial foi nesse contexto com crianças que de alguma forma tinham dificuldades de integração, mas, por exemplo, um dos projetos mais profundos que eu fiz foi quando estava na Casa da Música, mas foi um projeto da Companhia de Música Teatral e foi um projeto que fizemos numa prisão feminina em Santa Cruz do Bispo e fizemos um projeto com mães e bebês, portanto, eu já trabalhei com bebês e com mães em prisões e eu já trabalhei com pessoas com algum tipo de deficiência cerebral, com pessoas com trissomia 21, com idosos, com surdos, com cegos e, portanto, tudo isto à mistura com músicos e que a gente não põe nestes potezinhos. Eu nunca fiz nenhum projeto com políticos, por exemplo, mas era fixe. Eu acho que qualquer pessoa pode estar envolvida num projeto destes, o que pode haver é do ponto de vista de quem está à frente de uma Câmara ou de uma coisa qualquer, ao identificarem uma situação que necessita de algum tipo de intervenção, essas pessoas acharem que a música pode ser aquilo que pode, de alguma forma, melhorar a situação dessas pessoas e nesse aspeto eu acho que tudo é absolutamente possível, se pesquisar sobre *Community Music*, se calhar consegue ver de tudo praticamente, isto relativamente às pessoas, porque relativamente aos instrumentos é a mesma coisa, você vê este tipo de lógica com tambores africanos, com guitarras elétricas e percussão, vê instrumentos e músicos da música clássica, vozes, vê de tudo, portanto eu acho que quem é que pode fazer são todos, toda a gente que possa fazer música deve fazer música.

Concordo também que as entidades e as pessoas das instituições também têm um papel fundamental, acho também que o curso que você está a fazer e outros de Animação Sociocultural, se formar as pessoas que conseguem fazer esta ponte entre esta realidade das pessoas e depois a ponte entre os músicos, os artistas etc. é bom e sem isso não funciona. E no caso da Casa da Música, por exemplo, é absolutamente evidente, aquilo só existe, só existe a possibilidade de pessoas como você terem a experiência, por exemplo, de trabalhar numa prisão porque houve alguém da Casa da Música, da equipa da Casa da Música que não é músico e que fez esse trabalho de articulação, esse trabalho de mediação e é absolutamente essencial, sem isso um músico não tem qualquer hipótese de sobreviver, é muito difícil um músico que passou muitos anos a aprender o seu instrumento, a fazer essas escalas etc., perceba o que é que é essa parte do trabalho, perceba o que é que é dirigir-se a uma associação, perceber como entrar lá, perceber quem são as pessoas, conversar com elas, perceber o que é que faz sentido, pode não fazer sentido fazer um projeto de música africana num sítio em que as pessoas não gostem disso, portanto, essa sensibilidade de conseguir ler a realidade e as pessoas é absolutamente essencial e eu acho que sim, que é muito importante isso, eu não sei quem é que faz isso bem, nem sei se esses cursos que estamos a falar de Animação Sociocultural garantem que essas

peessoas saem de lá com essa visão, mas eu não tenho qualquer dúvida que essas pessoas são importantes.

3. Quais as principais estratégias de trabalho no processo de um projeto de música na comunidade?

Eu não sei se a isso se chama uma técnica ou estratégia ou é mais uma espécie de uma filosofia, eu acho que qualquer pessoa que queira trabalhar dentro desta área deve perceber que não se trata da sua opinião pessoal sobre as coisas, também não é, eu faço qualquer coisa, é algures entre eu sou eu, tenho a minha forma, a minha música, as minhas coisas e este é o conjunto de pessoas que gostam das suas coisas e em conjunto vamos sair do meu mundo e do mundo delas para encontrar um mundo novo que nós vamos conseguir fazer em conjunto, ou seja, se um músico chegar a uma comunidade e impuser o seu ponto de vista, se não der qualquer oportunidade às pessoas para elas descobrirem alguma coisa e expressarem a sua voz, ele estará a fazer aquilo que normalmente se faz na música, que é, há uma partitura e tu vais ter que decodificar a partitura e eu não quero saber daquilo que tu achas, portanto, é essa relação, uma relação em que o líder está demasiado presente. O contrário também não acho que seja de todo interessante, eu não acredito que seja possível para alguém que seja músico e que tenha opinião sobre o que é que é música, o que gosta e o que é que é bom e o que é mau, estar completamente subordinado ao gosto de uma determinada pessoa, isso é uma relação que também acho que não iria ser muito saudável para ninguém, portanto, eu acho que é este equilíbrio entre o que é o mundo da pessoa que está à frente e o mundo das outras pessoas e tem que se criar oportunidades para que ambas as vozes se consigam expressar, portanto, isso na prática significa que o líder, a pessoa que está a gerir as sessões no dia a dia, tem que ter uma panóplia de atividades e de estratégias que convidam as pessoas a expressar a sua voz, muitas delas são lúdicas, são coisas que são brincadeiras, são coisas que começam por ser uma espécie de um jogo, que é um jogo apenas das pessoas se apresentarem, mas que rapidamente ele depois transforma isso que era um jogo, num discurso musical porque introduziu uma camada sonora e um conjunto de regras etc.

4. Que tipo de perfil deverá ter uma pessoa que lidera projetos comunitários utilizando a música como meio de intervenção?

O músico na comunidade tem que ter uma ideia muito clara sobre o que é que eu estou aqui a fazer e porque é que isto é diferente de estar em minha casa ou no meu grupo, na minha banda a fazer uma coisa e depois tem que ter na algibeira, montes de estratégias e tem que ter a capacidade de correr muitos riscos e de constantemente cair e levantar-se e tem que ser, do ponto de vista humano, uma pessoa que está intimamente preocupada em fazer com que as pessoas se sintam bem no processo, está preocupado com duas coisas, está preocupado com que, do ponto de vista artístico, a coisa seja fantástica e o melhor possível e nunca pode achar que por causa destas pessoas que são coitadinhos e não sei quê, isto vai ser uma grande porcaria... está preocupado cada vez que faz uma sessão e tem que ter a noção de que tem de

fazer o melhor que é possível com aquilo que tem à frente e deve ser rigorosíssimo, deve ter o mesmo rigor que tem um intérprete de clarinete que está a estudar o concerto de Mozart ou outra coisa qualquer, acontece é que ele não está a estudar o concerto de Mozart, está a estudar outra coisa, as notas são outras, mas tem que ter essa ambição de qualidade, de rigor e depois tem que ter esse lado humano, isto é, por exemplo a palavra afinação, que é muito importante, mas não é sobre se a nota está baixa ou está ou se está alta, a afinação é se estamos todos afinados, no sentido de que estamos todos de facto em conjunto e estamos todos envolvidos, portanto, eu acho que tem que ter essas duas grandes características, deve ter uma capacidade de relacionamento com as pessoas muito grande e deve ter uma exigência pessoal também muito grande. Depois tem que ter muita imaginação, tem que ter *skills* e competências musicais muito grandes e muito vastas e muito provavelmente tem que perceber muito bem, dentro do domínio de instrumentos que leva e que toca, que tem de dominar várias coisas, não chega dominar uma coisa só, eu pelo menos não conheço ninguém que faça isso, se você ver as pessoas da Casa da Música, o Tim toca guitarra que é um instrumento harmónico, isso é muito fixe porque logo toca uma harmonia e aquilo vai para outro lado qualquer, o Paul toca também guitarra, mas depois é capaz de cantar, portanto, todos eles são pessoas que não se dedicam só àquele cerne do seu instrumento, mas que percebem que para sobreviver numa sessão de música com pessoas tem que ter uma quantidade de coisas. Isso com o tempo é uma coisa que a pessoa constrói, nem todas as pessoas tem de tocar piano, nem todas tem de tocar guitarra, alguns tocam computadores, por exemplo, mas tem que estar preparados para muita coisa e é basicamente isso.

5. Considera mais importante a parte do processo de criação e exploração musical decorrente das sessões realizadas em grupo ou a parte da apresentação final? Porquê?

A apresentação final, eu acho que é sempre um momento muito importante, eu acho que ninguém fica satisfeito, nem o líder, nem a comunidade com que está a trabalhar se ficar com a sensação que aquilo que partilhou com as pessoas, com o público é uma grande porcaria, portanto, acho inevitável que haja preocupação com isso, parece-me é que a parte mais interessante de todas é sempre processo porque o final é um concerto, um espetáculo de uma hora, o resto são as horas todas que as pessoas passaram a trabalhar em conjunto. Se as pessoas passaram por cima dos princípios todos humanos e de dar voz às pessoas só por causa da apresentação final, então mais valia que não tivessem feito nada porque para isso ninguém saiu do seu território, portanto, eu acredito que é possível esse equilíbrio e que por isso é que digo que as pessoas que estão a fazer esses trabalhos tem essas duas características que eu disse há bocado. Parece ainda que é quase pecado haver partituras, não é quase pecado haver partituras, pelo contrário, se a partitura for aquilo que permite, a determinada altura, imagine que teve a trabalhar com um conjunto de pessoas que fizeram uma coisa em conjunto e depois os músicos vão precisar de se lembrar dessa coisa e a forma mais prática é ter uma partitura, porque é que não havia de usar uma partitura, acho que às vezes criam-se ideias um bocadinho estranhas de que todos nós temos a obrigação de não ler partituras, há os que leem partituras e há os que não leem partituras. O que seria trágico seria fazer um projeto onde se obrigasse toda a gente a ler

partitura e se isso bloqueasse a questão do relacionamento humano, mas até há projetos, por exemplo, uma aluna minha de doutoramento trabalhou numa prisão de Santa Cruz do Bispo e fez um projeto com quatro reclusas que aprenderam todas a tocar piano e ela não tinha intenção de ensinar coisas por partitura, mas foram as reclusas que pediram porque elas queriam aprender a ler partitura, portanto, qual é o problema? Não há problema obviamente nenhum. Portanto, esta questão do processo e do produto, eu acho que são as duas importantíssimas. Acho que se calhar isso é mais difícil de explicar ao pessoal da psicologia porque se calhar existe muito esta ideia de que o espetáculo final é um stress. O espetáculo final não devia ser um stress, devia ser o momento mais alegre, todos nós atravessamos este percurso todo e agora chegamos aqui e vamos partilhar com os nossos amigos, com as nossas famílias e com o resto das pessoas aquilo que nós conseguimos fazer e, portanto, quando isto corre bem, é tudo fantástico o processo e o produto.

6. O que entende pelo conceito de Animação Musical?

É assim, eu não entendo nada porque eu nunca li nada sobre o assunto e, portanto, eu sei zero sobre animação, e do ponto de vista do português eu até percebo que animar e a palavra animação seja um conceito interessante, animar vem de *anima*, vem de alma e, portanto, alguém que anima é alguém que dá alma, alguém que dá vida, alguém que envolve, alguém que dá esperança etc. e nesse aspeto eu percebo. O problema é que animação e animador são palavras que numa escala de como aquilo que as pessoas entendem, que é a profissão das pessoas, quer dizer, há o músico, depois há o músico na comunidade, depois há um tipo que toca umas coisas e depois há o animador, e eu acho que isso não é bom, isso não é bom porque o trabalho que estas pessoas fazem, que a Sam faz, que o Paul Griffiths faz [formadores do curso de animadores musicais da Casa da Música], a ambição que o curso de animadores da Casa da Música tem relativamente às pessoas é que eles sejam músicos de verdade e que sejam músicos que saibam música, que tenham capacidades incríveis de liderança, que sejam capazes de improvisar, que sejam capazes de escrever, de compor, de tocar o seu instrumento e se calhar ter que tocar outros e capacidades incríveis de organizar, de falar, de comunicar com as pessoas, de mobilizar. Isso é uma quantidade de competências que todas juntas, mereciam um nome acima de músico de orquestra ou de maestro, entre aspas, e acima dos músicos da orquestra, dos mestres e dos programadores deviam estar as pessoas que fazem... eu não gosto de animador porque existe uma conotação que não é justa, pronto, mas muito provavelmente esta visão que eu tenho das coisas está a mudar e se há mestradados, e se calhar já vai havendo doutoramentos etc. rapidamente vai-se criar, de facto um respeito e uma consideração que este trabalho destas pessoas merece.

7. Qual é o impacto dos projetos de música com a comunidade?

Há um debate imenso acerca disso porque há muitos anos que se fazem montes de projetos que são a explicados às pessoas, a quem os paga, aos políticos etc. como sendo projetos que têm implicações sociais e isso é uma panóplia de coisas, que vai desde as Orquestras

Geração até aos PARTIS, e essas coisas todas, supostamente têm impactos sociais. A questão é, como é que isso prova e como é que isso se mede. Seria ótimo, que quem tem capacidade de decisão e que gosta de decidir com base em números, gostaria de dizer assim: ok, nós vamos fazer aqui este projeto de música e vão estar envolvidas 100 pessoas e destas 100 pessoas, 20 vão elevar-se na escala social numa questão qualquer, ou 20 vão ser mais felizes. O problema é que a gente não tem forma de medir a felicidade das pessoas, nem há forma científica de fazer este tipo de medida, a única forma de cientificamente fazer uma medição do impacto, era fazer como se faz com as vacinas da COVID, que é o placebo que é uma coisa que não tem nada e a vacina. Dá-se placebo e vacina a dois grupos diferentes e depois tenta-se ver quais são os que morrem e quais são os que sobrevivem, é assim que funciona a ciência.

Na música é um bocado difícil, portanto, quando a gente fala do impacto que isto tem, eu acho que ninguém tem dúvida nenhuma que isto tem um impacto brutal e o impacto mede-se por aquilo que as pessoas dizem, mede-se pelos sorrisos que as pessoas têm quanto estão em cima de um palco, mede-se pela vontade que as pessoas mostram de virem às sessões todas e nunca faltarem, mede-se pelos abraços que dou no final, essa coisa toda. Isso infelizmente não conta, não é um indicador, não há um indicador de abraços, nem de sorrisos, portanto, como é que a gente ultrapassa esta questão? Eu não sei muito bem, ultrapassa-se continuando a acreditar que isto tem um impacto grande na vida das pessoas, mas que vai ser sempre muito difícil quantificar isto em euros ou em números, é difícil/impossível, não acho que haja grande volta a dar.

Entrevista n.º 2 – Ana Bragança e Ricardo Baptista (Ondamarela)

- Data da Entrevista: 24 de março de 2021
- Entrevistador: Luís Carvalho
- Tipo de Entrevista: semiestruturada, online
- Hora de Início e de Fim: 11:00h – 12:08h
- Duração da Entrevista: 1 hora e 8 minutos
- Nota Biográfica dos entrevistados e respetivo projeto:

Ana Bragança

É gestora cultural, especializada em projetos de mediação e envolvimento comunitário. Foi consultora na empresa Opium, em projetos como o Plano de Dinamização das Aldeias Vinhateiras do Douro, o Plano de Gestão do Centro Histórico do Porto Património Mundial e a Candidatura de Guimarães a Capital Europeia da Cultura em 2012. Na Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, integrou a direção executiva, onde coordenou a área de marketing e acolhimento. Foi gestora de projeto n'A Oficina, onde coordenou a incubadora de indústrias criativas da Plataforma das Artes e da Criatividade. Colaborou com o serviço educativo do Centro Internacional das Artes José de Guimarães e co concebeu e co coordenou o WestWayLab Festival 2014. Integrou a equipa que desenvolveu o guião expositivo da Casa da Memória de Guimarães e concebeu e coordenou o projeto Fervença, em Bragança, um

programa cultural de base colaborativa com o envolvimento de diferentes artistas e comunidades.

Ricardo Baptista

É músico, especializado em trabalho com comunidades. Concebeu e foi o diretor do programa Guimarães Play, da Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Concebeu e/ou coordenou eventos musicais de grande escala com comunidades, como a Operação BigBang, em Guimarães, ou a Orquestra da Bida Airada, em Ílhavo. Colabora regularmente com o serviço educativo da Casa da Música, sendo membro do Fator E e da equipa educativa da Digitópia. Fez direção artística dos projetos “Outros Cantos” e “Getting Better All The Time” com comunidades musicais de Braga, para o GNRation e Casa da Música. Concebeu e coordenou, para a Presidência do Conselho Europeu – Malta2017, o projecto Ode to Joy – a Citizens Orchestra, e o projecto “Mewga Muzika” de Valletta2018 – European Capital of Culture, com Tim Steiner. Ganhou, em 2015, o Prémio Literário Maria Rosa Colaço.

Ondamarela

A ondamarela, lda é uma empresa que encontra nas pessoas e nos lugares a inspiração para o desenvolvimento de projetos artísticos, sociais e educativos. Estuda os territórios e as comunidades, concebe projetos que contribuam para a sua valorização, criam novas abordagens ao lugar e implementam ações inovadoras e criativas para e com as pessoas. Os serviços dirigem-se a uma grande diversidade de organizações – municípios, museus, teatros e redes de teatros, centros culturais, capitais europeias da cultura, fundações, escolas, direções regionais, agências de desenvolvimento, festivais e empresas. Em atividade desde Setembro 2015, a empresa foi galardoada com o Prémio Acesso Cultura 2019 – Acesso Social e Intelectual.

1. Que características sociais, educativas e culturais apontam num processo musical em contexto comunitário?

Ricardo Baptista: A forma que nós, agora, por envolvimento neste trabalho vemos a criação musical, o ato de criação, isso depois também pode ser muito discutido, aquela velha questão se o intérprete também é um criador e, portanto, estamos a envolver alguma interpretação nisso, mas o ato de criação é sempre um momento, eminentemente social ou como tu dizes tem sempre características sociais, educativas e culturais, portanto, se estás numa comunidade, quer estejas em conjunto, em modo presencial, num grupo de pessoas, quer estejas numa comunidade mas a trabalhar *one to one* com uma pessoa, com pequenos grupos, o ato de criação musical tem sempre uma data de elementos muito fortes, muito marcados e muito definidores do resultado final que podem ser chamados sociais, educativos e culturais. Por exemplo, nós temos trabalhado no estrangeiro e é muito óbvio que o traço cultural, o traço educativo, o traço social da comunidade com que estamos a trabalhar muda totalmente, os processos mudam, os resultados mudam e a música que estamos a fazer muda e a música, sem querer entrar em

clichês, mas por ser uma linguagem tão universal, ou eu não diria bem universal, uma linguagem tão permeável, ao contrário de, por exemplo, a literatura que encripta mais as coisas e, portanto, se eu não dominar uma língua vou ter mais dificuldade em dominar aquela forma de arte ou aquele poema. A música como é tão permeável a tantas coisas, ao clima, à cultura, à comida, torna-se muito óbvio que ao trabalhar a criação musical em contexto de comunidade, que é o que nós fazemos, tentamos criar com esta comunidade alguma coisa, inventar alguma coisa, há um lado do que é que foi a educação daquelas pessoas, de qual é a cultura, qual é a sua bagagem emocional, que está sempre presente. Por isso, quando tu dizes que características sociais, educativas, e culturais aponta num processo musical em contexto comunitário, é muito difícil destrinçar esta, daquela característica. Ao estarmos a criar música em conjunto quase todos os passos que damos estão totalmente impregnados de educação e de aspetos sociais. O Tim Steiner [formador do curso de animadores musicais da Casa da Música] tem aquele exemplo muito claro de um sítio onde ele fazia gestos e havia gestos que eram mal vistos naquele sítio e, portanto, imediatamente tens ali uma data de questões de educação, de bagagem, de cultura, de social que estão presentes.

Ana Bragança: Sim, isso é o que na verdade diferencia depois tanto o resultado como o processo da criação que está a ser feito, mas há uma diferença muito grande quando, por exemplo, trabalhamos com uma comunidade organizada, por exemplo, portuguesa ou uma comunidade organizada maltesa que foi um sítio, em Malta, onde estivemos muito tempo e sentimos muitas diferenças porque lá está, porque as características culturais e sociais daquelas pessoas são muito diferentes das nossas e dentro de Portugal há diferenças também quando trabalhas com o norte e com o centro ou com o interior quase desertificado, que também foi um território onde já andamos, as aldeias históricas, aldeias que estão quase que desertas, onde se encontra logo uma baixa autoestima, há alguma falta até de pertença, mas sobretudo é esta baixa autoestima que encontramos que faz com que as pessoas, num primeiro momento, achem que à partida não têm nada para dizer ou que não têm nada de importante ou relevante para partilhar e então cria logo algum obstáculo, um obstáculo que depois é sempre ultrapassado porque as pessoas, obviamente, têm muita coisa sempre de importante para partilhar, mas o que eu quero dizer com isto é que, as características sociais e culturais das diferentes comunidades com que nós nos relacionamos influencia bastante o resultado e os processos.

Ricardo Baptista: Nós, por exemplo, costumamos dizer que muitas vezes tentamos criar na área da música performances que sejam únicas e irrepetíveis daquela comunidade e isso de ser único e irrepetível está totalmente ligado a essas características sociais daquela comunidade.

2. Quais poderão ser os intervenientes de um projeto musical comunitário?

Ana Bragança: Há diferentes níveis e diferentes formas, por exemplo, quando somos convidados por um município ou por uma CIM, que é uma comunidade intermunicipal que engloba vários municípios, à partida esses municípios e esse género de promotores não tem serviço educativo ou não têm contato regular com a comunidades, mas tem quase sempre uma lista de grupos organizados ou das bandas filarmónicas ou das associações mais artísticas ou dos ranchos, enfim, há sempre isso listado. E há duas formas de aproximação que fazemos, ou

é o município que nos diz: eu gostava muito de trabalhar que trabalhassem com esta comunidade organizada e mais esta.

Ricardo Baptista: Deixa fazer aqui só um parêntese para dizer que, do ponto de vista daquele primeiro nível de que tu falaste na primeira pergunta, é óbvio que queremos sempre pôr no mesmo palco pessoas que não estariam no mesmo palco se não fosse pelo projeto e, portanto, tentamos sempre juntar várias comunidades, tentamos perguntar sempre pelos outros: e os músicos de rock? Ou seja, tentamos sempre pôr outra comunidade que esteja, normalmente, fora do baralho.

Ana Bragança: Pronto é isso, nós tentamos sempre fazer cruzar as comunidades menos óbvias para que o projeto seja também uma oportunidade de juntar pessoas que, de outra maneira se calhar nunca na vida estariam juntas a trabalhar, nem se conheceriam, nem debateriam os seus problemas ou os seus pontos de vista em comum. Por outro lado, nós também fazemos sempre um esforço para que, se possível, se criem convocatórias, ou seja, chegar a pessoas que apesar de não pertencerem a nenhuma coletividade ou nenhum grupo organizado tem vontade, e tem vontade de participar e aí pronto, quase sempre nós propomos isso a quem nos convida, que é a abertura de uma *open call* que pode ser ou para um coro ou para a voz como pode ser para outro naipe qualquer, à partida costuma ser para a voz porque nós não exigimos naturalmente nessa convocatória experiência ou o *background* musical e por isso, à partida será ou coro ou muitas vezes as pessoas indicam-nos que gostavam de estar no naipe de percussão e pronto, isso é uma forma. Quando o convite é por via de um teatro ou um centro cultural, de um espaço com serviço educativo ou serviço de mediação, regra geral, é essa equipa do serviço de mediação que gera os participantes porque já tem relação com determinados grupos ou tem uma visão e um conhecimento sobre as diferentes comunidades existentes no território e sabem exatamente o que é que gostariam de potenciar e, portanto, aí, muitas vezes, são eles que nos dizem: olha, eu gostava muito de juntar estes com estes, e para além disso abrir a tal convocatória e criar aqui um grupo heterogêneo de crianças até pessoas de outra idade, etc.

Ricardo Baptista: Do ponto de vista dos intervenientes no processo, nós temos uma visão muito naturalista da coisa que é, nós dizemos normalmente que só não pode participar no processo quem não queira, o que não significa grande coisa do ponto de vista da hierarquia, ou seja, quando nós convidamos uma banda filarmónica, acontece muito a banda em si não estar muito interessada institucionalmente, mas se conseguimos fazer um workshop com os seus participantes, normalmente há muitos participantes que querem participar de forma individual, às vezes vem o maestro e é um músico como os outros, e quando trabalhas com um grupo de pessoas que tem uma certa tutoria, por exemplo, alunos que tem um professor, o professor é mais um dentro do grupo e é um interveniente como outro qualquer, nós horizontalizamos normalmente a participação. Quando é preciso uma direção específica, quem está a dirigir, imagina que sou eu, ou a Ana, ou o Tim Steiner ou às vezes a direção pode ser entregue a alguém da comunidade, mas em termos de funções no processo, epá é horizontal. No mesmo grupo pode estar uma criança e os seus pais, um professor e o primeiro-ministro e todos a discutir uma questão qualquer.

3. Quais as principais estratégias de trabalho no processo de um projeto de música na comunidade?

Ana Bragança: Desde o processo inicial, nós normalmente começamos sempre por uma coisa que chamamos de sessões exploratórias, que são sessões feitas diretamente nas sedes das comunidades que servem sobretudo para as pessoas nos conhecerem e para tomarem contato com a metodologia, com os nossos processos e também para perceberem que não vai haver nenhum problema, que vão conseguir sem problema nenhum, isso é uma primeira fase. Depois avançamos para uma fase que é já trabalhar o ponto de vista da criação conceptual, do que é que o nosso espetáculo vai falar, sendo que às vezes há temas já, há temas que o festival nos lança, estou a pensar no 23 milhas ou no Tremor ou no Variações. Às vezes há temas que são orientadores, mas outras vezes não, e desde o tema até ao repertório depois apresentado, é tudo trabalhado com as pessoas e nessas sessões exploratórias fazemos exercícios sobretudo de imaginação, de criatividade, de começar a fazer perguntas e discutirmos em conjunto do que é que vamos falar e a partir daí, também temos algumas ferramentas que utilizamos de forma a construirmos material, obviamente que depois em casa há um trabalho grande de pegar nestas ideias todas, de compor, de arranjar e de montar o tal puzzle feito de contributos vários, e antes até há este exercício de pensarmos que outras disciplinas é que podemos cruzar aqui, nós temos cruzado, cada vez mais, outras disciplinas desde o vídeo, à cenografia ao figurino e até à dança, depende muito das comunidades, depende muito das pessoas com quem estamos a trabalhar. A última fase depois dessa, sim, já é mais de ensaio e de criação e montagem do espetáculo para a sua apresentação, isto quando estamos a falar de espetáculos.

5. Consideram mais importante a parte do processo de criação e exploração musical decorrente das sessões realizadas em grupo ou a parte da apresentação final? Porquê?

Ricardo Baptista: Esse assunto é essencial, ainda bem que perguntas isso, é essencial e é uma das coisas que mais temos falado, que é em torno desse equilíbrio para um lado e para o outro, ou seja, é daí também que começou a nossa conversa sobre a animação. Muitas vezes a ideia de animação comporta uma bagagem que: opá, é animação, é lúdica, o resultado não é importante e a nossa questão é, é por causa do processo que nós estamos aqui porque são os processos que são transformadores para as pessoas, são as coisas que inventas ali, que crias, são as janelas que se abrem na cabeça, são os processos que fazem isso e, portanto, essa ideia de muitas vezes, o pessoal mais da música negligenciar o processo e apontar para o resultado é uma coisa que não nos interessa, se vamos trabalhar com um grupo de surdos da ilha de São Miguel, interessa-nos a ilha de São Miguel, o grupo de surdos, onde é que eles estão, quem são, quais são os seus problemas, o que é que querem resolver, o que é que querem falar e não estamos preocupados com o resultado, contudo, nós não achamos que somos animadores sociais, o nosso trabalho não é social, o nosso trabalho é um trabalho artístico que tem essas características sociais todas e, portanto, quando estamos a desenvolver um processo destes, o processo é muito importante porque nós achamos que é no processo que tu encontras pérolas do ponto de vista artístico, que possas usar, se o processo for denso, se criares empatia, uma

relação com as pessoas e se consegues entrar mesmo naquilo que elas têm de único e de melhor para dizer.

Ana Bragança: Mesmo que não tenham competências extraordinárias artísticas, há sempre qualquer coisa extraordinária que as pessoas trazem e é assim, interessa-nos muito no processo esta descoberta que é mágica para nós e para todos os que participam que, de repente, a partir da tua vida, do teu dia a dia, das coisas que tu trazes, tu podes fazer arte, tu podes contribuir para o objeto final artístico e por isso o processo é transformador. Contudo, para nós o resultado não pode ser menor ou inferior do que se fosse um espetáculo assumido por profissionais, é uma questão de respeito, de dignidade e de devolveres àquelas pessoas que durante aquele processo connosco participaram, um resultado que as dignifica e que elas se sintam orgulhosas e isso é outra coisa que tem um efeito mesmo muito transformador nas pessoas porque há o processo que abre janelinhas, mas as pessoas até ao fim nunca acreditam que aquilo... epá pronto, estamos aqui a divertir-nos mas, de repente, percebem que fizeram ou apresentaram um objeto com o mesmo valor da companhia X ou Y, que no dia anterior ou na semana anterior atuou naquele palco, e tiveram esse *feedback* do público. É extraordinário porque nós somos muito cuidadosos com esses detalhes todos, com a técnica, com a forma como o microfone é colocado, com a forma como essa experiência também seja um bocadinho mais técnica e mais aproximada ao nosso mundo. Nós somos “super” exigentes nisso da cenografia, nos aspetos dos figurinos, na forma como a coisa se monta.

Ricardo Baptista: Sabemos perfeitamente que é muito diferente ter uma orquestra de amadores do que ter uma orquestra de profissionais, mas é então o que procuramos, é não tentar com a orquestra de amadores fazer aquilo que faria a orquestra de profissionais, vamos tentar fazer aquilo que a orquestra de amadores consegue fazer e que a orquestra de profissionais não conseguiria fazer, é um bocadinho por aí, nem sempre é possível, nem sempre é fácil, muitas vezes é um trajeto muito difícil, é preciso resolver, mas tentamos não falsear, ou seja, é o tal equilíbrio que tu dizes, não falseamos coisas, não apresentamos coisas no espetáculo que não estão a acontecer ou que foram inventadas, plastificadas para aquilo ficar bonito, mas em contrapartida também não encolhemos os ombros e dizemos: aquilo está uma porcaria, mas opá, olha é o que é... não fazemos isso.

4. Que tipo de perfil deverá ter uma pessoa que lidera projetos comunitários utilizando a música como meio de intervenção?

Ana Bragança: Em primeiro lugar, gostar de pessoas, gostar de trabalhar com pessoas, se não gostares de trabalhar com outras pessoas e se não tiveres curiosidade nas outras pessoas, pelas outras pessoas e pelos lugares ou as histórias que elas trazem ou representam.

Ricardo Baptista: Isso para nós é o primeiro ponto, é um ponto em comum, ou seja, nós abordamos todos os projetos, mesmo os que são fora da música, com essa curiosidade de conhecer as pessoas, os lugares, as histórias. Tens que ter real interesse porque nós já vimos pessoas a fazer trabalho com comunidade que não estão muito interessadas na comunidade e, portanto, às vezes é doloroso e toda a gente sofre nisso. Depois é preciso não seres condescendente, abordar este trabalho com condescendência: os pobrezinhos, os ceguinhos,

não funciona, e nunca se consegue chegar nem a processos efetivamente positivos e agregadores e nem a resultados muito fixos porque ser condescendente com as pessoas é curto, nunca chegas muito longe, nunca vais pesquisar mesmo sobre elas e, por isso, deverá haver respeito, haver empatia, mas não misturar isso com condescendência porque acontece-nos muito, quer por parte de artistas, quer por parte de pessoas da área social, alguma condescendência: sabes, olha, eles são assim...

Ana Bragança: Sim, não pode ser uma empatia forçada, pois tu tens que ser empático para trabalhares nesta área e depois obviamente que, com experiência e com um conjunto de ferramentas, de dinâmicas e de competências mais técnicas que ajudam no processo.

Ricardo Baptista: Há mais uma coisa que eu diria, para além de tudo isto, e que é essencial, do ponto de vista mais artístico, há algumas questões interessantes, tu tens que ser aberto artisticamente e informado, pois alguém que se fechou num dado momento histórico ou estético da arte e que aborda estes projetos assim: tipo eu faço *metal* ou só faço música clássica ou eu só trabalho coisas barrocas ou programáticas... epá, torna-se redutor, não vais conseguir abordar um rancho folclórico, ou um grupo de cantadeiras com a mesma abertura. Agora, se tu do ponto de vista artístico és aberto, por exemplo, em termos musicais, se o teu ponto de partida for o do som, ou seja, o ponto de partida a que se chegou a partir dos anos 30, dos anos 40 e com a música contemporânea, tu albergas tanto a música *pop*, como a música filarmónica, como a sinfónica, como vais de Mahler até ao Cage, e ouves essas coisas com alguma curiosidade e com algum interesse, o teu leque de opções ao trabalhar com comunidades aumenta muito e artisticamente és capaz de coisas muito mais interessantes.

5. O que entende pelo conceito de Animação Musical?

Ricardo Baptista: Eu posso ser assim muito direto, que é, a mim traz-me uma bagagem que não é muito fixe, não é uma coisa que eu uso muito porque o animador musical é aquele tipo do *resort* de férias, que à noite faz uns karaokes, anima musicalmente o *resort*, e eu sei que não é só isso, mas como traz essa bagagem e eu me sinto bastante longe do ponto de vista profissional disso, pronto. Eu não definiria Animação Musical assim, mas só para explicar que também traz essa bagagem.

Ana Bragança: Pois, eu acho que é um daqueles casos, como temos sentido no uso das palavras da comunidade ou do entendimento que diferentes pessoas têm, é um daqueles casos que, com certeza, está cheio de preconceitos, de coisas que nós metemos na cabeça, que não correspondem à definição certa de animador musical, mas a verdade é que ao ouvir assim, sem contextualização, isso acontece. Por exemplo, o trabalho comunitário não é muitas vezes, na cabeça de muita gente, o que vem de imediato, é uma coisa muito diferente daquela que nós achamos que estamos a fazer. Animação Musical só assim, sem contexto, e com ignorância toda que trazemos, traz-nos uma dimensão mais superficial, traz-nos esta componente só da animação, da festa, de proporcionar um momento lúdico.

Ricardo Baptista: Posso-te dizer outra coisa também que me vem à cabeça que é, por exemplo, dentro dessa coisa da expressão musical, educação e tempo livre, uma ideia de Animação Musical muito popular como tu dizes, que me é significativa quando eu ouço Animação Musical

é, por exemplo, o meu pai. A ideia de Animação Musical é o meu pai, onde a expressão musical é algo que ele usa para se expressar, claramente, uma expressão identitária até, de tempos livres e que é na verdade essa coisa da *anima*, ou seja, ele pega num instrumento, não sabe tocar, mas pega num instrumento e muda a cor do sítio onde está, muda totalmente o ambiente e isso é uma coisa muito positiva que o conceito também me traz, mas também me traz outras coisas e, por isso, é que eu tendo a não usar muito o conceito.

Ana Bragança: Há uma coisa que também, no início da conversa e que nós temos falado muito, que é, há muita pouca coisa produzida academicamente sobre este trabalho, este tipo de trabalho. Nós temos um projeto em Ílhavo já há sete anos, a Bida Airada e, portanto, tivemos a oportunidade de escrever já alguma coisa sobre isso, fizemos até um livro sobre procedimentos, metodologias na altura, e há algumas teses de mestrado, mas há muita pouca coisa escrita e muito pouca coisa normalizada, não há um glossário que te oriente, não há conceitos definidos, cada estrutura ou cada companhia ou cada pessoa vai encontrando as suas próprias definições em relação a isto tudo que falamos, a participação, a comunidade, a animação, o envolvimento, se calhar há pessoas que fazem um trabalho só de colocar aquela comunidade, aquele grupo dentro da sua obra a abanar as mãos, com certeza que aquela pessoa vai defender que fez um trabalho de envolvimento comunitário ou de participação. E nós se calhar dizemos a mesma coisa e o que fazemos uns e outros é bastante diferente, portanto, em primeiro lugar, eu acho que para estas definições, estes conceitos todos onde muitas vezes estamos todos a dizer coisas parecidas e outras vezes estamos a dizer coisas muito diferentes, há essa necessidade e essa falta de normalizar, de ser mais natural este género de conceitos, de sabermos todos do que é que se está a falar quando falamos de Animação Musical, o que é que se está a falar quando falamos de envolvimento comunitário ou de criação colaborativa ou de participação, enfim, há uma série de definições que na minha opinião ainda faltam ser estudadas e validadas.

Ricardo Baptista: Mas como dizes gravitam todas à volta das mesmas coisas e, portanto, têm elos de ligação. A própria ideia de comunidade que é muito discutida e que tem muitos elos diferentes, nós optamos por uma ideia que não é uma definição científica, mas que é uma coisa que ouvimos há uns anos que é: a comunidade é o sentimento de nós, e isso permite que a comunidade exista durante períodos de tempo muito pequeninos, dentro de um autocarro durante um quarto de hora numa viagem, há uma comunidade, há um sentimento de nós, há uma comunidade ali e nós trabalhamos em cima dessa ideia de que as comunidades podem ser muito efémeras, muito curtas bem como podem ser comunidades estabelecidas há anos.

7. Qual é o impacto dos projetos de música com a comunidade?

Ana Bragança: Muitas vezes o impacto ou resultado é por uma frase, por um sorriso, por um abraço, estávamos a rever à uns duas dias um documentário do projeto Variações que fizemos em Braga, que durou muito tempo, que envolveu muita gente de forma mais pequena, de forma mais alargada, e foi um programa que teve desde concertos de grande dimensão, envolvendo cerca de 100 pessoas até residências artísticas e com comunidades mais especiais, por exemplo, a de música juntou os utentes da CERCI, por exemplo, uma banda de bombos, uma banda filarmónica de Cabreiros e da dança juntou utentes da NEE'd for Dance, que são crianças com

deficiência motora ou mental, há uma turma de alunos de dança da Ginásio e isso para nós é um resultado logo muito significativo, tu perceberes que aquele grupo da CERCI, neste caso em particular, foi o cerne de todo o conceito daquele projeto e que eles sentiram isso, sentiram-se valorizados, subiram ao Teatro Circo como qualquer artista. E perceber essa felicidade e o testemunho depois de quem os acompanha, de como isso foi impactante na vida deles, isso é um resultado. Assim como o Ivo, que é um dos meninos que participou como bailarino nesta outra residência de dança, e que anda numa cadeira de rodas, e dizer que finalmente se sentiu mesmo como um bailarino e que aquilo mudou mesmo a sua atitude, o seu olhar para o seu corpo e a forma como as possibilidades se abriram ali, do trabalho artístico a partir do corpo dele, mesmo dentro de uma cadeira de rodas. O projeto dos surdos no Tremor que teve um impacto imediato que é: nós começamos este trabalho com esse grupo de surdos com eles a dizerem-nos que a música ou a televisão ou o som para eles não significava nada, não fazia sentido porque eles não ouviam e, de repente, percebemos que eles ouvem, ouvem com o corpo todo, ouvem de maneira diferente e sentem a vibração e começam a responder com a percussão e conseguiram montar connosco e responder em cima de um palco musicalmente, e eles terem percebido isso e pela primeira vez terem ido a um festival, de os encontrarmos depois noutros concertos do festival Tremor com a pulseira e com a mão encostada à coluna, isso para nós é assim o resultado maior. Mas por outro lado, precisamente para percebermos se estamos a errar, o que é que podemos fazer melhor, nós habitualmente criamos sempre um formulário de avaliação no fim de cada projeto, com um conjunto de perguntas que enviamos aos participantes, perguntas que avaliam o desempenho dos líderes, se fomos nós ou pessoas que estejam a trabalhar connosco, que avaliam o seu olhar sobre a qualidade artística, se se identificaram com o conteúdo, enfim, há uma série de perguntas que fazemos nesses formulários. Depois, obviamente também há perguntas abertas que nos permitem perceber os impactos mais diretos e também onde podemos melhorar e fazemos isso sempre.

Ricardo Baptista: Depois há aqui a outra questão, quando perguntas dos impactos, há os impactos para os participantes e há um impacto para nós e também para quem nos contrata porque estes projetos depois também são muito apetecíveis. Por isso, o lastro é também muito importante avaliá-lo como um todo, e eu vou começar pela parte mais egocêntrica que é: há um impacto em nós, e isso não é desvalorizável, é evidente que ao trabalharmos com um grupo muito específico e sentirmos que o que estamos ali a criar é único, que nunca aconteceu, tem um impacto em nós, e esse impacto é muito importante porque nos faz continuar, faz-nos fazer outros projetos e faz-nos ser arrojados no próximo projeto e, portanto, há um impacto em nós, que nós avaliamos constantemente, perguntamo-nos: mas não estamos a repetir fórmulas? E essa avaliação vem do impacto que as coisas têm em nós. Por outro lado, há um lastro que se deixa nas comunidades, em quem nos contrata e no público e isso é mais difícil de avaliar, por vezes, é possível, mas, por exemplo, é normalmente fácil perceber se o público foi surpreendido, se aconteceram coisas ali, que as pessoas sentiram. Habitualmente quando estás a tratar de música, por exemplo, que mexe mesmo com aquilo que as pessoas pensam, com aquilo que as identifica... isso sai do palco e passa para o público. Do ponto de vista do lastro no território e em particular dos promotores, de quem nos contrata, há duas nuances, há por um lado o promotor que nos convida com vista a ter um impacto cultural e social naquela

comunidade e, portanto, avalia isso dessa forma, olha para o resultado e percebe: conseguimos fazer isto ou não conseguimos bem aquilo e, portanto, nós temos um *feedback*. Regra geral são as estruturas que têm os tais serviços educativos organizados, portanto tem uma equipa disponível para acompanhar o projeto e que tem objetivos claros na cabeça. Por outro lado, há promotores em que nós chegamos lá, por via de alguma candidatura, o projeto às vezes é espetacular do ponto de vista do conceito, o processo é maravilhoso, o resultado também, mas ninguém quis saber, ninguém está muito interessado nos resultados, às vezes somos nós a bater à porta dizendo: olhe estão aqui estes resultados, queriam mais que fôssemos por ali? Mas ainda acontece muito o promotor não ter grande interesse, cada vez menos, felizmente.

Ana Bragança: Agora, no público nós sentimos também sempre um impacto muito positivo e muito surpreendente, o público muitas vezes é constituído por famílias ou por amigos daquelas pessoas que estão em cima do palco e depois por outras pessoas ou porque estão a participar naquele festival ou porque são daquele lugar e ouviram falar que havia um concerto e nós sentimos sempre esse *feedback*.

Ricardo Baptista: Aliás, há um número também de pessoas que estiveram no público ou no palco dos nossos projetos e que acabaram por exemplo no curso de animadores musicais da Casa da Música, isso é um impacto. Agora, só para acabar a questão política, a de deixar lastro no terreno, nós temos sido convidados para estarmos envolvidos, cada vez mais, em projetos de capacitação de pessoas no terreno para fazer este trabalho, que é uma coisa que nos interessa muito, deixar esta capacitação no território para as pessoas continuarem estes projetos e daí, haver tanta gente que depois vai parar aos cursos de animadores musicais. Mas, também temos a experiência de projetos que deixaram lastro no terreno assinalável, de muita gente envolvida, de muito contato, envolvida inclusive no pensamento: de para onde é que este projeto vai no futuro? E depois o poder político que simplesmente por negligência, por vezes, nem sabemos bem porquê, não dá continuidade ao projeto. E isso na primeira fase da Ondamarela, há seis anos, isso foi difícil, nós ficávamos órfãos daquelas pessoas e elas de nós e principalmente quando víamos que havia impacto real naquelas comunidades, impacto às vezes económico naquelas comunidades, e nós não estávamos a perceber porque é que então, tinha terminado, ou ninguém dizia nada e pronto, levou-nos a uma grande reflexão e a pensarmos muito sobre nosso trabalho a partir daí.

Entrevista n.º 3 – Hélder Nogueira

- Data da Entrevista: 26 de março de 2021
- Entrevistador: Luís Carvalho
- Tipo de Entrevista: semiestruturada, online
- Hora de Início e de Fim: 10:00h – 10:53h
- Duração da Entrevista: 53 minutos
- Nota Biográfica do entrevistado:

Licenciado em Sociologia pela Universidade do Minho, trabalha desde Setembro de 2019 como Coordenador Geral do Centro Social de Soutelo. Trabalha desde 2005 em projetos de

intervenção comunitária de onde se destacam o URBAN II – Campanhã da Fundação Porto Social, a Iniciativa Bairros Críticos- Lagarteiro do IHRU, o Projet'Arte e o Tum Tum Tum e mais recentemente o Salsal Porto da Fundação Salesianos e o Once upon a Time - Upcycling Social Projects da ATNP. Cofundador da Campanhã XXI – Associação para o Desenvolvimento Integrado de Campanhã. Membro da direção de diversas instituições de cariz social, cultural e desportivo, tais como Base – Frente Unitária dos Trabalhadores, Pele – Espaço de Contacto Social e Cultural e Clube Desportivo de Portugal.

1. Que características sociais, educativas e culturais aponta num processo musical em contexto comunitário?

Primeiro lugar, a música capta a atenção, as pessoas vêm e participam, mas depois a utilização de um instrumento pode tornar-se em algum *handicap* à participação. Eu estou motivado, vou, mas eu não tenho destreza física para tocar guitarra ou para tocar o clarinete, que é um instrumento difícil, penso eu, os de sopro são difíceis e pode ser de alguma forma limitativo. E nós temos que ter atenção a essas questões. Porquê? Porque aquilo que nós temos, na intervenção comunitária, é que lidar muito bem com as expectativas. Frustrar expectativas na intervenção comunitária é a pior coisa que nós podemos fazer. Então nós podemos orientar para a gestão das expectativas.

Numa intervenção pela música ou Animação Musical ou de um projeto nós devemos ter sempre em atenção o seguinte, dar um papel a todos, independentemente das suas capacidades. E deves concordar comigo que num projeto de Animação Musical o nosso papel não se esgota na música, há tudo o que é produção, tudo que é apoio logístico. Há aqui papéis que podem ser distribuídos por todos e todos se sentirem válidos. Vou te dar um exemplo, aquelas orquestras e aqui também há em Portugal, as Orquestras Geração. São dadas como exemplos de intervenção comunitária e de Animação Musical de territórios. Eu, no meu entender, apresenta aqui algum *handicap*, primeiro porque usam o violino, eles usam muito os violinos - eles vêm das orquestras da Venezuela, este nome nasceu na América do Sul, na Venezuela. O que é que acontece? Eu no meu entender, isto limita, nem todos tem a destreza para poder tocar o violino, alguma destreza física. Eu sou um bocado crítico em relação a essa questão, acho que o resultado é bom, acho que permite a muito mais gente realmente ter um contato com um instrumento e com a música e com tudo que a música traz, que é o passo seguinte. Mas acho que nós podemos ter aqui, quando estamos a construir um projeto de Animação Musical a percepção que temos que abranger um grupo alargado de pessoas com capacidades diferentes e isso é que vai fazer a diferença. E fazer sentir válido, por exemplo, no contexto de juventude, um jovem pode fazer parte do pessoal que carrega, mas também do pessoal que faz a produção, do pessoal que afina os instrumentos ou que monta as coisas no palco, prepara as sessões, temos que dar aqui um papel válido a toda a gente. Por isso, e um bocadinho em resumo do que estava a dizer, a intervenção pela música é incrível pelo fator de motivação à participação, mas temos de ter muito cuidado com a gestão das expectativas de com quem estamos a falar/trabalhar, porque senão vamos criar um problema ainda maior: eu tinha acesso a música, mas não me vale de nada, porque não consigo tocar.

2. Quais poderão ser os intervenientes de um projeto musical comunitário?

Primeiro, nós temos que em contexto comunitário valorizar o papel de cada um, como eu já tinha dito. Quando estamos a construir um projeto temos que ter a noção que podem participar diferentes públicos e todos têm lugar, também conforme o projeto que estamos a construir. Mas quando estamos a falar num projeto comunitário pressupõe comunidade e na comunidade está muita gente, e essas pessoas todas devem fazer parte. Quando eu estou num projeto em que trabalho com grupos de um determinado território e eles são identificados por determinada associação ou instituição todos devem trabalhar, eu não devo só colocar a trabalhar os beneficiários, ou os utentes. Por exemplo, vão participar os idosos do centro comunitário da terra, não são só os idosos têm que participar. Tem que participar também os técnicos, por exemplo, os beneficiários do protocolo do rendimento social de inserção, não podem trabalhar só os beneficiários, os técnicos também têm que estar presentes. Com pessoas com deficiência, têm de estar presentes, sabes porquê? É a primeira garantia de que aquele projeto pode mudar alguma coisa, porque se ele só me limita a identificar utentes ou beneficiários para um projeto de música ou para um projeto de Animação Musical, sabes o que é que vai acontecer? Eles vão a primeira vez para fazer o favor e depois não vão mais, porquê? Porque chegam lá, vêm que estão lá muitas pessoas que eles não conhecem, que não lhes dizem nada, e quem os identificou não está lá, por isso, não “validou” aquela resposta, não acredita naquela resposta.

No contexto mais alargado, ganha força aquela questão de termos vários parceiros e implicá-los mesmo. Estamos num determinado território, num bairro, numa cidade, etc., todas as forças vivas daquela cidade devem estar, de alguma forma ligadas, ou perceber o que é que se passa para ajudar a validar aquilo que estás a fazer, porque se não, dão um descrédito àquilo: imagina eu estou na orquestra aí em Albergaria e vou ao teatro municipal e o responsável do teatro diz assim, quem? Estes gajos não fazem nada, tipo nem os conheço bem, nem sei de onde é que são, estou a dizer um exemplo à parte, todo disparatado até porque sei que há ligação. O que vai acontecer é que vai haver um descrédito em relação à orquestra e ao trabalho que é feito na orquestra e ao trabalho comunitário que é importante, estás a perceber? Há um descrédito, por isso tens de envolver todas estas forças para que o projeto tenha um impacto muito maior.

O município faz também um papel importante para uma coisa que eu acho que é muito importante, para a sustentabilidade dos projetos. Normalmente estes projetos de Animação Musical ou que utilizam a música para a intervenção são financiados por curto espaço de tempo, é um mal que nós temos em Portugal, ao contrário de outros países do norte da Europa que têm projetos de intervenção a 10 anos, a 15 anos, ou 20 anos, ou até nem chamam projetos já, chamam de serviços. Um serviço pressupõe uma continuidade maior, ou seja, o serviço existe enquanto há a necessidade, o projeto é validado no tempo. Então nós temos projetos que são financiados durante um período muito reduzido de tempo. Se as câmaras não estão envolvidas, ou se todo o poder local não se tem envolvido, a sustentabilidade destes projetos fica muito comprometida e então tem um prazo de validade muito pequeno e o impacto que pode vir a ter é muito reduzido porque, no caso concreto das câmaras municipais tem este poder de continuidade desta resposta, estás a perceber? Porque se as câmaras tiverem envolvidas e perceberem a importância do projeto é muito mais fácil uma câmara pegar nesta resposta,

financiar estas respostas enquanto ela for necessária. Realmente pode haver momentos em que ela deixa de ser necessária, mas uma câmara pode ter esse papel de concretizar, de apoiar na estabilidade desta resposta, é isso que eu penso.

Agora, um projeto de intervenção comunitária deve ser como o próprio nome diz, alargado à comunidade e tem que estar envolvidos diversos parceiros, não posso chegar eu – imagina que sou músico, não percebo nada de música, eu sou músico e digo assim: opá era fixe trabalhar com os ciganos de não sei onde, e vou fazer um trabalho com os ciganos e faço um trabalho “xpto”, e no fim... Eu, músico não estudei se havia necessidade daquela malta, se eles estavam preparados, como é que ia acontecer depois do projeto, o que é que ia ficar naquele território. Não fica nada... há muitos projetos assim, ok? Isto, eu estou a dizer pressupondo que o artista estava a pensar que era incrível fazer ali um trabalho. Depois outro é, eu preciso trabalhar, ok? E há aqui um financiamento da Gulbenkian ou do BPI, para trabalhar a inclusão de deficientes através da arte, e eu vou bater à porta de uma instituição para me acolher, vamos fazer este projeto? Ok, isto é publicidade económica e depois há aquilo que eu acho que deve ser, que é, sente-se a necessidade num território, temos pessoas que estão mal preparadas para o mercado de trabalho e que são pessoas que não conseguem estar sequer numa sala, em formação, estou a falar de jovens, não conseguem estar atentos, têm um défice de competências pessoais e sociais, que é preciso trabalhar, ok? O que é que vamos fazer? Vamos utilizar o quê? Que metodologias vamos utilizar? O que é que nós pretendemos trabalhar? Como é que pretendemos trabalhar? E então, vamos desenhar um projeto, dizendo assim: olha, este pode dar isto, aquele pode dar aquilo, este pode dar aquilo. No final, pretendemos que o público saia assim, ok? E vamos fazer um *follow-up* daqui a seis meses após o final do projeto a ver como é que isto está. Daqui a um ano como é que está, etc.

Isto é um projeto de intervenção comunitária e sempre envolvendo os públicos. Se tu, no diagnóstico, envolveres os públicos, quando fores para a intervenção vai ter um impacto incrível, porque eles foram envolvidos desde o início. E sempre nesta postura, as pessoas com quem vamos trabalhar, não é as pessoas para quem vamos trabalhar. Há uma diferença muito grande, é que nós às vezes vamos trabalhar para os “não sei quê”, não! Vamos trabalhar com eles, eles têm que querer, têm de estar sempre envolvidos em toda a fase, mesmo na música, na criação dos próprios reportórios, etc. têm de estar sempre envolvidos. E eu acho, daquilo que eu conheci da orquestra, é um bocado aí, não é? Há contributo de todos para o final, pode haver ali do animador, etc., mas há muito do contributo de cada um. Isto é o que eu acho que deve ser um projeto de intervenção comunitária.

3. Quais as principais estratégias de trabalho no processo de um projeto de música na comunidade?

Primeiro, é esta noção de envolvimento, eles têm que estar envolvidos em tudo, em primeiro lugar. Em segundo lugar, eles têm que sentir valorização daquilo que eles fazem, pode ser uma coisa mínima e às vezes acontece isto, por exemplo no Tum Tum Tum, no Projet’Arte e na Orquestra LGT MEXE - foi os três grandes projetos que eu tive com música. Um gajo que bate, como por exemplo, com o Artur Carvalho ou com o David Valente ou até com o André

Nunes, o gajo que bate, sem querer, às vezes, num não balde ou não sei que mais, aquele som diferente que faz, que em vez de assertar no balde, acerta ali do lado e não sei quê, o som é diferente e tu teres a capacidade de assim: opá, olha isto espetacular, espetacular isso que fizeste. O arrastar, às vezes, um pé, dar um chuto no balde em determinada altura, opá, isto é, espetacular. Isto vamos colar aqui, que é que vocês acham, partindo sempre também para a validação do grupo, está a perceber? O que é que vocês acham? Espetacular, então vai ficar aqui, vamos lá experimentar isto então aqui, neste momento. Por isso, aquilo que eu acho é que devemos ter sempre este cuidado, o envolvimento em todos os momentos. Eles devem estar em tudo, porque só assim é que eles vão sentir aquele sentimento de pertença à resposta e é bom estar presentes porque, por exemplo, é o seguinte, tu estás a trabalhar numa comunidade que tem um conjunto de “vícios” de muitos anos. Um jovem, por exemplo, que só valoriza estar na rua com os amigos, vai ser muito difícil ele estar numa sessão de música ou num um projeto de intervenção comunitária. Então, tu tens que lutar contra isso - estamos a falar de anos na rua com os amigos - e depois estás a falar de uma sessão dentro de uma sala, onde tu tens um conjunto de regras, ainda assim tens um conjunto de regras, por mais livre que seja, tens um conjunto de regras. Se tu não te sentes motivado em todas as sessões ou valorizado em todas as sessões, sabes que é que vai acontecer? Há mínima vez que um gajo te ligar ou mandar uma mensagem - o que é que estás a fazer? Vamos não sei aonde? - ele vai, não tenhas a mínima dúvida! Se a participação é livre, a primeira vez que disserem, vamos aonde? Ele vai, mesmo. Agora ele não vai, sabes como? É quando ele sentir, eu vou ali à música, o gajo, o maluco que está lá comigo valoriza tudo que eu faço, eu espiro, o gajo valoriza, eu vou lá, estás a perceber? É estas questões, a motivação, o envolvimento, a responsabilidade, a autonomia também, são coisas que são mesmo importantes.

E depois acho que há aqui uma coisa que eu também gostava de falar, não sei se é um bocado fora do sítio, mas é mesmo importante, que tem a ver com a maior parte dos músicos, que eu conheço, com quem trabalhei, não percebe a importância do trabalho que faz na comunidade. Isto é, eu sou músico e consigo ter aqui uma orquestra, por exemplo, como a Orquestra (In)quieta, tenho aqui uma orquestra incrível e alguns músicos fazem isto por gosto pessoal e não percebem o poder de transformação de uma comunidade através da música. Eu, no início, quando comecei a trabalhar com músicos, alguns espetaculares, eles não percebiam o poder que aquilo que tinha para intervenção comunitária ou para intervenção social ou a transformação que tinham. O facto de meteres 40 gajos a tocar em conjunto, trabalhas logo uma coisa muito importante – concentração, por exemplo. É preciso estar muito concentrado para tocar com 40 gajos ao mesmo tempo. Pronto, os músicos não validam isto, estás a perceber? Porque faz parte do processo deles. É o dia-a-dia. A questão do trabalho em equipa, para teres uma orquestra tens de ter muito trabalho em equipa, a responsabilidade de estares num palco a representar um conjunto, uma comunidade, um coletivo. São coisas que passam muitas vezes ao lado de fantásticos músicos, porque são intérpretes. Não têm a capacidade ou não precisam de pensar o poder transformador que aquilo pode trazer na comunidade, pensam muito no individual, eu sou músico, eu faço isto e não sei que mais, mas não pensam que aquilo que fazem com os outros pode transformar em grande medida. Pronto, nós no Tum Tum Tum tivemos um trabalho incrível de concretização disso, com o manual, nós dissemos exatamente

como é que trabalhamos cada uma dessas competências através da música. Tem lá muitos exemplos de como é que nós trabalhamos determinada competência e depois como é que avaliamos essa competência, estás a perceber? Foi um trabalho que eu achei que era necessário e depois o trabalho da Susana Lage e do Artur Carvalho foi importante para concretizar, mas era uma coisa que já aos anos, desde 2013 que comecei a pensar que é, esta malta precisa de tomar conhecimento daquilo que está a fazer, são incríveis, mas não concretizam essa ligação.

4. O que entende pelo conceito de Animação Musical?

Em contexto comunitário quando partimos para um pressuposto que vou fazer um projeto de música ou vou ter intervenção com música, as expectativas são logo limitativas. Vou-te dar um exemplo muito prático, aqui num projeto que eu conheço aqui no Porto, eles querem fazer um coro sénior de adultos, homens, um coro de homens. E a colega responsável pelo projeto quer fazer audições para este coro, num contexto vulnerável, ora bem, isto é completamente limitativo. O coro sénior deles não é um coro de Animação Musical, é um projeto de música, um projeto que utiliza a música, um coro. Não é Animação Musical, Animação Musical é tu estares no contexto, perceberes o contexto e adaptares-te ao contexto, mas utilizando esta música. Tu vais animar um contexto muito mais alargado em que utilizas a música como forma de trabalho, isto é a minha perspetiva da Animação Musical e daquilo que nós podemos fazer num projeto de intervenção comunitário utilizando da música, vamos fazer Animação Musical com um grupo e nas suas diferentes vertentes.

Acho ainda que dentro da Animação Musical existe um chavão que é a participação, que é fulcral. Quando estás a trabalhar com a comunidade ou promoves a participação, e promover a participação não tem que ser obrigar, tem que ser criar dinâmicas participativas, levar a participar e tens que criar dinâmicas dentro daquilo que é o projeto para que as pessoas participem, se sintam valorizadas e que eles por eles participem, sem nenhuma obrigatoriedade, portanto. Mas tem que haver este processo de criar sempre dinâmicas onde eles são chamados a participar e a ser valorizados sempre, se não, não funciona. A participação é mesmo isso, para a intervenção comunitária tem de haver participação, não vais fazer um projeto para uma comunidade que não participa, não dá.

5. Que tipo de perfil deverá ter uma pessoa que lidera projetos comunitários utilizando a música como meio de intervenção?

Depois esta questão que eu te estava a dizer, é limitativa do perfil, nós podemos ser excelentes músicos, ser excelentes compositores, sermos ótimos intérpretes, mas podemos ter um perfil completamente limitativo disto que é a intervenção comunitária, ou do papel do músico na intervenção comunitária. Era isso que eu te estava a dizer, se tu vais para um contexto de baixo social, queres criar um coro de homens e vais fazer uma audição? Epá, é logo limitativo. Compreendes? Olha eu até dei este exemplo à colega que me disse isto, ela disse-me e como eu não consegui ficar calado, então tive que lhe dar a minha visão. E eu disse-lhe, tu até podes fazer uma espécie de audição, mas é para todos ficarem, e é para valorizar o facto

de eles estarem ali. É, eu fui a uma audição e passei, não é fazer uma audição com nervos, etc., tens de desmistificar isto da audição, fazer ali um encontro e depois no final dizer assim, vocês foram espetaculares, nós queremos contar com vocês e ainda por cima há aqui um monte de coisas que nós podemos fazer. Não só cantar, eu estou aqui a ver hipóteses incríveis para nós avançarmos e não fazer uma audição. Em primeiro lugar, se tu dizias a uma pessoa que mora num contexto social desfavorável, num bairro, com uma vida lixada que vai ter que fazer uma audição para ir para um coro, ele não vai. Este pessoal não se consegue pôr à prova, infelizmente. Eu estou a generalizar também, mas não se conseguem pôr à prova, eles por exemplo, em contexto bairro, são muito bons no bairro, mas nunca se confrontam com o exterior porque ali é o território deles, ali há as regras deles, ali eles estão muito bem, estão seguros, estão tranquilos. Já viste o que é o maior gajo do bairro, pôr-se num papel de ser avaliado num coro? Não põe, está fora, está logo fora. Por exemplo, na orquestra, em Albergaria, é incrível porque todos têm lugar. Têm lugar os ciganos, têm lugar os velhotes, tem lugares os deficientes, há um papel para cada um e tem um lugar o pessoal para orquestra, os músicos têm lugar, tem os instrumentos, mas os não músicos podem utilizar um pauzinho, dois pauzinhos para fazer música e para ter o seu espaço para decifrar um poema. Isso é que é realmente inclusivo, não é fazer uma audição para estar presente, eu acho que é incrível fazermos uma audição para um projeto de intervenção comunitária, incrível. Respondendo aqui à tua questão, o perfil é este, alguém que se desprenda um bocado daqueles valores que tem enquanto músico, integre a comunidade, perceba a comunidade, não tem que ir para lá morar nem coisa parecida, não é isso, mas têm que perceber que comunidade é aquela, quais são as possibilidades daquela comunidade e então criar uma resposta que utiliza música e que respeite aquela comunidade e que valorize. Porque depois também podemos correr o risco de, por exemplo, eu sou músico e ganho um projeto no âmbito do PARTIS. Sou um músico conceituado e apetece-me ir trabalhar com a comunidade cigana do bairro X, e vou lá fazer um espetáculo do músico em que utilizam os ciganos. Não dá. Não dá, não transforma, não acrescenta, percebes? É um momento muito bonito, mas é um momento para o currículo do músico não é um momento para o currículo das pessoas. Estás a compreender? Isto é o que eu sinto.

6. Considera mais importante a parte do processo de criação e exploração musical decorrente das sessões realizadas em grupo ou a parte da apresentação final? Porquê?

Acho que deve haver um equilíbrio muito grande, por isso é que é difícil, ter monitores no Tum Tum Tum, pois o Tum Tum Tum pelas solicitações que tem, podia ter, sei lá, quatro vezes mais grupos do que tem atualmente, só que nós não conseguimos porque é muito difícil encontrar monitores, técnicos, músicos, capazes de acompanhar esta ligação entre o processo e o resultado. Nós até temos uma frase paradigmática do Tum Tum Tum que é, o desenvolvimento pessoal andar lado a lado com o desenvolvimento musical, as capacidades musicais, tem que andar lado a lado e tem mesmo que andar lado a lado! O produto final é importante numa questão de autoestima, trabalhar autoestima, é sempre muito importante esta questão da autoestima, mas também é muito importante tudo aquilo que fica do processo, porque é o processo que te vai dar a sustentabilidade daquilo que tu fizeste, se tu trabalhas só

para aquela apresentação final, a partir da apresentação final acabou, não fica nada, fica só aquele momento bonito das fotografias e do vídeo, mais nada. Se for uma coisa acompanhada por um processo bem trabalhado, ele realmente vai trabalhar as competências, no nosso caso trabalhamos competências pessoais e sociais, e vai estar mais bem preparado para integrar no mercado de trabalho, para reagir à frustração, para a sua efetiva integração social. Assim em relação a isto, só te queria dizer assim, é mesmo importante nos projetos que haja uma ligação muito forte entre intervenção social e música - estou a dizer nos projetos Animação Musical - a intervenção social, os psicólogos, assistentes sociais, os educadores sociais e os músicos e tem que haver aqui uma ligação muito forte. É difícil e tem sido difícil encontrar pessoas que tenham estas características, mas só assim é que se consegue ter resultados, um impacto realmente visível.

7. Qual é o impacto dos projetos de música com a comunidade?

Olha, como eu te disse comecei a trabalhar com a intervenção comunitária em 2004, tive a sorte de trabalhar sempre em projetos de referência e com financiamento europeu, por isso, com uma capacidade financeira muito grande, estamos a falar de milhões de euros, que podia ter aqui um âmbito alargado. E isso permitiu-me trabalhar, desde o início, com malta “top” e conheci malta na fotografia, na música, no desporto, no teatro, na dança, etc., com muitos valores e as coisas iam acontecendo, íamos fazendo. Eu, no início, fazia como aquilo que agora acho que não devemos fazer que é um projeto onde vamos para a comunidade, fazemos algo que até envolva muita gente, não vou dizer que não, mas aquilo tinha um resultado final de tipo, adeus, até um dia. E aquilo começou a soar a pouco, percebes? Então fomos desenvolvendo projetos, eu fui desenhando projetos, então aí, a partir de 2014, comecei a desenhar os projetos. Antes punha em prática, mais ou menos, acompanhava, já a partir de 2007. De 2004 até 2007, pus em prática um plano de ação, fui contratado para pôr em prática um plano de ação já desenhado. De 2007 até 2009, aí já consegui desenhar algumas respostas, acompanhar de outra forma e a partir daí comecei já eu a desenhar os projetos, a estar implicado e aí comecei a valorizar a questão de o que é que fica depois, o que é que acontece depois. Os projetos têm um fim é a verdade, e às vezes, temos que aceitar que eles têm um fim naquele prazo, mas temos que dizer que após aquele fim, aquilo que estava a dizer do *follow-up*, nós temos que medir aquilo que acontece. Então, nós temos que desenhar o projeto para que no fim aquelas pessoas tenham alguma mudança.

Por exemplo, no TUMTUMTUM queremos que no final do percurso dos jovens ou dos deficientes ou dos adultos desempregados de longa duração, eles melhorem o seu perfil de competências pessoais e sociais, por isso é que nós desenhámos o projeto em que dizemos que através daquelas dinâmicas eles trabalham as sete competências pessoais e sociais que nós consideramos essenciais. No final, nós temos os modelos de avaliação, também estão de alguma forma transparecidos no manual, que nos dizem se realmente houve melhorias porque nós dizendo assim, por exemplo, para a concentração nós temos um conjunto de indicadores de avaliação e vamos avaliando se houve alteração ou não. Depois, o fim último é a alteração do perfil de empregabilidade através do perfil de competências para a promoção da

empregabilidade e vamos ver se esta pessoa realmente teve integração profissional se não teve, por isso, nós agora cada vez mais apostamos na avaliação. Por isso, começamos nesta linha contínua que eu estava a dizer, começamos a dar importância à avaliação e começamos, nós, a monitorizar e avaliar.

Agora já faço contrato a entidades externas para avaliar o nosso projeto e impacto do projeto. Eu sou entusiasta daquilo que faço, sempre, vendo sempre as coisas que eu faço com muito entusiasmo, é uma das características de quem está envolvido. Se tu estás envolvido uma coisa tem que estar entusiasmado, não pode estar apático, mas acho que é importante termos alguém de fora a validar aquilo que nós estamos a fazer e o nosso caminho agora é esse. Desta forma, normalmente essas pessoas que avaliam os nossos projetos são entidades que têm alguma experiência neste tipo de avaliações, nós trabalhamos muito com a Logframe, com a Coatl, com a A3S, que são entidades de consultorias e de avaliação de impacto de projetos, que fazem este tipo de trabalho, fazem um *focus group* inicial onde vêm quais são as competências que esta malta tem e avalia, faz uma motorização, avaliações *on going* no percurso e depois uma avaliação final para ver se houve alteração daquele perfil inicial dos participantes.

No TUMTUMTUM, por exemplo, que é o último projeto em termos cronológicos e é aquele que está mais trabalhado, nós de seis em seis meses fazemos essa avaliação, avaliamos os jovens participantes ou os participantes, as famílias e as instituições e depois também há aqui um impacto muito positivo que nós não vamos medir, mas que é feito na avaliação externa, que é o impacto em todos os *stakeholders*, em toda a comunidade. Por exemplo, o número de convites que nós temos para apresentações, isto é uma boa medição do impacto que estamos a ter na comunidade. Se tu não és convidado para mostrar o teu trabalho em lado nenhum, à partida não estás a ter muito impacto na comunidade. Estás a trabalhar para ti só, não estás a trabalhar para a comunidade. Isto é um fator, mas há muitos fatores. A capacidade de captar novos financiamentos, por exemplo, é um bom medidor do impacto do trabalho estás a fazer. Por exemplo, o TUMTUMTUM foi financiado três anos, de janeiro de 2016 a dezembro de 2018, desde 2018 até hoje, 2021, está a funcionar com outros financiamentos para além daquele da Gulbenkian inicial, porque teve essa capacidade no percurso de captar a Câmara de Matosinhos, a Câmara de Gondomar, a cidade das profissões e de outros financiadores, por isso também tem a ver com o impacto do trabalho que estás a fazer.

Entrevista n.º 4 – Martim Sousa Tavares (Orquestra Sem Fronteiras)

- Data da Entrevista: 28 de março de 2021
- Entrevistador: Luís Carvalho
- Tipo de Entrevista: semiestruturada, por telefone
- Hora de Início e de Fim: 19:00h – 19:33h
- Duração da Entrevista: 33 minutos
- Nota Biográfica do entrevistado:

Formado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa (2012), Direção de Orquestra pelo Conservatorio di Musica di Brescia (2016, *summa cum laude*) e Italian Conducting Academy (2016), mestre em Direção de Orquestra pela Bienen School of Music - Northwestern University (2018, program honors e bolsas Fulbright e Eckstein). Diretor da Orquestra Sem Fronteiras e coordenador de projetos pedagógicos com o Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.

1. Que características sociais, educativas e culturais apontam num processo musical em contexto comunitário?

É assim, temos sempre dois eixos, quando estamos a pensar num projeto destes, que é a parte interna e a parte externa. A parte interna é quem é que compõe a orquestra, que são os intervenientes e a parte externa é quem vai receber o produto, e as duas coisas são indissociáveis e eu acho que muitas vezes elas andam separadas, portanto, os músicos de orquestra frequentemente não sabem para quem vão tocar, nem essa é uma preocupação, nem tem que ser uma preocupação deles, tem que ser uma preocupação da organização, da estrutura, portanto, tem que ser uma coisa quase de cultura, de empresa como se fosse conhecer o cliente, salvo seja. Claro que estas metáforas não se aplicam à música, mas fazem sentido, porque podemos pensar a música também nessa forma e portanto, eu acho que uma primeira parte do nosso trabalho é precisamente esses reconhecimentos, do que é que vamos fazer a estes sítios em específico e os músicos vão-se habituando, com os concertos que vão fazendo, em que há sempre esta parte mais de formação, da ativação dos chamados não públicos, portanto, pessoas que estão a ir a um concerto pela primeira vez e, portanto, têm curiosidade mas não sabem se regressarão e tem de haver uma sensibilização dos músicos para que saibam que muitas vezes vão estar a tocar em ambientes desafiadores e já nos aconteceu estarmos a tocar numa iniciativa que são as maratonas com a Orquestra de Bolso e estávamos numa aldeia da Freguesia do Concelho de Penamacor, e estávamos a tocar na igreja matriz da aldeia num domingo, e aquela é uma igreja de romaria onde se faz uma feira e há peregrinos que vão ali, e havia uma caixa de esmolas de latão e enquanto nós tocávamos haviam pessoas que entravam na igreja e iam pôr moedas na caixa das esmolas, e aquilo fazia um barulho enorme, cada moeda a cair dentro da caixa, ou seja, isto é um pequeno exemplo de um caso em que os músicos têm que perceber que estamos a fazer um trabalho naquele local para aquele público e portanto não vale a pena irmos já refilar, e dizer não podem fazer aquilo, etc., porque as pessoas estão em casa, as pessoas é que estão no seu sítio, nós é que vamos lá pela primeira vez, e por isso os músicos que estão a tocar, com isto, não se vão chatear com as pessoas porque vão perceber que isto faz parte de um processo de aproximação em que nós temos de ser abertos, e temos de ser respeitadores e tentar que haja espaço para todos nesta forma de música.

Mas felizmente nem sequer é preciso fazer grandes discursos moralistas porque os públicos gostam sempre muito, mesmo aqueles que nunca ouviram música clássica, acabam sempre por ter uma experiência muito positiva porque de facto a música é muito bonita e em última análise tiveram um encontro com a beleza e isso cai sempre bem. Também ajuda o facto de não estarem muitas vezes ocorrente daquilo que são teorias de que esta música é elitista ou

pertence a certos grupos da sociedade e portanto não deviam estar ali, também não lhes interessa e, portanto, o concerto está a acontecer e vão lá e veem aquilo que têm a ver e se gostarem, gostaram e voltarão quando houver mais e portanto, felizmente nós nem temos assim muitos percalços com públicos, digamos que não gostam ou se manifestam contra esta forma de música ou qualquer coisa assim.

Eu acho que acaba por ser mais uma cultura da orquestra, porque os músicos sabem que podem esperar um... sei lá, o último concerto que demos foi em Madrid, e ali era para um tipo de público em que sabemos que eles não vão bater palmas antes do fim das peças e vão estar em silêncio e há um programa de sala impresso, etc., não tem nada a ver com o estar nessa aldeia, e portanto, há muitas formas diferentes de estar e de nós próprios interagirmos com o público e de nos mostrarmos disponíveis, eu acho que têm que ser cultivadas, mas lá está, têm que ser pensadas sempre caso a caso, porque não há dois lugares iguais e portanto, nós trabalhamos sempre com os municípios na medida em que tentamos perceber exatamente em que contexto em que nos iremos apresentar para também em face disso escolhermos repertórios.

2. Quais poderão ser os intervenientes de um projeto musical comunitário?

Nós não temos uma estrutura em que partilhamos as responsabilidades com os músicos, os músicos não são nossos funcionários, são estudantes a maior parte deles, não lhes pode ser apontado o processo de decisão artística, não lhes compete, para além de que seria inoportuno, porque o nosso universo de músicos já são mais de duzentos, portanto, do ponto de vista artístico, eu tomo essas decisões em relação interna com as outras pessoas que compõem a equipa, não sou só eu, neste momento somos seis pessoas, com diferentes especialidades e, portanto, há áreas que carecem de uma intervenção maior, outras menores, nós não fazemos apenas concertos, nós temos aberto a nossa atividade, sobretudo desde a pandemia, mais para a área social e, portanto, incorporou-se na orquestra uma pessoa da área da psicologia, uma pessoa da área da pedagogia, quisemos fazer mais formações para professores, para profissionais da área da música, músicos, etc., mas também temos alguns projetos sociais a decorrerem, sociais através da música nos quais damos formação e apoiamos, neste caso, três jovens músicos, a desenvolverem projetos em comunidade no interior do país, onde a música possa dar uma resposta a certos desafios sociais.

3. Quais as principais estratégias de trabalho no processo de um projeto de música na comunidade?

A maior parte dos músicos, eu diria mesmo, 99.9% deles já tem experiência de tocar, não numa orquestra completa, pelo menos numa espécie de orquestra dos conservatórios locais, mesmo que seja, daquelas que têm um contrabaixo, dois violinos, três saxofones, trompetes, pronto, apesar de tudo já não é música de câmara, há ali alguém a dirigir, e, portanto, os músicos já estão habituados a esse código e a essa prática. Eu acho que eles próprios adotam uma postura mais séria, responsável, e atenta, quando estão connosco, porque estão num contexto novo. Para já estão a ser pagos para estar ali, portanto, logo isso, dá-lhes uma responsabilidade que vamos

chamar profissional, porque muitas vezes os músicos referem-se àquilo como estágios, aquilo não são estágios, são experiências profissionais, embora todos sejam jovens todos estão ali pelo fruto do seu trabalho e vão ser pagos por isso, e portanto, essa circunstância muda um bocadinho a atitude deles, mas por outro lado, muitas vezes estão a partilhar estante com alguém que não conhecem, portanto, também não querem fazer má figura por isso o comportamento, já de si, é totalmente diferente daquilo que eles próprios estão habituados nos seus conservatórios, onde os alunos falam ao mesmo tempo que o maestro, ou seja, isso não acontece, não acontece mesmo, nunca foi preciso eu pedir silêncio, há algumas vezes em que as pessoas começam, pronto, na pausa, um minuto para mexer os arcos e não sei quê, já está tudo a falar, mas pede-se silêncio e a malta voltar a trabalhar, e trabalha-se, e portanto, eu até devo dizer que a grande surpresa e é um ponto positivo nosso, foi nunca ter que exercer algum tipo de autoridade por serem jovens, mas eu acho que há coisas muito interessantes que podemos sempre experimentar em processo de ensaio e sair um bocadinho do cânone, e agora no próximo programa que vamos fazer, que é um programa de cordas só com música Russa, mas tem uma peça de um compositor absolutamente desconhecido que vamos tocar pela primeira vez em Portugal, que na verdade é da Geórgia, mas que viveu a vida toda na União Soviética, e vamos estar a ensaiar aquilo e eu vou levar dois filmes que acho que são muito importantes nós vermos para percebermos um bocadinho o que era aquele país no século passado e portanto, a seguir ao programa de ensaios ao final do dia, vamos jantar, e a seguir temos uma sessão de cinema no auditório onde estivemos a ensaiar, aquilo dá para fazer projeção e portanto, essa é uma forma de construir, entrosar o grupo, vamos estar todos em Idanha a Nova, não há absolutamente nada para fazer, vamos ver este filmes juntos e depois vamos falar sobre isto, etc., portanto, é uma coisa que tem que ver com aquilo que estamos a fazer, mas também é mais livre e mais aberto e no fundo, é uma forma de muitas, de fazer este *talking building*, já plantamos árvores, já fizemos visitas guiadas por Belmonte, por Marvão, com os serviços da Câmara, ou seja, coisas mais culturais, coisas mais lúdicas, quando fomos ao Rio de Janeiro os músicos quiseram ir dar um mergulho, fizemos isso, ou seja, há sempre qualquer coisa que se pode fazer fora do processo de ensaios, para melhorar o espírito de grupo, não que ele esteja fraco ou mau, mas para solidificar ainda mais.

4. Que tipo de perfil deverá ter uma pessoa que lidera projetos comunitários utilizando a música como meio de intervenção?

Nós trabalhamos com jovens, e eu ainda sou jovem, ainda estou nos meus vinte, ainda não cheguei aos trinta, portanto, o músico mais novo que temos tem 14 anos, nós fizemos agora uma medição e acho que a idade média dos nossos músicos é de 19 anos. Eu não sou uma figura velha para eles, e é engraçado porque oscilam entre tratar-me por Maestro, por Professor e por Martim, eu acho que tem muita piada, às vezes até deixá-los essa dúvida, porque percebo: por um lado Professor, é o que eles estão habituados, das escolas deles, por outro Maestro, é a figura que eu represento ali e por outro, Martim, é o meu nome, é o nome da pessoa que está à frente deles, uma pessoa que não é distante deles, também é jovem, que os trata por “tu” e que é tu cá, tu lá, e portanto, eu acho que essa indecisão que eles revelam e que é completamente espontânea

e que vou verificando já há dois anos, é sintomática disto, não é claro para eles se eu sou um amigo, se sou um companheiro, se sou um chefe, etc., e isso acho que é muito saudável porque toda a autoridade que se exerce, que eu exerço, é absolutamente natural, e é justificada por ideias musicais, por uma certeza que eu tenho na preparação, não é porque eu sou o diretor daquilo, e se, eu é que faço os pagamentos, não tem que ver com isso. Tem sido para mim uma experiência muito bonita, de sentir que isto é uma coisa natural, não está a ser construída e eu nunca tive de fazer isso, nunca tive que fingir aquela proximidade, chamem-me Martim, ou tratem-me por tu, nada disso. Eles tratam-me por “você”, etc., mas eu percebo que sentem que há essa proximidade, e isso é muito bom, francamente, porque é natural. Agora no dia em que eu começar a aparecer mal preparado, ou coisas assim, provavelmente esta autoridade natural que eu tenho, que é reflexo da confiança que eles depositam em mim, vai tudo por “água abaixo”, portanto, depende de mim também manter essa fasquia alta em que eles confiam e respeitam, de facto para seguir alguém, para fazer o que essa pessoa pede, tudo isso é preciso confiar, as pessoas não fazem só porque são mandadas.

5. O que entende pelo conceito de Animação Musical?

Há várias formas de pensar nesta questão, uma delas seria a questão da etimologia, do que é que significa animar, tem que ver com a alma, com a *anima* e, portanto, no fundo é tudo que tenha que ver com o “dar” vida a qualquer coisa através da música, seria por aí que eu iria.

6. Consideram mais importante a parte do processo de criação e exploração musical decorrente das sessões realizadas em grupo ou a parte da apresentação final? Porquê?

Eu acho que é tudo a mesma coisa, é claro que o concerto é um momento em que nós vamos validar aquilo que andamos ali a fazer, ou seja, o ponto culminante do nosso trabalho, o esforço e tudo isso, mas o processo é igualmente importante, sobretudo porque não somos uma orquestra profissional, não vamos gravar um disco, a ideia da perfeição interessa-me pouco, honestamente, porque eu sei que, sei lá, vamos tocar uma Sinfonia de Beethoven, é óbvio que há gravações que são mil vezes melhores do que nós vamos fazer, por isso, a nós interessa-nos mais o processo, e a questão do processo é sempre mais interessante e gratificante, pelo menos isto é a minha experiência, trabalhar com orquestras de jovens, até de amadores, etc., do que profissionais, na medida em que o pico de progresso é incomparavelmente superior, ou seja, uma orquestra profissional, eu chego lá e eles tocam num nível “x”, se eu puxar muito por eles, eles tocam “x” mais 8%, ou uma coisa assim, não vão duplicar a sua performance, mas com uma orquestra destas, de jovens que não se conheceram, do primeiro ensaio de leitura até ao ensaio de colocação, é da noite para o dia, é uma coisa impressionante. Eu até tenho vontade de começar a fazer uma coisa que é gravar só o áudio do primeiro ensaio de leitura, e de o dar a ouvir quando chegamos ao ensaio de colocação, para os músicos se darem conta, do trabalho que fizeram, do progresso absolutamente gigante e isto é impossível acontecer com orquestras profissionais porque não vão duplicar aquilo que estavam a fazer. Nesse sentido o processo é muitíssimo mais gratificante e importante até, eu diria do que a parte do concerto, mas lá está,

uma parte exterior é aquilo que nós damos às pessoas, e temos a obrigação de dar o melhor produto possível, outra parte é interior, para nós, e nessa, interessa sobretudo o processo.

7. Qual é o impacto dos projetos de música com a comunidade?

Sim, existem relatórios que estão publicados no nosso site, fazemos no fim de cada ano, relatórios de impacto e por um lado tem sondagens internas que nós conduzimos com o universo dos cem músicos, respondem a um inquérito de forma anónima, um formulário que nós disponibilizamos online, e que nos serve para verificar o índice satisfação dos músicos, a importância que este projeto tem na vida dele, a importância que tem para as famílias, etc., e por outro lado, tentamos fazer uma parametrização dos chamados KPI's (*Key Performance Indicator*), um termo que se usa muito no mundo empresarial mas que é importante para todos os projetos que tem que ver com a área de impacto social, que é no fundo perceber se estamos a ir pelo caminho certo, ou não. É impensável que nós não o façamos os relatórios até porque nós nos relacionamos com Mecenas, o projeto tem o apoio de vários Mecenas, injetam dinheiro neste projeto e, portanto, eles querem e precisam de saber o que nós andamos a fazer com o dinheiro deles.

Em relação ao impacto no público, nós na verdade nunca quisemos fazer inquéritos ao público, porque eu próprio ainda não encontrei um modelo que me convença. Acho que no fim de um concerto, por uma folha na mão das pessoas com cruzinhas para preencherem, os resultados acabam até por serem mais positivos do que podiam ser, porque o público não tem as ferramentas, muitas vezes, para verdadeiramente analisar, do ponto de vista de um profissional da cultura, o que ali se passou enquanto espetáculo cultural, e, portanto, vão dizer que sim a tudo, que tudo está cinco estrelas e, portanto, isso acaba por não nos ajudar muito. Com os músicos é diferente, porque eles têm experiências muito mais profundas, mais continuadas no tempo, e têm melhor capacidade de avaliar, de facto, a experiência que tiveram. Podem compará-la com todas as outras que já tiveram nas suas vidas.

Entrevista n.º 5 – David Valente (Orquestra (In)quieta)

- Data da Entrevista: 24 de março de 2021
- Entrevistador: Luís Carvalho
- Tipo de Entrevista: semiestruturada, online
- Hora de Início e de Fim: 21:15h – 22:30h
- Duração da Entrevista: 1 hora e 15 minutos
- Nota Biográfica do entrevistado:

Artista multidisciplinar. Completou o conservatório e, posteriormente, concluí a escola profissional de música no Conservatório de Música da Jobra. Frequentou o Curso de Animadores Musicais (Workshop Leader) na Casa da Música. Ingressou na ESML, no Curso de Percussão, onde completa o 1º ano, mas decide abandonar o curso. Dedicar-se ao malabarismo e artes circenses. É membro fundador e diretor artístico do grupo Mimo's Dixie

Band e da Companhia Quando Sais à Rua. Faz parte do grupo Crassh e colabora com o serviço educativo da Casa da Música. Faz ainda parte do projeto “Orquestra (IN)Quieta” (Mentor e Diretor artística), é formador de cursos do programa Erasmus + a nível internacional, Orquestra Toca`Ácordar, Circo Social (Coliseu do porto), "Esqueci". Neste momento é monitor do projeto de inclusão social TUMTUMTUM.

1. Como define a Orquestra (In)quieta e de que forma evoluiu a mesma ao longo dos anos, no que diz respeito ao seu envolvimento com a comunidade e crescimento enquanto projeto?

A Orquestra tem 5 anos em atividade porque começou em 2015, houve um hiato no ano passado que aconteceu no festival Dos Modos Nascem Coisas, mas por impossibilidade devido à pandemia não foi possível fazer a Orquestra, nós ainda tentámos fazer uma proposta de um projeto que à luz dos nossos olhos poderia ser viável, mas que pronto, o orçamento era muito elevado e não conseguimos financiamento para ele. Mas sim, a Orquestra tem 5 anos, neste ano à partida esperamos fazer num outro formato, mas pronto, será o sexto ano, mas este ano vamos fazer num formato muito diferente, como devem perceber, naturalmente não é possível estar a fazer o trabalho de juntar 20 pessoas numa sala e fazer concertos com cento e tal pessoas. Uma definição da Orquestra (In)quieta... é assim, ainda andamos à procura do que é a Orquestra (In)quieta. Numa numa visão muito prosaica, digamos assim, eu acho que a Orquestra (In)quieta, eu diria que é um espaço de encontro, de uma comunidade que se interessa por um objetivo comum que, neste caso, é fazer música em conjunto e fazer a música, criar um espetáculo, divertir-se a fazê-lo acima de tudo, e que é o encontro dessas pessoas, e que é um sítio, quase que podia chamar como laboratório, é um sítio que dá asas à exploração para essas pessoas poderem explorar, poderem também elas conhecerem-se, algumas não se conhecem, poderem-se desinibir, poderem fazer coisas que se calhar nunca pensaram fazer ou por causa de preconceito ou porque têm vergonha porque: ah! eu não posso berrar ou não posso fazer figurinhas, eu não posso fazer caretas porque o vizinho do lado vai achar mal, e o nosso objetivo é quebrar com esse preconceito, é quebrar com essas barreiras, é um espaço em que nós tentamos que as pessoas sejam elas próprias, nós muitas vezes temos esse discurso que é: tudo o que não podem fazer lá fora é o que a gente quer que façamos cá dentro, senão também acho que acaba por ser um exercício inócuo, eu costumo dizer há muita gente que pode fazer, não é esse o caminho que me interessa, interessa-me sim puxar pelas pessoas, puxar pelas capacidades, fazer com que elas se desinibam, trazer para campos difusos, digamos assim e perigosos às vezes, coisas que muitas vezes até são discutíveis, chegou a haver coisas que surgiram por exemplo da parte da Idade Maior, que eles queriam pôr e que nós próprios até dizíamos: epá se calhar isto já é demais, isto se calhar já é muito agressivo, já é uma atitude política muito vincada etc. e sentimos, de alguma forma, que é recíproco, que temos esse *feedback* do outro lado e que elas sentem que realmente aquilo é um espaço diferente onde podem fazer coisas que não podem fazer noutro lado. Para resumir, eu ainda não tendo muito bem assente o que é ou uma definição para a Orquestra (In)quieta porque eu acho que todos os anos ou de semana para semana a minha definição muda, porque a minha cabeça muda, porque

a minha mentalidade muda, o que eu quero fazer muda e também a minha percepção sobre as pessoas muda. Nós estamos em constante evolução e eu quero acreditar que sim e o que eu vejo hoje, o que eu vejo amanhã, já me vai mudar a percepção de como eu penso as coisas daqui a uma semana. Para resumir, eu diria que a Orquestra (In)quieta é um espaço de encontro de pessoas que partilham de um objetivo comum e de um prazer em comum e espaço esse de exploração, quase de laboratório onde as pessoas se podem desinibir, onde sabem que não vão ser atacadas por nenhum preconceito, ou seja, completamente despido de preconceitos, para explorar o que cada um é ou o que cada um quer ser ou o que cada um gostava de ser e nunca foi porque já tivemos casos desses e começamos a perceber: aí porque eu gostava de ter feito isto, mas por isto ser assim ou porque a sociedade é assim, ou porque uma sociedade me obriga a isto, se calhar não fui. E isso, no meu ponto de vista é um bocado triste, não é triste porque a pessoa não é propriamente infeliz, mas é triste pensar nesse processo todo de uma coisa que eu gostava de ser e nunca fui e é muito perigoso para as gerações mais novas isso poder acontecer e temos de lutar para que isso não aconteça, pelo menos pensar que nós ainda podemos influenciar alguma coisa e que as gerações mais novas não padeçam desse problema.

2. O modelo e práticas da Orquestra respondem às necessidades sociais e problemas sociais da comunidade de Albergaria-a-Velha?

Na verdade, no início não foi, acho que hoje em dia temos essa consciência e temos a consciência que apesar de tudo aquele projeto acaba por ser um projeto profícuo para o desenvolvimento de algumas comunidades, para a integração de algumas comunidades, acho que sim, no entanto, quando começou penso que não. Quando começou foi por uma vontade de eu e o David Calhau querermos fazer uma coisa, nós queríamos e sempre falamos, nós fizemos o curso da Casa da Música e acho que foi depois disso que falamos que: epá, queremos fazer aqui uma coisa com os músicos e não músicos da terra, envolver a comunidade, fazer assim um projeto grande etc. e acho que era um bocado por carolice nossa, porque nós queríamos, porque víamos a possibilidade, claro que sabíamos os efeitos positivos que isso podia ter ao juntar pessoas, ao fomentar relações, podemos estar aqui a filosofar sobre isso mas tem sempre efeitos positivos, tem sempre efeitos positivos.

Mas no início não, acho que não tivemos essa pretensão de, vamos fazer isto por um bem maior porque temos que trabalhar muito inclusão social em Albergaria-a-Velha, não, não foi. É claro que há sempre um sentimento e algumas nuances que a gente pode pensar nisso, por exemplo, olha a malta da Idade Maior, era engraçado participarem, eles vão gostar, é mais um projeto para eles se sentirem ativos, dinâmicos, claro que há sempre alguns pormenores que a gente pensa, olha é vantajoso para ali, mas não com essa ideia macro, digamos assim, de vamos fazer um projeto inclusão social, vamos fazer porque temos uma missão, não. Fizemos porque achávamos que era fixe, era divertido, que estávamos a trabalhar com pessoas e acima de tudo o que nos movia era trabalhar com pessoas, acho que pelo menos para mim, era trabalhar com as pessoas, estar com pessoas, sejam elas quais forem, eu gosto de trabalhar com pessoas diferentes, de conhecer as suas histórias, de conversar, de aprender com os mais velhos, de

aprender com os mais novos, de aprender com pessoas que não tem necessariamente a mesma cultura que eu e é isso que me fascina, é esse o carvão que me faz mexer, muitas vezes.

3. Quais poderão ser os intervenientes de um projeto comunitário, mais especificamente, do projeto Orquestra (In)quieta?

Em primeiro lugar, a envolvimento das associações é muito importante e é quase fulcral para o projeto ir a bom porto, digamos assim, pelo menos ir a bom porto da forma que vai, da dimensão que vai porque senão, de certeza que o projeto iria ser muito mais pequeno, iria ser muito mais frágil, não tenho dúvida nenhuma que a minha equipa não teria um suporte para conseguir aguentar porque, muitas vezes, temos que nos agarrar a essas associações e essas associações, muitas vezes, já têm um líder que muitas dessas pessoas já respeitam e que o ouvem e que levam em consideração as opiniões e as vontades dele, e que depois a partir dessas pessoas responsáveis pelas associações, nós conseguimos também trazer mais pessoas desses grupos e depois claro, agradecer todo o envolvimento que há das associações, quer desde os responsáveis pelo rancho cultural, pelo rancho etnográfico, por exemplo, todas as técnicas da ação social da APPACDM, que são incansáveis e que vão, que se disponibilizam para levar as carrinhas com as pessoas para os ensaios no teatro, elas próprias fazem horas extra para ir e sempre de sorriso e elas querem é estar lá e, por isso, há que agradecer.

Em relação às associações que participam, digamos que há duas formas de participação ou poderá haver uma forma mais coletiva e em nome de um grupo, que é o que acontece, por exemplo, com os ranchos, com o grupo de samba, que estão lá e estão a representar uma entidade, uma instituição, e depois há muitas pessoas que também que se inscrevem individualmente porque apenas querem participar e há um ensemble que nós costumamos trabalhar especificamente que são para esses músicos que se inscrevem individualmente, músicos ou não músicos também. Então quem participa são o rancho etnográfico e o rancho cultural, os Unidos de Vila Régia, que é um grupo de samba de Albergaria, uma bateria de samba, um grupo de utentes da APPACDM, que são pessoas portadoras de deficiência, um grupo em que geralmente, a grande maioria são miúdos, são crianças da comunidade cigana que residem na periferia de Albergaria nos acampamentos ciganos e que claro está, muito do trabalho, nós conseguimos chegar a eles também por causa duma instituição que é o Olá Ritmos, e que faz um trabalho de campo muitíssimo importante em Angeja com essa comunidade e um trabalho de tentativa de integração e é através do Olá Ritmos que nós também conseguimos chegar a essas pessoas porque senão, de certeza que nós não as teríamos, porque é o Olá Ritmos que pega neles e que tem que trazer de Angeja para Albergaria para ir para os ensaios no teatro, ensaios esses que são das 8 às 11 da noite e pronto, é toda uma logística que só é possível graças a colaboração de muita gente e da envolvimento dessas pessoas e vontade de se envolverem no projeto.

Em relação à Câmara, não posso de deixar de ter a minha gratidão por abraçarem este projeto, importa dizer que este é um projeto completamente financiado pela Câmara Municipal, embora seja uma aposta da Albergar-te, Associação Cultural, também é importante frisar isto,

foi desde sempre uma aposta da Albergar-te para integrar este projeto e o seu espetáculo final no festival Dos Modos Nascem Coisas.

4. Que tipo de perfil deverá ter uma pessoa que lidera projetos comunitários utilizando a música como meio de intervenção?

Na minha opinião, uma das coisas mais importantes para um líder, falando eu num ponto de vista muito humilde, é só a minha opinião, mas acho que realmente para desenvolver um trabalho como o que nós desenvolvemos, porque atenção nós temos um método de trabalho ou vários métodos de trabalho que usamos e não é a lei, há muita gente por aí fora que está a trabalhar bem, que trabalha até melhor que nós e que usa outros métodos de outra metodologia diferente e que é válida na mesma, mas da forma como nós trabalhamos, eu acho que das coisas mais importantes é capacidade de escuta, de ouvir o outro, escutar o que é que cada pessoa nos tem para dizer, o que é que cada pessoa nos tem para dar musicalmente, ou seja: tenho esta frase! O guitarrista trouxe isto! deixa ouvir aqui a história do senhor Lúcio quando era novo, acho que é das coisas mais importantes é ter capacidade e paciência para escutar, interiorizar e depois claro alguma paciência principalmente nas sessões, a trabalhar com pessoas, a trabalhar com grupos grandes é preciso ter muita paciência, muito jogo de cintura e muita capacidade de análise, quando eu digo análise, falo de análise de personalidade, saber conseguir ler o outro, ler a outra pessoa, conseguir ler traços gerais da personalidade através da escuta do seu diálogo, através do comportamento corporal da pessoa que muitas vezes nos diz muito, e quem estuda teatro etc. sabe que o comportamento corporal diz muito, senão tudo de como uma pessoa é e da forma como ela se comporta e depois é isso, consegues ler as pessoas para perceberes qual é a forma de chegares a elas, como é que eu tenho que lidar com aquela pessoa. Porque atenção, as pessoas são todas diferentes, e é por isso que eu digo que não há uma receita, não há metodologia certa porque aquela pessoa se eu for até um bocadinho mais duro, se mandar uma piada até leve a mal e se calhar há outra pessoa que eu sei que se for muito paciente, com falinhas mansas sei que aquilo não vai dar a lado nenhum e, de repente, até começa ele a minar o grupo e depois basta um começar a minar, começar a brincadeira, começar a querer destabilizar e destabiliza e se calhar há um ou outro que tu tens que ser mais direto e tens que ser mais assertivo e que se calhar há outro que, de repente, tu tens até que lhe mandar uma piada e o meter envergonhado em frente a toda a gente e ele aí já percebeu onde é que está e já percebeu o que é que queres fazer, mas se calhar há outra pessoa que se tu tiveres esse mesmo tipo de atitude bate porta fora e abandona o projeto, por isso é que eu digo, muita capacidade de ler o outro e perceber de que forma é que vamos abordar cada pessoa.

Do ponto de vista artístico, acho que uma coisa fundamental é a capacidade de amANHAR/desenrascar um ou dois instrumentos e conseguir desenrascar-se, no mínimo com algum instrumento harmónico. É importante, seja uma guitarra, seja um piano, eu acho que isso é mesmo muito importante, então quando falamos de meter coros à mistura, acho que é sempre importante na verdade. Depois quanto mais abrangência musical tu tiveres, ou seja, quanto mais eclético fores, muito mais proveitoso e muito mais riqueza tu podes trazer para os teus projetos porque senão, acho que podes ser muito bom a fazer uma coisa, mas se fores especializado, por

exemplo, na música tradicional, é bom, mas tu fazes dois, três, quatro, cinco projetos e a partir do quinto projeto a malta diz: epá, pois, até é fixe só que vamos chamar outro a ver se aquilo soa diferente.

5. Quais as estratégias utilizadas no processo de criação musical durante as sessões do projeto Orquestra (In)quieta?

Basicamente as sessões geralmente têm três fases, eu costumo dizer que têm três fases, a gente divide a coisa numa parte de quebra-gelo, conhecemos as pessoas, voltamos ao ativo, criamos empatia com elas e uma fase de escuta, de escutar o que eles têm para nos dizer, se forem músicos perceber o que é que eles nos podem trazer musicalmente, ouvir e gravar. Primeiro a escuta, perceber o que é que têm para nos dizer e analisar esse material, a segunda fase é uma fase de criação, é tentarmos através da escuta que fomos tendo, através do material que fomos desenvolvendo, o que ouvimos deles, que histórias, que músicas, que trechos etc. começar a construir coletivamente nas sessões com eles o material artístico, quando eu falo do material artístico vai desde as letras até à música, nós usamos tudo ou praticamente tudo e é feito por estímulos deles e muita coisa é construída por eles, atenção, acontece chegar um Senhor Castanheira, tenho aqui a música e a letra. Fez e depois, obviamente, nós fazemos um arranjo para aquilo soar mais a Orquestra (In)quieta, porque nós consideramos que neste momento a Orquestra (In)quieta tem um tipo de som. Fazemos nesta fase também jogos de números, pegamos números das portas das casas, pegamos nos números favoritos deles, pegamos nos números das datas de nascimento etc. e, de repente, construímos compassos, construímos os compassos que vamos fazer uma música, que é um compasso misto com um 5 e um 7 e a partir daí, vamos desenvolver um ritmo para uma melodia, que ainda não existe, agora vamos fazer mais um jogo e um exercício para descobrirmos que notas vamos dar aquela melodia e aí tudo surge a partir deles, o processo é todo assim e aí temos a parte da criação.

Depois temos uma terceira fase que é a parte da prática, de ensaiar. Importa dizer que estas três fases são feitas de forma parcelar, ou seja, nós até estas três fases, a escuta, a criação e o início da prática, ou seja, as coisas já estão construídas e agora vamos cantar isto, mas vamos cantar afinado, agora vamos ensaiar a sério, pronto. Essas três fases são feitas parcelares, ou seja, estão os grupos divididos e para ter uma noção, nós trabalhamos isoladamente com o grupo dos utentes da APPACDM, trabalhamos isoladamente com grupo da comunidade cigana, trabalhamos isoladamente com o grupo de samba, também trabalhamos depois isoladamente com um ensemble onde entram os músicos e os não músico e nesses músicos e numa sessão dizemos: há duas salas, e agora vamos trabalhar com os músicos para aqui, vamos trabalhar com os não músicos para ali. Acontece que dividimos também, muitas vezes, em três, os músicos vão para um lado ou, por exemplo, o ensemble de guitarras e cordas vai para outro e os sopros e teclas vão trabalhar para outro, todos com monitores diferentes. E essas três fases são parcelares, por grupos e vamos fazendo e aí, muitas vezes, nós numa manhã decidimos com a Idade Maior que vamos falar deste tema e já criámos uma quadra e à tarde vamos trabalhar com outro grupo e dizemos: olha o grupo da Idade Maior fez isto, que é que vocês acham? Agora nós já temos este texto, vamos acrescentar qualquer coisa. E muitas vezes eles nem se

conhecem, nem estão juntos, mas já estão a desenvolver todos o material criativo de todos, ou seja, no final aquilo não tem autor, ou seja, o autor é toda a gente.

Então depois dessas três fases, que acontecem durante duas semanas, mais ou menos, em que a nossa equipa anda de manhã, tarde e noite sempre a ir a um grupo, existe o ensaio tutti, ensaios no teatro que decorrem três dias antes do festival, são três dias consecutivos, são três noites, são três horas de ensaio, ensaios muito cansativos com 100 pessoas, no palco do Cineteatro Alba e com uma logística enorme onde tudo tem de estar por estrados, senão ninguém nos vê e aí é a quarta fase que eu digo que é a última, ou seja, é a prática também mas em conjunto onde, na verdade é altura em que todos os intervenientes começam a perceber no que é que aquilo vai dar. Depois é nessa altura que se junta a puzzle todo, eles nunca sabem bem o que é o início ou o fim antes deste momento.

6. Como é que o projeto Orquestra (In)quieta poderá contribuir para a integração de diferentes comunidades díspares?

Pode sim. Enquanto que nos dois primeiros anos foi muito nesta base, fazia-se porque nós queríamos fazer e gostávamos, as pessoas gostavam, nós percebemos que a partir do primeiro ano aquilo foi um furor, as pessoas adoravam, estavam sempre a perguntar quando é que fazemos outra vez, o público adorava aquele espetáculo, quer a nível performativo, quer a nível musical. Tivemos todos os anos a revista galega de teatro no festival sempre a fazer grandes críticas, há dois anos atrás fizeram uma reportagem só sobre a Orquestra (In)quieta e tivemos sempre assim menções que nos deixam muito satisfeitos e com um quentinho grande no coração.

Embora tenha começado assim, no entanto, hoje em dia, e digo se calhar a partir do terceiro ano, quarto ano da Orquestra, eu considero que a Orquestra, neste momento, se possa dizer que, para além de um projeto comunitário já pode ser considerado também um projeto de inclusão social. E neste momento nós já pensamos nisso, já pensamos muito nisso, não só na parte artística, não só na parte daquelas pessoas, mas nas pessoas que vamos envolver, quem são as pessoas que estão desfavorecidas? Quem são as pessoas que estão sempre esquecidas? E só a partir do quarto ano só começamos a introduzir também 18/19 utentes da APPACDM, temos também pessoas da comunidade cigana que vivem nos acampamentos ciganos de duas freguesias da periferia de Albergaria e já houve essa preocupação de ainda envolver mais grupos e não só não envolvemos mais, porque não tivemos possibilidade, porque o palco era muito pequenino e já não conseguimos pôr mais pessoas e para pôr os utentes APPACDM o palco é gigante, temos que fazer um segundo palco cá em baixo feito com estrados, para subir ao segundo palco temos que meter rampas por causa das cadeiras de rodas etc. é uma logística muito grande. E neste momento só não temos mais porque temos mais associações, por exemplo uma delas, que é o Aconchego de Albergaria que é uma associação que acolhe miúdos órfãos e outras crianças, e queríamos envolver, mas ainda não foi possível por uma questão de espaço e dimensão. Neste momento conta com 100 pessoas assim do grupo geral e pronto, acho que respondi à tua pergunta que é, no início não estava com essa pretensão e agora temos esta preocupação e foi uma coisa natural atenção, foi a meio do processo que nós percebemos: epá

nós já fazemos isto, mas nós podemos ainda chegar a mais gente e ainda podemos fazer mais e ainda podemos tornar este projeto mais importante. E foi no sentido de que se calhar há pessoas que até precisam, entre aspas, não quero de todo ser presunçoso e arrogante, mas que precisam de nós ou ficariam felizes se nós as abraçássemos. A verdade é essa, os utentes APPACDM neste momento entram e passam o ano a falar daquilo, as monitoras ligam, eles só falam daquilo, a gente chega lá no ano a seguir e é a mesma coisa. Por exemplo, os miúdos dos acampamentos ciganos é a mesma coisa, as técnicas de ação social dizem: ai! foi espetacular, ainda hoje eles falam do Luís, dos David's. E foi uma mutação, uma metamorfose ao longo dos tempos, mas como foi um processo muito natural, para nós também foi um abrir de mentalidade ao longo do tempo.

7. Considera mais importante a parte do processo de criação e exploração musical decorrente das sessões realizadas em grupo ou a parte da apresentação final? Porquê?

Na minha opinião, é impossível dissociar uma da outra, não faz sentido dar prevalência ou primazia ao processo em detrimento do produto final ou dar primazia ao produto final em detrimento do processo, acho que isso não pode acontecer, nem pode imperar uma coisa de tal maneira, ou seja, daí a dificuldade disso que é nós termos presente que as duas coisas têm que estar equilibradas, para nós tanto é importante o processo, o processo das sessões, que seja um processo prazeroso, que seja um processo profícuo para as pessoas, que as pessoas sintam que valeu a pena, que se enriqueceram, que fizeram novas amizades, que passaram um bom momento, que se divertiram, que ganharam conhecimento porque nós também tentamos isso, pois não queremos ser animadores de velinhos, entre aspas, passo a expressão. Não queremos uma coisa que seja só para ser lúdica, também não é isso, queremos que seja divertida, queremos que seja lúdica, mas queremos que tenha substância, queremos que as pessoas levem para casa alguma coisa, que é o que eu costumo dizer que é o que fica: fazemos isto, fazemos isto, fazemos isto, ok! Mas o que é que fica? O que é que ficou? E muitas vezes ficou: ah! as pessoas passaram um bom momento... pronto, é válido, mas para mim, para a Orquestra (In)quieta e para os objetivos que nós, equipa da Orquestra temos em mente é pouco, não queremos de todo que isto seja só um projeto para as pessoas passarem o tempo. E depois há outra coisa que é, não podemos querer que o processo seja espetacular, seja valioso, importante e depois que a apresentação final seja uma coisinha, e aí é que está a dificuldade e que se calhar nós ainda não chegamos lá, provavelmente, mas pelo menos achamos que estamos nessa busca, nessa incessante busca de tentar encontrar esse tal pináculo que, provavelmente, nunca vai existir, esperamos nós, porque é sinal que queremos mais, que ambicionamos sempre mais e mais, mas que o produto final também que seja, do ponto de vista artístico, uma coisa boa, uma coisa com sumo, que se aproveite.

Metaforicamente, a nossa batalha é essa, é tentar que o produto final, ou seja, que os espetáculos não sejam mais uma coisinha tipo: ah! que lindo, olha os deficientes, olha como eles se divertem, estão todos felizes! Mas atenção, volto a dizer, isso é válido, e é muito valioso, eu acho que mais vale fazer um projeto em que ele seja pela diversão do que não fazer nada, mas aqui a nossa batalha é isso, é que aquilo seja dessa forma para que eles realmente estejam

contentes a fazer aquilo, mas depois quem vê, se for a ver do ponto de vista artístico diz: epá, fogo, isto é fixe, isto é razoável, está competente. Isto porque vejo noutros processos de outras pessoas que, muitas vezes, quando a malta é muito especialista artisticamente, aquilo acaba por musicalmente ser bom e musicalmente até é interessante, mas se formos ver o processo, vemos que foi uma coisa penosa, foi uma coisa de chegar lá e ensaiem isto, vai isto, e vemos que não houve troca, não houve partilha nenhuma, não houve troca de conhecimento. E também há o contrário, que muitas vezes se vê, com pessoal que por exemplo são animadores ou animadoras socioculturais, alguns, não estou a dizer que são todos, alguns animadores socioculturais, alguns técnicos sociais, que depois se metem neste campo porque sabem umas coisinhas de música ou de teatro e que pronto, o processo até é interessante, eles divertem-se, é muito prazeroso para eles, eles estão ali divertidos, mas depois a apresentação final, lamento muito, mas tipo deixa muito a desejar ou tipo não me interessa. Pode ter a parte emocional, olha como aquilo foi bom para eles, como eles estão felizes, mas a parte artística também é importante e no meu trabalho é sempre esse o meu grande foco, a minha grande batalha e é um ponto que trabalhamos para lá chegar, para nos diferenciarmos de alguma forma, que sejas bom numa parte e sejas bom na outra e eu acho que aqui é que está o cerne da questão, esta dificuldade de teres competências num lado e teres competências no outro.

8. Qual o impacto do projeto Orquestra (In)quieta na cidade de Albergaria-a-Velha?

Quanto aos impactos e os indicadores concretos é difícil de avaliar, porém há muitas coisas que nós conseguimos avaliar que é quando tu, passado três meses ou quatro meses passas na rua e vais à pastelaria, e vais à papelaria ou vais ao mercado e dizem: ai o projeto, e então quando é que fazem aquilo, olha vocês deviam era fazer mais vezes ao ano aquele espetáculo, ai é tão bom, e quando tu encontras pessoas que são familiares daquelas pessoas que são portadoras deficiência e dizem: ai olha o Zé! você nem sabe, ainda hoje ele fala naquilo e os David's, quando tu tens um presidente da Câmara que em todos os seus discursos afirma que a Orquestra (In)quieta é um projeto único, um dos projetos únicos no país e é o projeto mais relevante em Albergaria-a-Velha, claro que isto depois tem sempre uma conotação política, vale o que vale, mas são factos. Quando tu tens as pessoas da própria Orquestra que falam nisso o tempo todo e que muitas vezes me ligam: oh David, para este ano já tenho aqui uma ideia, podemos por na quinta de Beethoven e no pica do sete e muitas das pessoas pedem-nos afincadamente que a Orquestra seja um projeto anual regular, eu acho que isto já pode dizer muito.

Ainda nos impactos, quando tu tens os próprios músicos no mesmo grupo e a trabalhar um conteúdo no geral, alguns deles profissionais, músicos que são rodados e tens músicos amadores que tem vergonha de tocar e dizem que não conseguem fazer nada, e tu tens que motivá-los, tu tens que lhes trazer qualquer coisa, não os podes pôr a tocar o dó e o sol e a tocar as Pombinhas da Catrina, por exemplo, tens um músico de rock, um músico de heavy metal que, de repente, te diz: epá, fogo, foi graças à Orquestra que eu descobri que existe uma escala hispano-árabe e que a pentatónica pode ser acrescentada por uma relativa, que se calhar para nós são coisas básicas mas que eles sentiram que aprenderam, e isso é muito bom que é tipo tu

perceberes que tanto as pessoas que não tocam, tanto do lado emocional como do lado de conhecimento artístico que há resultados, que há interesse, que as pessoas sentem que realmente ficou alguma coisa, e eu continuo a frisar porque gosto da questão do ficou, e é esse ficar que eu gosto quase de filosofar, mas que é uma coisa muito concreta, o que é que a pessoa aprendeu? O que é que a pessoa reteve dali para além dos abraços, dos sorrisos? Isso é bom, os abraços e os sorrisos, mas pronto, para mim é pouco sinceramente, eu nunca vi tantos abraços e sorrisos como num estádio de futebol, ok? Abraços e sorrisos podem vir de muitos lados.

Acho ainda que é notório quando tu tens uma revista galega de teatro específica numa disciplina artística e que é muito conceituada em Espanha, em que os dois diretores da revista são gente muito culta, que vê espetáculos a torto e a direito, sabem de teatro, sabem fazer crítica e que dizem que o projeto é fantástico, os próprios artistas Dos Modos Nascem Coisas quando vão lá, músicos de jazz, músicos jazz conceituados, músicos do free jazz que, de repente, veem a orquestra e dizem que aquilo é um projeto interessantíssimo.

Entrevista n.º 6 – David Calhau (Orquestra (In)quieta)

- Data da Entrevista: 26 de março de 2021
- Entrevistador: Luís Carvalho
- Tipo de Entrevista: semiestruturada, online
- Hora de Início e de Fim: 14:30h – 15:07h
- Duração da Entrevista: 37 minutos
- Nota Biográfica do entrevistado:

Iniciou os seus estudos em música aos 6 anos, em piano e flauta transversal, no Conservatório de Música da JOBRA, onde mais tarde concluiu o 8º grau de percussão. Tem formação em teatro. Em 2014 conclui a Licenciatura em Gestão Hoteleira no Instituto Superior de Administração e Gestão do Porto, assim como o curso de Pagadores de Banca de Casinos (Turismo de Portugal), função esta que tem vindo a exercer até à data. Frequentou o 9º curso de Animadores Musicais (workshop leaders) e começa a desenvolver trabalhos comunitários e de inclusão social através da música, destacando-se a Direção Artística da Orquestra (In)quieta, em Albergaria-a-Velha. É músico no projeto Crassh e Quando Sais à Rua e desde 2015 assume funções de produtor executivo e gestor financeiro na WeTumTum – Ass.Cultural Des. Artístico.

1. Como define a Orquestra (In)quieta e de que forma evoluiu a mesma ao longo dos anos, no que diz respeito ao seu envolvimento com a comunidade e crescimento enquanto projeto?

Definir o que é a Orquestra (In)quieta é sempre um desafio, porque se inicialmente partiu muito da minha vontade e do David Valente de fazer alguma coisa com a comunidade, depois de termos começado a trabalhar a música com a comunidade, achámos que fazia sentido fazer isso em Albergaria-a-Velha e partiu muito dessa vontade, mas quanto a definir a Orquestra acho

que, pronto, é um projeto comunitário porque envolve a comunidade e o ponto de partida é esse, mas na forma como nós trabalhamos fazemos questão que esta seja também um bocadinho de cada pessoa que faz parte dela e que as pessoas deixem lá um bocadinho delas e das suas ideias, das suas opiniões, da sua criatividade, da sua música quando é o caso, porque há quem seja músico e faça parte da orquestra, há quem tenha apenas gosto pela música e queira aprender qualquer coisa e, por isso, definir a Orquestra diria que é um espaço aberto, uma partilha sobretudo, é um espaço de partilha e de criação com a comunidade de Albergaria-a-Velha.

A evolução a nível de quantidade de pessoas tem sido mais ou menos regular ao longo das várias edições, diria que em média temos 100 pessoas, chegámos a ter 120, outras edições com 80. Acho que sobretudo, a evolução fez-se pelo número de entidades que foram participando, porque contamos sempre com entidades de Albergaria como os ranchos folclóricos, o grupo de samba por exemplo, e também com pessoas individuais que querem participar na Orquestra, e acho que se inicialmente era mais um projeto que para nós fazia sentido fazer, depois foi-se tornando algo que fazia sentido para a comunidade em Albergaria, ou seja, incluir por exemplo a comunidade cigana que é um grupo mais sensível e que se calhar mais isolado e que fazia sentido que entrasse na Orquestra ou, por exemplo, os utentes da APPACDM, então a evolução tem sido por aí, foi tornar um projeto mais social e que permite às pessoas ter essa oportunidade de experienciar um concerto, de estar em palco e criar.

2. O modelo e práticas da Orquestra respondem às necessidades sociais e problemas sociais da comunidade de Albergaria-a-Velha?

Quando começámos acho que não houve essa preocupação, havia mesmo a vontade artística de fazer um projeto com essas dimensões e com as pessoas da nossa terra, mas depois disso foi surgindo, e sim começou a fazer sentido ter mais essa preocupação social, de inclusão, de união e partilha entre os diferentes grupos em Albergaria e acho que agora sim, podemos dizer que é um projeto que tem um cariz social e de integração na comunidade de Albergaria.

3. Quais poderão ser os intervenientes de um projeto comunitário, mais especificamente, do projeto Orquestra (In)quieta?

A ideia tendo surgido de mim e do David Valente, sendo que foi muito importante neste caso a Albergar-te, associação cultural, porque foram eles que, de alguma forma, acreditaram em nós e que impulsionaram este projeto para acontecer no festival Dos Modos Nascem Coisas, isto claro com o apoio do Município de Albergaria-a-Velha, que também tem, continuamente, acreditado e insistido em nós para que o projeto aconteça.

A Albergar-te, nesse caso foi importante naquilo que é a logística da nossa estrutura, para que a Orquestra aconteça, no contato com as entidades ou mesmo em organizar as coisas para que as pessoas individualmente venham até nós e consigamos trabalhar com todas essas pessoas, pois estamos a falar num projeto que envolve 100 pessoas e há toda uma logística que não poderia acontecer sem o apoio da Albergar-te e da Câmara.

Assim, respondendo à questão, os grupos que têm vindo a participar são os dois ranchos, os dois ranchos de Albergaria, o grupo de samba, mais recentemente através do Olá Ritmos, então, tivemos a integração da comunidade cigana de Albergaria, temos os utentes da APPACDM, já tivemos a participação de bandas filarmónicas numa primeira edição, mas depois por questões logísticas e de agenda deles nem sempre foi possível contar com a participação deles e ainda pessoas a título individual, bandas de rock, bandas de garagem, toda a malta que tem algum gosto pela música.

Também procuramos que haja uma aproximação entre as diferentes entidades, que também passa primeiro, por elas darem a conhecer o trabalho delas, não é, porque se calhar há pessoas que nem ligavam assim aos ranchos e de repente até se mostram interessadas, e acreditamos que isso pode reforçar a longevidade desses projetos em Albergaria. E depois também o cruzamento artístico entre as coisas porque a malta dos ranchos por exemplo está muito habituada ao folclore e de repente nem percebe que o cavaquinho pode integrar uma cena com o samba, não é, e esse cruzamento de áreas artísticas também é importante. Na Orquestra, de repente, pegamos num tema tradicional e temos um grupo de samba por trás, isso até mesmo para o povo é aquela confusão agradável de misturar todas aquelas linguagens.

Para chegar aos intervenientes, normalmente, é através da boa maneira do passa a palavra, utilizando muitas vezes as redes sociais, como hoje em dia é o que faz sentido, quando não estamos a falar de entidades que já estão organizadas e que é mais fácil através de lá, partilhar o acontecimento e fazer as pessoas vir até nós, utilizamos muito os contactos diretos entre amigos, passa a palavra, e depois ao longo do tempo acho que a Orquestra também foi ganhando forma e destacando-se as pessoas que de um ano passam para o outro, já se preocupam em saber o que é que vai acontecer, se vai haver, se não vai, acho que isso, naturalmente, depois das coisas estarem a acontecer, essa proximidade também acontece de forma mais natural.

Dentro dos intervenientes contamos também com uma equipa técnica que faz parte do apoio artístico ao grupo e temos necessidade de ter esta equipa porque acho que acontece por 2 motivos, por uma questão logística claramente, quando falamos de trabalhar com tantas pessoas há sempre a necessidade de alargar a nossa equipa para chegarmos às pessoas e para ter essa capacidade de trabalho e depois também por questões técnicas, acho que quando trabalhamos com a comunidade é importante sermos multidisciplinares e às vezes faz mais sentido trazer um guitarrista ou um baixista que vai ter competências que eu não tenho como percussionista, para alargar os nossos meios para a construção do espetáculo e também muito no sentido de dar oportunidade às pessoas de trabalharem com outros músicos, porque se for sempre eu e o David Valente mesmo que a nossa linguagem mude e o processo de trabalho vai-se alterando, portanto achamos que é bom trazer novas músicas, novas ideias, malta com outro ponto de vista porque isso também vai construir a Orquestra, é isso que vai permitir que ela aconteça ao longo do tempo e sempre a renovar-se mas, ao mesmo tempo, a manter as pessoas interessadas em continuar a estar ano após ano. Acho que apesar de nós termos a nossa equipa estabelecida, acho que quando se inicia um projeto de Orquestra, sem dúvida há pessoas trazem mais valias e ainda por cima quando há uma continuidade, temos pessoas que ao longo das 5 edições participaram sempre na Orquestra, por isso, sem dúvida que podemos contar com elas para questões mais de responsabilidade, orientação dos grupos, de apoio nessa logística toda e acho

que acaba por acontecer também uma coisa que é interessante, porque muitas vezes no início do projeto de uma nova edição já nos chegam com material, com ideias, com músicas e acho que passa muito por aí, para além de contarmos com eles para o momento de exploração e para a criação, pois também sabemos que eles já estiveram um ano a pensar naquilo tudo, por isso eles, por iniciativa própria já acabam por trazer coisas novas e contribuir logo desde início para o que vai ser espetáculo desse ano.

4. Que tipo de perfil deverá ter uma pessoa que lidera projetos comunitários utilizando a música como meio de intervenção?

Como disse acho que serem multifacetados é sempre fundamental para trabalhar com um projeto desta dimensão e que ter a capacidade de apoiar o grupo das guitarras ou o grupo que está a cantar, também a parte mais criativa de percussão corporal, até a parte cénica, quanto mais conseguires abrir o leque de opções de trabalho melhor e depois acho que tem muito a ver com a parte que eu digo, que é a sensibilidade, quando falamos de comunidade e de trabalho com muita gente acho que deverá existir sensibilidade na comunicação porque temos de ter a capacidade de perceber que não somos todos iguais, não é, e quando fazemos questão que as pessoas se sintam envolvidas no projeto e que partilhem também um bocadinho do que elas são, é preciso às vezes saber retirar isso das pessoas, outras vezes balizar o que as pessoas dão porque há pessoas que exteriorizem imenso e é preciso controlar isso, porque tem que haver espaço para todos e essa sensibilidade para que a mensagem seja correta, seja adaptada a cada um e porque há pessoas que tem mais facilidade de sair da zona de conforto e outras não. É tudo muito sobre a comunicação, sobre capacidade de gestão de pessoas e acho que passa muito por aí.

5. Quais as estratégias utilizadas no processo de criação musical durante as sessões do projeto Orquestra (In)quieta?

Desde do início que eu e o David Valente e depois as pessoas que foram trabalhando connosco, sempre fizemos questão de não chegar lá com as ideias definidas, uma pauta, e isso é válido, podes trabalhar dessa forma mas nós sempre tentámos incutir o processo contrário, ou seja, as primeiras abordagens, as primeiras sessões é sempre de partilha, de conhecimento das pessoas e depois nós fazemos muito esse trabalho de, ok isto faz sentido, aquilo faz sentido, e vamos recolhendo essas informações para às vezes, mesmo sem que se apercebam, são as pessoas que estão a criar o espetáculo e infelizmente quando falamos de tanta gente não conseguimos misturá-los sempre em todos os momentos, por isso também tem que haver essa preocupação e, ok trabalhamos com a Idade Maior mas o que saiu dali também vai ter que chegar ao que não são músicos, o que trabalhamos com o ensemble de músicos vai passar para os músicos do rancho porque tem que haver esse cruzamento de ideias e porque não há a possibilidade de trabalhar com todos a toda a hora. Depois de todo esse trabalho de quebrar o gelo, das pessoas se sentirem à vontade para partilharem, para começarem a envolver-se, parte muito de dinâmicas em que as pessoas, muitas vezes, não se apercebem, mas utilizam jogos e

dinâmicas que são de fácil acesso e fácil interpretação que depois nos ajudam a criar, por exemplo, um *pattern* rítmico, e mesmo coisas melódicas, a própria letra das músicas que, normalmente, ou parte de uma história que alguém trouxe ou parte das conversas e até disparates que surgem. Lá está, é pegar nessas peças todas sempre num contexto muito relaxado e de exploração, parte muito da exploração e de criar esse fio condutor que nos leva ao espetáculo final.

6. Como é que o projeto Orquestra (In)quieta poderá contribuir para a integração de diferentes comunidades díspares?

Sim, sem dúvida que sim, sendo que temos dois pontos de vista, há a integração dessa parte mais social e a oportunidade para grupos mais isolados como a comunidade cigana e os utentes da APPACDM, onde o facto de estarem em palco com outras pessoas a participar numa atividade que se calhar antes não pensavam que podia acontecer, é uma das grandes preocupações da Orquestra, mas acho que também há outro lado, por exemplo, a questão do isolamento das pessoas mais velhas ou mesmo até criar novas perspetivas, porque acontece que o músico até toca guitarra e que de repente na Orquestra vai tocar *cajon* e que no ano a seguir chega e quer tocar outra vez *cajon*, por isso nós queremos acreditar que essa partilha acontece, a comunidade de Albergaria é pequena, mas a verdade é que as pessoas não se conhecem e queremos acreditar que a partir dali se estabelecem novos contactos, novas amizades e que essa partilha permite alargar o nosso conhecimento sobre a comunidade de Albergaria. Se por um lado, o ponto de vista dessas comunidades e grupos específicos passa muito por lhes dar a oportunidade de ter uma experiência artística, o mesmo acontece com essas pessoas que se calhar nunca pensaram estar em palco a cantar, a tocar e mesmo quando são músicos, acho que não é só a preocupação de, ok vamos fazer um espetáculo com a comunidade, não, também há a preocupação de acrescentar alguma coisa mesmo que para um músico que está habituado a tocar rock ou *metal*, ok, vamos pô-lo a tocar um compasso diferente, vamos fazê-lo conhecer uma escala que ele se calhar não sabia que existia, por isso a preocupação passa sempre, independentemente do background que as pessoas tenham como músicos ou não, que a Orquestra acrescente alguma coisa e que não seja só um momento de muita gente em palco e aí que bonito, que incluam toda a gente.

7. Considera mais importante a parte do processo de criação e exploração musical decorrente das sessões realizadas em grupo ou a parte da apresentação final? Porquê?

Quanto ao processo e apresentação final, eu não gosto muito de distinguir as coisas, ou seja, de elevar uma em relação à outra, acho que estão lado a lado acima de tudo e pronto, o processo tem mais a parte de social de nos conhecermos uns aos outros, da comunicação, de todo aquele processo de construção e de criação, acho que essa é a parte principal e o grande desafio da Orquestra, porque se chegássemos com o trabalho já feito não havia todas essas relações que para nós é fundamental, mas não deixa de ser importante a apresentação final porque é um bocado a celebração do processo, ou seja, se durante o processo de criação estamos

ali fechados e só uns para os outros, o momento da apresentação final também é fundamental porque as pessoas vão ter a oportunidade de estar em frente a um público de 400, 500 pessoas e é aí que nós pedimos que elas se divirtam, que quebrem barreiras, que quebrem preconceitos e aí é a verdadeira experiência final que depende claramente do processo, mas que não é nem mais nem menos importante, no meu ponto de vista.

8. Qual o impacto do projeto Orquestra (In)quieta na cidade de Albergaria-a-Velha?

Não há assim critérios muito definidos e concretos para avaliar o impacto da orquestra, acho que isso é uma coisa que naturalmente vamos sentindo, seja durante o processo, seja no fim e depois quando temos o *feedback*, seja do público, seja das pessoas que querem mais, que propõem até que projeto seja regular e anual e que vá acontecendo ao longo do ano. Acho que o impacto se mede sobretudo através desse *feedback* das pessoas, mas acho que, de alguma forma, se a Câmara e a Albergaria-te continuam a apostar no projeto e fazem questão que seja um bocadinho a bandeira do festival Dos Modos Nascem Coisas, sendo o concerto de sábado à noite, do dia principal digamos assim, acho que também podemos dizer que tem sido bem-sucedido.

Acontece também a questão do público que acaba por se tornar regular e já tem aquela referência de espetáculo, seja porque tem pessoas conhecidas em palco, e muitas vezes eu posso ir ver e, de repente, estou a ver a minha avó em palco e claro foi uma coisa que nunca imaginei, então já faço questão de ir ver e já me torno crítico porque já digo, aí aquele tema do ano passado era mais fixe, aí este ano foi mais rock, aí faltou aqui um bocadinho de não sei o quê. As pessoas já se habituaram a ver as pessoas da comunidade em palco e isso desperta aquele interesse, depois um ano estão no público e no ano a seguir se calhar já se sentem desafiadas, ok vou participar também, vou me divertir porque é sobretudo isso que nós procuramos, que as pessoas venham, que se libertem e que passem um bom momento.

Apêndice B: Modelo de questionário utilizado nesta dissertação

O presente questionário insere-se num projeto de investigação que visa a obtenção do grau de Mestre em Ciências da Educação, na área de especialização em Animação Sociocultural, ministrada na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, cujo tema é: Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário: um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta. Com a aplicação do presente questionário pretende-se recolher informação sobre a opinião que os elementos constituintes da Orquestra (In)quieta têm, relativamente à Orquestra e às suas práticas, para caracterização da mesma e, posteriormente, comparar as informações recolhidas e extrair daí conclusões. Importa ainda referir que este questionário está relacionado com o segundo objetivo da investigação em causa, nomeadamente: “Comprovar se o projeto comunitário Orquestra (In)quieta se constitui como um projeto de Animação Musical”.

O presente questionário é anónimo e todas as informações contidas são de total confidencialidade, uma vez que se destinam a uma investigação. Obrigado pela disponibilidade e participação.

1. Género:

Masculino	Feminino

1.2. Idade:

1.3. Profissão Atual:

1.4. Habilidades Musicais (pode selecionar mais do que uma resposta):

Sou músico profissional	
Sou músico amador	
Tenho Formação Musical	
Toco um instrumento	
Não toco nenhum instrumento	
Sou cantor/cantora	
A música é simplesmente uma ocupação (hobby)	

Informação: no conjunto de perguntas que se segue, o participante deverá responder numa escala de 1 a 5, sendo que a mesma tem a seguinte leitura:

1 – Discordo plenamente; 2 – Discordo em parte; 3 – Não concordo nem discordo

4 – Concordo em parte; 5 – Concordo plenamente

2. Considera importante a criação de projetos comunitários através da música, como o projeto Orquestra (In)quieta?

1	2	3	4	5

3. Participar no projeto comunitário Orquestra (In)quieta significa:

	1	2	3	4	5
Criação de novas relações interpessoais					
Conhecer novos grupos					
A experiência					
Conviver com novas pessoas					
Partilha de conhecimento					
Participar com as minhas ideias no processo de criação musical					
Tocar em grupo					
Partilhar histórias pessoais					
Aprender novos conceitos musicais					
Realizar um concerto final					

3.1. Outra opção que considere importante:

4. Com a participação neste projeto sentiu-se, de alguma forma, mais acolhido pela comunidade em que está inserido, na medida em que:

	1	2	3	4	5
A OI contribui para a inclusão de todos os participantes					
A OI valoriza a interação entre os diferentes grupos participantes					
A OI permite conhecer novas realidades sociais					
A OI respeita o saber escutar/ouvir					

5. Que competências pessoais e grupais adquiriu no final de cada sessão de trabalho e de cada projeto da Orquestra (In)quieta?

	1	2	3	4	5
Autoestima					
Concentração					
Trabalho em equipa					
Autonomia					
Responsabilidade					
Gestão de conflitos					
Relacionamento interpessoal					
Criatividade					
Saber ouvir					
Motivação					

5.1. Outra opção que considere importante:

6. Participa todos os anos na Orquestra (In)quieta?

Sim	Não	Quase Todos

6.1. O que o/a motiva a participar na Orquestra (In)quieta?

	1	2	3	4	5
Criação de novas relações interpessoais					
Conhecer novos grupos					
A experiência					
Conviver com novas pessoas					
Partilha de conhecimento					
Participar com as minhas ideias no processo de criação musical					
Tocar em grupo					
Partilhar histórias pessoais					
Aprender novos conceitos musicais					
Realizar um concerto final					

6.2. Outra opção que considere importante:

7. Considera mais importante a parte do processo de criação e exploração musical decorrente das sessões realizadas em grupo ou a parte da apresentação final?

Processo	Apresentação Final	Penso que deve haver um equilíbrio entre as duas partes

7.1. Porquê?

Apêndice C: Consentimento informado, livre e esclarecido para participação em investigação

Modelo

CONSENTIMENTO INFORMADO, LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM INVESTIGAÇÃO de acordo com a Declaração de Helsínquia¹ e a Convenção de Oviedo²

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorrecto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Título do estudo: Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário: Um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta.

Enquadramento: No âmbito do mestrado em Ciências da Educação, ramo de especialização em Animação Sociocultural da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Escola de Ciências Humanas e Sociais, realizar-se-á uma dissertação no campo da Animação Musical, Animação Sociocultural/Desenvolvimento Comunitário, tendo como orientadores o Prof. Dr. Marcelino de Sousa Lopes, o Prof. Dr. Victor Ventosa e o Prof. Dr. Rui Fonte.

Explicação do estudo: A presente investigação, de tipo qualitativo, utilizará as seguintes técnicas de recolha de dados: entrevistas semiestruturadas direcionadas aos formadores/promotores do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, de modo a recolher informação mais detalhada e incisiva sobre o projeto em estudo e direcionadas a pessoas da área da Música na Comunidade, que trabalham com projetos comunitários em contexto nacional. Para tal irá ser usado o método de gravação de imagem e/ou som autorizado pelos inquiridos. As entrevistas terão aproximadamente a duração entre 30 minutos a 1 hora. Irá ainda ser aplicado um questionário aos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta. O método de difusão do questionário será por via internet, através de um formulário online que terá aproximadamente 5 minutos de duração. Comprometo-me a destruir as gravações após as entrevistas estarem concluídas.

Condições e financiamento: Neste estudo de caso não há pagamentos de deslocações por conta de outrem. Como investigador voluntário neste tema suportarei todas as despesas, que posso identificar como mínimas. Este estudo merece o parecer favorável da Comissão de Ética da UTAD. Não serão violadas nenhuma lei de confidencialidade e anonimato e os dados recolhidos serão utilizados para, somente, este fim académico.

Confidencialidade e anonimato: Como investigador no contexto académico garanto a confidencialidade e o anonimato da informação recolhida dos intervenientes da Orquestra (In)quieta através do questionário proposto, remetendo-a apenas para a elaboração do estudo de caso da mesma dissertação. No que diz respeito aos inquiridos no estudo por entrevista semiestruturada, informo que os mesmos autorizam tanto a divulgação do seu *curriculum vitae* como o próprio nome na investigação, sendo que os poderei mencionar ao longo do documento oficial que irá servir como dissertação de mestrado.

Grato pela atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Luís Filipe Ventura Carvalho
913970208 / luisfilipecarvalho0541@gmail.com

Assinatura/s: 

-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela/s pessoa/s que acima assina/m. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pelo/a investigador/a.

Nome:

Assinatura:

Data: /..... /.....

¹ http://portal.arsnorte.min-saude.pt/portal/page/portal/ARSNorte/Comiss%C3%A3o%20de%20C3%89tica/Ficheiros/Declaracao_Helsinquia_2008.pdf

² <http://dre.pt/pdf1sdip/2001/01/002A00/00140036.pdf>

Consentimentos Assinados

CONSENTIMENTO INFORMADO, LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM INVESTIGAÇÃO de acordo com a Declaração de Helsínquia¹ e a Convenção de Oviedo²

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorrecto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Título do estudo: Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário: Um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta.

Enquadramento: No âmbito do mestrado em Ciências da Educação, ramo de especialização em Animação Sociocultural da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Escola de Ciências Humanas e Sociais, realizar-se-á uma dissertação no campo da Animação Musical, Animação Sociocultural/Desenvolvimento Comunitário, tendo como orientadores o Prof. Dr. Marcelino de Sousa Lopes, o Prof. Dr. Victor Ventosa e o Prof. Dr. Rui Fonte.

Explicação do estudo: A presente investigação, de tipo qualitativo, utilizará as seguintes técnicas de recolha de dados: entrevistas semiestruturadas direcionadas aos formadores/promotores do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, de modo a recolher informação mais detalhada e incisiva sobre o projeto em estudo e direcionadas a pessoas da área da Música na Comunidade, que trabalham com projetos comunitários em contexto nacional. Para tal irá ser usado o método de gravação de imagem e/ou som autorizado pelos inquiridos. As entrevistas terão aproximadamente a duração entre 30 minutos a 1 hora. Irá ainda ser aplicado um questionário aos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta. O método de difusão do questionário será por via internet, através de um formulário online que terá aproximadamente 5 minutos de duração. Comprometo-me a destruir as gravações após as entrevistas estarem concluídas.

Condições e financiamento: Neste estudo de caso não há pagamentos de deslocações por conta de outrem. Como investigador voluntário neste tema suportarei todas as despesas, que posso identificar como mínimas. Este estudo merece o parecer favorável da Comissão de Ética da UTAD. Não serão violadas nenhuma lei de confidencialidade e anonimato e os dados recolhidos serão utilizados para, somente, este fim académico.

Confidencialidade e anonimato: Como investigador no contexto académico garanto a confidencialidade e o anonimato da informação recolhida dos intervenientes da Orquestra (In)quieta através do questionário proposto, remetendo-a apenas para a elaboração do estudo de caso da mesma dissertação. No que diz respeito aos inquiridos no estudo por entrevista semiestruturada, informo que os mesmos autorizam tanto a divulgação do seu *curriculum vitae* como o próprio nome na investigação, sendo que os poderei mencionar ao longo do documento oficial que irá servir como dissertação de mestrado.

Grato pela atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Luís Filipe Ventura Carvalho
913970208 / luisfilipecarvalho0541@gmail.com

Assinatura/s:

Luís Filipe Ventura Carvalho

-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela/s pessoa/s que acima assina/m. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pelo/a investigador/a.

Nome:

David António Calhau

Assinatura:

[Assinatura]

Data: 14/06/2021

¹ http://portal.arsnorte.min-saude.pt/portal/page/portal/ARSNorte/Comiss%C3%A3o%20de%20%C3%89tica/Ficheiros/Declara%C3%A7%C3%A3o_Helsinqia_2008.pdf

² <http://dire.pt/pdf/direp/2001/01/002AD0/00140036.pdf>

**CONSENTIMENTO INFORMADO, LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM INVESTIGAÇÃO
de acordo com a Declaração de Helsínquia¹ e a Convenção de Oviedo²**

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorrecto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Título do estudo: Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário: Um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta.

Enquadramento: No âmbito do mestrado em Ciências da Educação, ramo de especialização em Animação Sociocultural da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Escola de Ciências Humanas e Sociais, realizar-se-á uma dissertação no campo da Animação Musical, Animação Sociocultural/Desenvolvimento Comunitário, tendo como orientadores o Prof. Dr. Marcelino de Sousa Lopes, o Prof. Dr. Victor Ventosa e o Prof. Dr. Rui Fonte.

Explicação do estudo: A presente investigação, de tipo qualitativo, utilizará as seguintes técnicas de recolha de dados: entrevistas semiestruturadas direccionadas aos formadores/promotores do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, de modo a recolher informação mais detalhada e incisiva sobre o projeto em estudo e direccionadas a pessoas da área da Música na Comunidade, que trabalham com projetos comunitários em contexto nacional. Para tal irá ser usado o método de gravação de imagem e/ou som autorizado pelos inquiridos. As entrevistas terão aproximadamente a duração entre 30 minutos a 1 hora. Irá ainda ser aplicado um questionário aos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta. O método de difusão do questionário será por via internet, através de um formulário online que terá aproximadamente 5 minutos de duração. Comprometo-me a destruir as gravações após as entrevistas estarem concluídas.

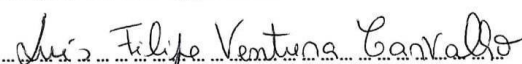
Condições e financiamento: Neste estudo de caso não há pagamentos de deslocações por conta de outrem. Como investigador voluntário neste tema suportarei todas as despesas, que posso identificar como mínimas. Este estudo merece o parecer favorável da Comissão de Ética da UTAD. Não serão violadas nenhuma lei de confidencialidade e anonimato e os dados recolhidos serão utilizados para, somente, este fim académico.

Confidencialidade e anonimato: Como investigador no contexto académico garanto a confidencialidade e o anonimato da informação recolhida dos intervenientes da Orquestra (In)quieta através do questionário proposto, remetendo-a apenas para a elaboração do estudo de caso da mesma dissertação. No que diz respeito aos inquiridos no estudo por entrevista semiestruturada, informo que os mesmos autorizam tanto a divulgação do seu *curriculum vitae* como o próprio nome na investigação, sendo que os poderei mencionar ao longo do documento oficial que irá servir como dissertação de mestrado.

Grato pela atenção.

Com os melhores cumprimentos,

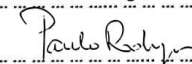
Luís Filipe Ventura Carvalho
913970208 / luisfilipecarvalho0541@gmail.com

Assinatura/s: 

-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela/s pessoa/s que acima assina/m. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pelo/a investigador/a.

Nome: Paulo Maria Rodrigues

Assinatura: 

Data: 13 / 7 / 2020

¹ http://portal.arsnorte.min-saude.pt/portal/page/portal/ARSNorte/Comiss%C3%A3o%20de%C3%89tica/Ficheiros/Declaracao_Helsinquia_2008.pdf

² <http://dre.pt/pdf1sdip/2001/01/002A00/00140036.pdf>

**CONSENTIMENTO INFORMADO, LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM INVESTIGAÇÃO
de acordo com a Declaração de Helsínquia¹ e a Convenção de Oviedo²**

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorrecto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Título do estudo: Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário: Um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta.

Enquadramento: No âmbito do mestrado em Ciências da Educação, ramo de especialização em Animação Sociocultural da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Escola de Ciências Humanas e Sociais, realizar-se-á uma dissertação no campo da Animação Musical, Animação Sociocultural/Desenvolvimento Comunitário, tendo como orientadores o Prof. Dr. Marcelino de Sousa Lopes, o Prof. Dr. Victor Ventosa e o Prof. Dr. Rui Fonte.

Explicação do estudo: A presente investigação, de tipo qualitativo, utilizará as seguintes técnicas de recolha de dados: entrevistas semiestruturadas direccionadas aos formadores/promotores do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, de modo a recolher informação mais detalhada e incisiva sobre o projeto em estudo e direccionadas a pessoas da área da Música na Comunidade, que trabalham com projetos comunitários em contexto nacional. Para tal irá ser usado o método de gravação de imagem e/ou som autorizado pelos inquiridos. As entrevistas terão aproximadamente a duração entre 30 minutos a 1 hora. Irá ainda ser aplicado um questionário aos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta. O método de difusão do questionário será por via internet, através de um formulário online que terá aproximadamente 5 minutos de duração. Comprometo-me a destruir as gravações após as entrevistas estarem concluídas.

Condições e financiamento: Neste estudo de caso não há pagamentos de deslocações por conta de outrem. Como investigador voluntário neste tema suportarei todas as despesas, que posso identificar como mínimas. Este estudo merece o parecer favorável da Comissão de Ética da UTAD. Não serão violadas nenhuma lei de confidencialidade e anonimato e os dados recolhidos serão utilizados para, somente, este fim académico.

Confidencialidade e anonimato: Como investigador no contexto académico garanto a confidencialidade e o anonimato da informação recolhida dos intervenientes da Orquestra (In)quieta através do questionário proposto, remetendo-a apenas para a elaboração do estudo de caso da mesma dissertação. No que diz respeito aos inquiridos no estudo por entrevista semiestruturada, informo que os mesmos autorizam tanto a divulgação do seu *curriculum vitae* como o próprio nome na investigação, sendo que os poderei mencionar ao longo do documento oficial que irá servir como dissertação de mestrado.

Grato pela atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Luís Filipe Ventura Carvalho
913970208 / luisfilipecarvalho0541@gmail.com

Assinatura: Luís Filipe Ventura Carvalho

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela/s pessoa/s que acima assina/m. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pelo/a investigador/a.

Nome: Bento Jorge Martins Buiçik

Assinatura: Bento Jorge Martins Buiçik Data: 12.6.2021

¹ http://portal.unesco.org/education/files/unesco_declaration_helsinki_2008.pdf

² http://www.coe.int/t/t01/ta01/ta01_0036c.pdf

CONSENTIMENTO INFORMADO, LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM INVESTIGAÇÃO
de acordo com a Declaração de Helsínquia¹ e a Convenção de Oviedo²

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorrecto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Título do estudo: Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário: Um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta.

Enquadramento: No âmbito do mestrado em Ciências da Educação, ramo de especialização em Animação Sociocultural da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Escola de Ciências Humanas e Sociais, realizar-se-á uma dissertação no campo da Animação Musical, Animação Sociocultural/Desenvolvimento Comunitário, tendo como orientadores o Prof. Dr. Marcelino de Sousa Lopes, o Prof. Dr. Victor Ventosa e o Prof. Dr. Rui Fonte.

Explicação do estudo: A presente investigação, de tipo qualitativo, utilizará as seguintes técnicas de recolha de dados: entrevistas semiestruturadas direccionadas aos formadores/promotores do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, de modo a recolher informação mais detalhada e incisiva sobre o projeto em estudo e direccionadas a pessoas da área da Música na Comunidade, que trabalham com projetos comunitários em contexto nacional. Para tal irá ser usado o método de gravação de imagem e/ou som autorizado pelos inquiridos. As entrevistas terão aproximadamente a duração entre 30 minutos a 1 hora. Irá ainda ser aplicado um questionário aos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta. O método de difusão do questionário será por via internet, através de um formulário online que terá aproximadamente 5 minutos de duração. Comprometo-me a destruir as gravações após as entrevistas estarem concluídas.

Condições e financiamento: Neste estudo de caso não há pagamentos de deslocações por conta de outrem. Como investigador voluntário neste tema suportarei todas as despesas, que posso identificar como mínimas. Este estudo merece o parecer favorável da Comissão de Ética da UTAD. Não serão violadas nenhuma lei de confidencialidade e anonimato e os dados recolhidos serão utilizados para, somente, este fim académico.

Confidencialidade e anonimato: Como investigador no contexto académico garanto a confidencialidade e o anonimato da informação recolhida dos intervenientes da Orquestra (In)quieta através do questionário proposto, remetendo-a apenas para a elaboração do estudo de caso da mesma dissertação. No que diz respeito aos inquiridos no estudo por entrevista semiestruturada, informo que os mesmos autorizam tanto a divulgação do seu *curriculum vitae* como o próprio nome na investigação, sendo que os poderei mencionar ao longo do documento oficial que irá servir como dissertação de mestrado.

Grato pela atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Luís Filipe Ventura Carvalho
913970208 / luisfilipecarvalho0541@gmail.com

Assinatura/s: 

-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela/s pessoa/s que acima assina/m. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pelo/a investigador/a.

Nome: David de Oliveira Martins Valente

Assinatura: 

Data: 10 / 08 / 2021

¹ http://portal.arsnorte.min-saude.pt/portal/page/portal/ARSNorte/Comiss%C3%A3o%20de%20%C3%89tica/Ficheiros/Declara%C3%A7%C3%A3o_Helsinqia_2008.pdf

² <http://dre.pt/pdf1sdio/2001/01/002A00/00140036.pdf>

**CONSENTIMENTO INFORMADO, LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM INVESTIGAÇÃO
de acordo com a Declaração de Helsínquia¹ e a Convenção de Oviedo²**

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorrecto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Título do estudo: Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário: Um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta.

Enquadramento: No âmbito do mestrado em Ciências da Educação, ramo de especialização em Animação Sociocultural da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Escola de Ciências Humanas e Sociais, realizar-se-á uma dissertação no campo da Animação Musical, Animação Sociocultural/Desenvolvimento Comunitário, tendo como orientadores o Prof. Dr. Marcelino de Sousa Lopes, o Prof. Dr. Victor Ventosa e o Prof. Dr. Rui Fonte.

Explicação do estudo: A presente investigação, de tipo qualitativo, utilizará as seguintes técnicas de recolha de dados: entrevistas semiestruturadas direccionadas aos formadores/promotores do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, de modo a recolher informação mais detalhada e incisiva sobre o projeto em estudo e direccionadas a pessoas da área da Música na Comunidade, que trabalham com projetos comunitários em contexto nacional. Para tal irá ser usado o método de gravação de imagem e/ou som autorizado pelos inquiridos. As entrevistas terão aproximadamente a duração entre 30 minutos a 1 hora. Irá ainda ser aplicado um questionário aos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta. O método de difusão do questionário será por via internet, através de um formulário online que terá aproximadamente 5 minutos de duração. Comprometo-me a destruir as gravações após as entrevistas estarem concluídas.

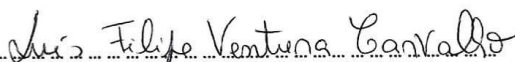
Condições e financiamento: Neste estudo de caso não há pagamentos de deslocações por conta de outrem. Como investigador voluntário neste tema suportarei todas as despesas, que posso identificar como mínimas. Este estudo merece o parecer favorável da Comissão de Ética da UTAD. Não serão violadas nenhuma lei de confidencialidade e anonimato e os dados recolhidos serão utilizados para, somente, este fim académico.

Confidencialidade e anonimato: Como investigador no contexto académico garanto a confidencialidade e o anonimato da informação recolhida dos intervenientes da Orquestra (In)quieta através do questionário proposto, remetendo-a apenas para a elaboração do estudo de caso da mesma dissertação. No que diz respeito aos inquiridos no estudo por entrevista semiestruturada, informo que os mesmos autorizam tanto a divulgação do seu *curriculum vitae* como o próprio nome na investigação, sendo que os poderei mencionar ao longo do documento oficial que irá servir como dissertação de mestrado.

Grato pela atenção.

Com os melhores cumprimentos,

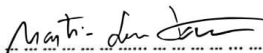
Luís Filipe Ventura Carvalho
913970208 / luisfilipecarvalho0541@gmail.com

Assinatura/s: 

-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela/s pessoa/s que acima assina/m. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pelo/a investigador/a.

Nome: ... Martim Sousa Tavares ...

Assinatura: 

Data: 12... /07... /2021

¹ http://portal.arsnorte.min-saude.pt/portal/page/portal/ARSNorte/Comiss%C3%A3o%20de%20%C3%89tica/Ficheiros/Declaracao_Helsinquia_2008.pdf

² <http://dre.pt/pdf1sdip/2001/01/002A00/00140036.pdf>

CONSENTIMENTO INFORMADO, LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM INVESTIGAÇÃO
de acordo com a Declaração de Helsínquia¹ e a Convenção de Oviedo²

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorrecto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Título do estudo: Animação Musical e Desenvolvimento Comunitário: Um estudo de caso sobre o projeto comunitário Orquestra (In)quieta.

Enquadramento: No âmbito do mestrado em Ciências da Educação, ramo de especialização em Animação Sociocultural da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Escola de Ciências Humanas e Sociais, realizar-se-á uma dissertação no campo da Animação Musical, Animação Sociocultural/Desenvolvimento Comunitário, tendo como orientadores o Prof. Dr. Marcelino de Sousa Lopes, o Prof. Dr. Victor Ventosa e o Prof. Dr. Rui Fonte.

Explicação do estudo: A presente investigação, de tipo qualitativo, utilizará as seguintes técnicas de recolha de dados: entrevistas semiestruturadas direccionadas aos formadores/promotores do projeto comunitário Orquestra (In)quieta, de modo a recolher informação mais detalhada e incisiva sobre o projeto em estudo e direccionadas a pessoas da área da Música na Comunidade, que trabalham com projetos comunitários em contexto nacional. Para tal irá ser usado o método de gravação de imagem e/ou som autorizado pelos inquiridos. As entrevistas terão aproximadamente a duração entre 30 minutos a 1 hora. Irá ainda ser aplicado um questionário aos intervenientes do projeto Orquestra (In)quieta. O método de difusão do questionário será por via internet, através de um formulário online que terá aproximadamente 5 minutos de duração. Comprometo-me a destruir as gravações após as entrevistas estarem concluídas.

Condições e financiamento: Neste estudo de caso não há pagamentos de deslocações por conta de outrem. Como investigador voluntário neste tema suportarei todas as despesas, que posso identificar como mínimas. Este estudo merece o parecer favorável da Comissão de Ética da UTAD. Não serão violadas nenhuma lei de confidencialidade e anonimato e os dados recolhidos serão utilizados para, somente, este fim académico.

Confidencialidade e anonimato: Como investigador no contexto académico garanto a confidencialidade e o anonimato da informação recolhida dos intervenientes da Orquestra (In)quieta através do questionário proposto, remetendo-a apenas para a elaboração do estudo de caso da mesma dissertação. No que diz respeito aos inquiridos no estudo por entrevista semiestruturada, informo que os mesmos autorizam tanto a divulgação do seu *curriculum vitae* como o próprio nome na investigação, sendo que os poderei mencionar ao longo do documento oficial que irá servir como dissertação de mestrado.

Grato pela atenção.

Com os melhores cumprimentos,

Luís Filipe Ventura Carvalho
913970208 / luisfilipecarvalho0541@gmail.com

Assinatura/s: 

-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-O-

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela/s pessoa/s que acima assina/m. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pelo/a investigador/a.

Nome: 

Assinatura:  Data: 15.06.2021

¹ http://portal.arsnorte.min-saude.pt/portal/page/portal/ARSNorte/Comiss%C3%A3o%20de%20C%C3%89tica/Ficheiros/Declaracao_Helsinquia_2008.pdf

² <http://dre.pt/pdf1sdip/2001/01/002A00/00140036.pdf>